



HAL
open science

**De l'écriture à la réception, de la fiction à la presse :
condition des femmes et engagement chez Icaza,
Tusquets et Mayoral**

Julie Sau Ocampo

► **To cite this version:**

Julie Sau Ocampo. De l'écriture à la réception, de la fiction à la presse : condition des femmes et engagement chez Icaza, Tusquets et Mayoral. Littératures. Université Jean Monnet - Saint-Etienne, 2022. Français. NNT : 2022STET0038 . tel-04190317

HAL Id: tel-04190317

<https://theses.hal.science/tel-04190317v1>

Submitted on 29 Aug 2023

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

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



N° d'ordre NNT : 2022STET0038

**THÈSE de DOCTORAT
DE L'UNIVERSITÉ JEAN MONNET SAINT-ÉTIENNE**

Membre de la COMUE de LYON

**Ecole Doctorale 484
Université de Lettres, Langues, Linguistique et Arts de Lyon**

Spécialité de doctorat : Littérature espagnole contemporaine

Discipline : Études Hispaniques

Soutenue publiquement le 02/12/2022, par :

Julie Sau Ocampo

**De l'écriture à la réception, de la fiction à la
presse : condition des femmes et
engagement chez Icaza, Tusquets et
Mayoral**

Devant le jury composé de :

Mékouar-Hertzberg, Nadia	Professeure des Universités à l'Université de Pau	Président.e
Le Vagueresse, Emmanuel	Professeur des Universités à l'Université de Reims	Rapporteure
Rivalán Guégo, Christine	Professeure des Universités à l'Université de Rennes 2	Rapporteur
		Examinatrice
Souvignet, Emmanuelle	Maîtresse de conférences à l'Université de Saint-Étienne	Co-directrice
Samper, Edgard	Professeur émérite à l'Université de Saint-Étienne	Directeur



N° d'ordre NNT : 2022LYSES038

**THÈSE de DOCTORAT
DE L'UNIVERSITÉ JEAN MONNET SAINT-ÉTIENNE**

Membre de la COMUE de LYON

**Ecole Doctorale 484
Université de Lettres, Langues, Linguistique et Arts de Lyon**

Spécialité de doctorat : Littérature espagnole contemporaine

Discipline : Études Hispaniques

Soutenue publiquement le 02/12/2022, par :

Julie Sau Ocampo

**De l'écriture à la réception, de la fiction à la
presse : condition des femmes et
engagement chez Icaza, Tusquets et
Mayoral**

Devant le jury composé de :

Mékouar-Hertzberg, Nadia	Professeure des Universités à l'Université de Pau	Président.e
Le Vagueresse, Emmanuel	Professeur des Universités à l'Université de Reims	Rapporteure
Rivalán Guégo, Christine	Professeure des Universités à l'Université de Rennes 2	Rapporteur
		Examinatrice
Souvignet, Emmanuelle	Maîtresse de conférences à l'Université de Saint-Étienne	Co-directrice
Samper, Edgard	Professeur émérite à l'Université de Saint-Étienne	Directeur

A mi abuelito

REMERCIEMENTS

Je remercie vivement Emmanuelle Souvignet et Edgard Samper pour leur accompagnement tout au long de ce travail. Leurs conseils, la précision de leurs corrections, leur patience, leur bienveillance ont rythmé la progression de cette réflexion et de son écriture. Je les remercie de m'avoir guidée, durant ces années, avec autant de qualités professionnelles et intellectuelles qu'humaines. Ils sont, pour moi, deux exemples à suivre.

Je remercie Marina Mayoral pour sa disponibilité et son accueil lors de nos échanges. Merci d'avoir facilité mon accès à certaines informations et éclairé quelques dimensions de son écriture et de la réception de ses textes qui continuent de m'inspirer et d'attiser ma curiosité.

Je remercie les différentes personnes qui sont intervenues tout au long de ce travail : la rencontre de Michèle Ramond lors d'un colloque organisé par Gradiva, ses conseils, ses pistes de lecture et l'envoi de son ouvrage qui a constitué un vrai appui dans le développement de mes idées ; Íñigo Méndez de Vigo pour son éclairage sur l'écriture de sa grand-mère, Carmen de Icaza ; Jorge Herralde pour le partage de son expérience et de sa relation à Esther Tusquets ; Purificación Plaza Hernández, éditrice chez Planeta, pour notre échange et son intérêt pour ce travail ; Laura Coster, éditrice chez Jouvence, pour nos discussions sur le milieu éditorial ; les différents libraires qui ont pris de leur temps pour me répondre et pour confirmer ou infirmer mes intuitions, les bibliothécaires de la Biblioteca Nacional de España pour la mise à disposition de nombreuses archives.

Je remercie mes correcteurs et relecteurs : Camille pour avoir relu attentivement de nombreux chapitres de cette thèse avec soin, bienveillance et une profonde amitié ; Nathalie, ma maman, pour avoir lu ce travail *in extenso* avec intérêt et amour, pour m'avoir écoutée, soutenue, avoir accueilli toutes mes émotions à chaque instant ; Jean-Guy pour avoir partagé avec moi ses connaissances, ses réflexions de sociologue, pour avoir orienté certains pans de ce travail et m'avoir encouragée et réconfortée quotidiennement.

Je remercie les enseignants et collègues auprès desquels j'ai eu la chance de grandir et de me nourrir, certains devenus amis, qui m'ont donné ce goût pour la littérature, pour la recherche, pour l'enseignement et qui m'ont toujours encouragée dans cette voie.

Merci aux « copines » de l'association Femmes solidaires : vous faites un travail extraordinaire et vous m'inspirez chaque jour. Cette thèse s'inscrit aussi dans un hommage aux créatrices.

Je remercie les thésards : les bienheureux que nous avons vu soutenir brillamment ;

celles et ceux qui ont partagé ces moments de recherche, de rédaction, de bonheur mais aussi de doutes. Les « retraites de thèse » ont été les moments les plus beaux et les plus riches. Arturo, Charlotte, Valérie (pour avoir pris soin de nous dans votre maison en Grèce) merci. Annou, pour tous ces moments de travail, de complicité, pour ton immense bonté et pour ce séjour hors du temps chez les Clarisses merci (merci également aux sœurs qui nous ont accueillies au couvent de Montfavet). Victoria, pour ta parfaite compréhension, pour partager les mêmes difficultés d'une thèse entièrement menée en parallèle de nos postes dans le secondaire, pour avoir ri ensemble, pleuré ensemble, pour ta finesse d'esprit et tes phrases qui se font expressions : vois ta contribution à ce travail et lis-y toute ma gratitude.

Merci à mes élèves et à mes étudiants de m'avoir accompagnée dans ce projet, de s'y être intéressés, souvent naïvement, mais en me confortant toujours dans mon choix d'enseigner, de transmettre.

Je remercie ma famille, mes amis de Lyon, d'Annecy ou d'ailleurs, mes colocataires d'hier et d'aujourd'hui pour leur confiance et leur présence. Ce travail n'aurait pas vu le jour sans ces cafés partagés, ces verres, ces concerts, ces soirées, ces séjours parfois. Vous rendez ma vie plus douce et donnez un sens à l'accomplissement d'un travail de cette ampleur. Merci.

Je remercie ma grand-mère pour avoir inspiré ces recherches sur la condition des femmes et, enfin, mon grand-père auprès de qui tout a commencé.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Écrire : pour ne pas laisser la place au mort, pour faire reculer l'oubli, pour ne jamais se laisser surprendre par l'abîme. Pour ne jamais se résigner, se consoler, se retourner dans son lit vers le mur et se rendormir comme si rien n'était arrivé ; rien ne pouvait arriver¹.

Écrivaines, journalistes, intellectuelles sont autant de fonctions qu'exercent Carmen de Icaza, Esther Tusquets et Marina Mayoral dans le champ littéraire² espagnol du XXe siècle. Comment interagissent ces trois autrices ? Où leurs différentes activités se rejoignent-elles ? Cette thèse s'appuiera sur *La fuente enterrada* (1947), *El mismo mar de todos los veranos* (1978) et *Dar la vida y el alma* (1996), romans écrits respectivement par chacune des autrices, et s'attachera à situer ces textes dans leur œuvre et leur trajectoire intellectuelle plus générale.

« Auteures », « femmes auteurs », « femmes-auteurs », « autrices », « écrivaines », sont là les mots ou expressions que nous avons rencontrés au cours de nos recherches sur l'écriture des femmes pour les qualifier. D'emblée, ce débat linguistique reflète une certaine différence avec l'approche de l'écriture des hommes qu'il est tout à fait naturel et nullement discutable de nommer « auteurs » ou « écrivains », termes génériques qui entretiennent ainsi, selon Christine Planté, la confusion du masculin et de l'universel :

C'est un peu la situation de la femme auteur : n'ayant pas de nom commun, dans la langue, pour désigner son activité, n'ayant pas non plus vraiment de nom propre, puisqu'elle perd par le mariage celui de ses ancêtres [...] elle doit s'inventer des noms et, se nommant elle-même, transgresser les lois³.

Au XIXe siècle, en Espagne, on appelait les femmes « *poetisas* » et non « *poetas* » pour bien marquer la différence entre le loisir féminin et le travail de poète professionnel qui ne pouvait être exercé que par un homme⁴. Le terme générique masculin représente donc à nouveau l'universel quand celui qui définit des femmes poètes exprime une particularité, voire un mépris. *Ut pictura poesis*, on réservait aux « peintresses » les genres mineurs de la représentation picturale. Les fleurs et autres coquetteries de la peinture d'agrément et du dilettantisme étaient réservées aux femmes du XVIIIe siècle⁵. Il en va finalement des lettres comme de la peinture :

¹ Introduction d'Hélène Cixous, in CIXOUS Hélène, GAGNON Madeleine et LECLERC Annie, *La venue à l'écriture*, Paris, Union Générale, d'Éditions, 1977, p. 11.

² Nous reprenons ici le concept de Pierre Bourdieu. Il situe le champ littéraire entre les déterminations externes (positionnement social de l'auteur, sexe, etc.) et la production littéraire. BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art – Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1998 [1992].

³ PLANTÉ Christine, *La petite sœur de Balzac – Essai sur la femme auteur*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon – collection « Des deux sexes et autres », 2015 [1989], p. 23.

⁴ CABALLÉ Anna, *El feminismo en España. La lenta conquista de un derecho*, Madrid, Cátedra, 2013, p. 86.

⁵ SOFIO Séverine, *Artistes femmes – La parenthèse enchantée XVIIIe-XIXe siècle*, Paris, CNRS, 2016.

la hiérarchie des genres est autant affaire de thématique des œuvres que du sexe des autrices. Pour Éliane Viennot, le débat autour du mot « autrice » représente un *casus belli*. Elle démontre que, au XVI^e siècle, le mot « autrice », dérivé du latin *auctor* ; *auctrix*, semble naturel, mais cet usage évolue et l'emploi de ce mot est dit incorrect, en 1752, dans le *Dictionnaire de Trévoux*. Dix ans plus tard, le *Dictionnaire des Immortels* préconise d'utiliser le terme « auteur » pour des femmes. En guise de rébellion contre la masculinisation exclusive de ce terme, certaines femmes lettrées emploient des expressions telles que « femme auteur » ou encore « auteur femelle ». Marina Yaguello précise, pour sa part, que le mot « autrice » se trouve dans une pièce du *Mercur*e de juin 1726 mais, qu'au vu de son succès moindre, tout comme le mot « authoress », elle recourt au terme dérivé de l'anglais « woman-writer » pour employer finalement l'expression « femme-auteur »⁶. Éliane Viennot souligne la caducité de ces tournures qui, de « pléonastiques » deviennent « antithétiques » puisqu'elles « disent l'incompatibilité, l'incongruité du rapprochement entre les deux entités accolées⁷ ». Pour autant, les différents usages du mot attestent bien d'une réalité sociale et d'une conception intrinsèque de la présence des femmes dans la littérature. Par ailleurs, cette dernière regrette l'acceptation progressive du mot « auteure » qui est, certes, une évolution des normes académiques en termes de féminisation des noms de métiers, mais qui apparaît, selon elle, en dépit de l'histoire de la langue ou de sa diction (il s'agit ici d'un néologisme et « québéquisme » que ses adeptes prononcent en trois syllabes « au-teu-reu »⁸). Enfin, dans l'introduction de leur ouvrage collectif, Nadia Mékouar-Hertzberg, Florence Marie et Nadine Laporte reviennent, dans l'introduction, sur la diversité des termes « auteures », « autrices », « auteurs-femmes » qui, selon elles, traduisent un malaise, celui :

qui s'instaure quand il s'agit de se défaire du principe de la Neutralité du champ littéraire (au sens où Bourdieu pourrait l'entendre) et d'envisager ce même champ comme traversé de différences, voire de hiérarchies⁹.

La langue, dans sa dimension politique, renvoie une image de la société et des rapports de force qui la régissent. Au vu de cette discussion terminologique, nous choisissons de désigner les écrivaines comme des « autrices » en actualisant un terme qui se justifie et fait sens par sa distinction et son affirmation. L'Espagne, pour sa part, commence à connaître quelques débats autour du sexisme linguistique, phase visiblement incontournable lorsqu'il s'agit d'une langue

⁶ YAGUELLO Marina, *Les mots et les femmes*, Paris, Payot, 1979, p. 131.

⁷ VIENNOT Éliane, *Non, le masculin ne l'emporte pas sur le féminin !*, Donnemarie-Dontilly, Éditions iXe, 2014, p. 57.

⁸ *Ibid.*, p. 105.

⁹ MÉKOUAR-HERTZBERG Nadia, MARIE Florence, LAPORTE Nadine (éds.), *Le genre, effet de mode ou concept pertinent ?*, Bern, Peter Lang, 2016, p. 29.

genrée comme le français ou l'espagnol. Le problème de neutralité du genre masculin devient politique. Lors de la Feria internacional del libro de Guadalajara au Mexique, une académicienne souligne la domination du masculin sur le féminin dans la présentation même des livres :

Por toda la feria [...] hay colecciones de nuestros clásicos, y a nadie se la ha ocurrido decir *nuestros clásicos y nuestras clásicas*. Porque el género masculino gramaticalmente es indiferente al sexo, que sí es siempre binario¹⁰.

Le genre féminin est invisibilisé dans la langue. Cette question et, plus récemment, celle de l'écriture inclusive ou *lenguaje incluyente* se trouve, par ailleurs, souvent évincée des discours des académiciens français ou espagnols.

L'attribution du prix Nadal¹¹ à Carmen Laforet, en 1944, pour son roman *Nada* marque une étape essentielle dans la consécration et la reconnaissance du travail des autrices espagnoles et ouvre la voie à d'autres écrivaines. En 1959, déjà six autrices (Elena Quiroga, Dolores Medio, Luisa Forrelad, Carmen Martín Gaité, Ana María Matute) ont été consacrées par ce prix. Le milieu du XXe siècle voit émerger de nombreuses créations d'écrivaines qui s'accompagnent de publications journalistiques. À la lecture de ces critiques littéraires et de ces entretiens retranscrits, nous constatons un intérêt certain pour le positionnement des autrices dans le champ littéraire. Notre étude s'intéressera à cette époque avec la publication, en 1947, de *La fuente enterrada* de Carmen de Icaza. Notre choix chronologique repose, par ailleurs, sur des questions propres à la représentation historique et sociale des femmes au cours de la deuxième moitié du XXe siècle. Bien que les textes de fiction n'aient pas vocation à être étudiés pour leur reproduction de la réalité, l'écriture des femmes dépend aussi de la visibilité et des libertés que la société leur accorde. Selon Alda Blanco, le fait de rendre naturel l'acte d'écriture à travers la production de textes fictionnels « borró las fronteras culturalmente construidas que separaban el campo de saber apropiado para la mujer del acto transgresivo de su escritura¹² ». La limite entre réalité historique et espace fictionnel devient poreuse. Esther Tusquets aurait-elle pu publier ses fragments descriptifs de relation intime et lesbienne trois ans auparavant, avant que Franco ne meure ? À l'inverse, la situation des femmes détermine une part du travail des autrices qui représente une source inépuisable de connaissances sur la condition féminine, leur

¹⁰ MARCIAL PÉREZ David, « ¿Es sexista la lengua española? », *El País*, Guadalajara (México), 3 décembre 2017.

¹¹ Prix littéraire créé en Espagne en 1944.

¹² BLANCO Alda, « Escritora, feminidad y escritura en la España de medio siglo », in DÍAZ-DIOCARETZ Myriam, M. ZAVALA Iris (dir.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana), V – La literatura escrita por mujer – Desde el siglo XIX hasta la actualidad*, Barcelona, Anthropos Editorial, 1993, p. 30.

positionnement dans le champ des rapports sociaux ainsi que leur intimité. Les publications des trois œuvres étudiées s'étendent de 1947 à 1996, de la période franquiste la plus restrictive et violente qui exalte la famille hiérarchique comme microcosme de la structure politique nationale à une époque post-transitionnelle où les bases démocratiques s'ancrent progressivement et où les femmes cherchent à imposer leurs droits. À l'aube du XXI^e siècle, les Espagnoles ont vu, durant cinquante ans, leurs prétentions bafouées, piétinées, leur sexe écrasé, dominé, manipulé. Il nous semble donc pertinent d'observer comment les femmes, dans la littérature, en tant qu'écrivaines et sujets d'écriture, répondent à ces aléas et s'en font l'écho. Alors qu'en 1947, les femmes se soumettent au patriarcat le plus implacable, la Constitution de 1978 (date de publication du roman de Tusquets, *El mismo mar de todos los veranos*) s'accompagne d'un élargissement des droits des femmes et d'une reconsidération de leur rapport à la liberté. Les lois permettent, par exemple, de légaliser le divorce et de dépénaliser l'adultère car, jusqu'alors, la justice se montrait plus clément avec les hommes. Francisco Gor, journaliste pour *El País*, diffuse l'annonce de la modification légale et en explique les motifs :

La base doctrinal de esta decisión estriba en que el adulterio es un asunto privado y nadie, fuera del testador, puede apreciar su posible deshonor¹³.

Esther Tusquets appartient à une génération littéraire à mi-chemin entre la censure, l'engagement, le réalisme social de la littérature des années 50 et la recherche d'une esthétique nouvelle qui s'accompagne de la libération d'un langage et d'un discours. Emmanuelle Souvignet souligne, au cours de l'introduction de son travail doctoral, la rénovation littéraire du roman espagnol contemporain :

Du réalisme social à l'expérimentalisme puis à la renarrativisation empruntant souvent les codes du roman historique et du roman policier, l'écriture romanesque a connu un profond renouvellement, marqué par l'émergence de nouvelles techniques narratives, notamment la multiplicité des points de vue narratifs et de leur incertitude, le recours à l'introspection ainsi que le mélange des genres et l'utilisation récurrente de l'image¹⁴.

Les mœurs de la société espagnole évoluent mais néanmoins, en 1996, il reste encore des droits à conquérir. Les problématiques d'avortement ou de violence conjugale peinent à s'élever au rang de priorité. La dictature franquiste, la Transition démocratique et la fin du XX^e siècle bercée par l'essor du mouvement féministe et par la transformation des rapports sociaux, nous semblent donc représenter, au plus près, le cœur des tournants relatifs aux femmes dans le monde contemporain. Tandis que les sujets féminins des années 50 sont soumis aux normes et

¹³ GOR Francisco, « El Senado aprueba el proyecto de ley de despenalización del adulterio y del amancebamiento », *El País*, 12/04/1978, en ligne.

¹⁴ CHRÉTIN-BRISON SOUVIGNET Emmanuelle, *L'écriture de l'espace dans l'œuvre romanesque de Luis Goytisolo*, Thèse de doctorat, Université Jean Monnet, Saint-Étienne, 2004, p. 2.

destinés au foyer, la Transition démocratique voit émerger d'autres modèles, d'autres configurations. C'est l'observation de ce tournant ou de cette rupture qui nous importe ici. Pilar Nieva de la Paz souligne l'émancipation des autrices de la fin du siècle et l'influence des évolutions sociétales dans la création de leurs sujets féminins :

Son muchas las escritoras españolas que han planteado en sus obras personajes femeninos que tratan de subvertir la férrea asignación de roles a mujeres y hombres establecida por la tradición a lo largo de todo el siglo¹⁵.

Des écrivaines s'affranchissent des carcans et nous observerons, dans ce travail, comment se construit ce processus chez Icaza, Tusquets et Mayoral. Même s'il ne s'agit pas d'une recherche sur la littérature féministe, elle n'omettra pas de souligner l'influence des différents mouvements militants sur la littérature. Les écritures deviennent aussi des « terrains privilégiés de remise en question et d'expression qui participeront beaucoup, souvent sciemment, aux infléchissements des discours majoritaires¹⁶ ». La dernière œuvre examinée est publiée en 1996 mais l'étude pourra, à quelques reprises, parcourir le début du XXI^e siècle lorsqu'elle se rapportera à d'autres œuvres de Tusquets ou de Mayoral ou aux rééditions d'Icaza afin d'éclairer ou d'approfondir nos hypothèses interprétatives.

Lors de notre exploration de la vaste étendue de l'écriture des femmes en Espagne, nous avons été confrontée à de multiples noms, certains très connus, d'autres anonymes. Nous avons, en Master, travaillé sur une œuvre de Josefina Aldecoa et nous souhaitons poursuivre ce travail d'analyse de textes écrits par des femmes qui s'inscrivent dans une réflexion sur le féminin ou sur les figures féminines. Il nous semblait intéressant d'ouvrir notre horizon à plusieurs autrices et d'entrer dans une analyse comparée de leurs œuvres. Après lectures ou relectures de romans et d'anthologies littéraires, les noms des trois autrices qui font l'objet de cette thèse nous ont semblé évidents. Elles nous ont apparu, en effet, comme des figures tout à fait singulières. Elles partagent néanmoins l'expérience de la reconnaissance esthétique et individuelle par leurs contemporains puis l'invisibilisation progressive de leur nom, occulté par le flux massif de publications et de modes littéraires. Lorsqu'au début de nos recherches nous sommes rendue chez des libraires espagnols généralistes, peu connaissaient l'existence de ces autrices et aucun ne savait parler précisément de leurs œuvres. En France, alors que, dans les années 70, la recherche sur les femmes et les écritures féminines a déjà cours, notamment

¹⁵ NIEVA DE LA PAZ Pilar (ed. coord.), *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2009, p. 15.

¹⁶ CALDERON Sara, « Quels enjeux pour les nouveaux imaginaires du féminin ? », *Nouveaux imaginaires du Féminin*, Nice, septembre 2017, HAL, p. 9.

avec Michèle Perrot à Paris 7, Hélène Cixous et Michèle Ramond à Paris 8¹⁷, aucune thèse française n'est encore consacrée au travail d'Icaza, de Tusquets ou de Mayoral. Le fait que ces autrices ne soient pas toujours reconnues dans toute leur légitimité les empêche d'accéder à la postérité. Le terme d'« écriture féminine », même s'il désigne précisément les conditions particulières qui président à l'écriture des femmes, peut desservir leur cause en les marginalisant et en les précipitant dans l'oubli. L'utilisation institutionnelle des textes en est un exemple. En effet, l'héritage littéraire masculin est souvent privilégié. Brigitte Rollet précise qu'en Espagne, les manuels du secondaire présentent de longues pages consacrées aux hommes mais affirme que, lorsqu'il s'agit d'une femme, « sa biographie est marquée par une justification sociale d'exceptionnalité¹⁸ ». Christine Planté déplore également la place accordée aux femmes dans la tradition littéraire de l'enseignement et considère le manuel scolaire comme un miroir de la société car il est porteur des valeurs socioculturelles des groupes. Il est donc possible, à travers cet outil, de percevoir la situation inégalitaire des autrices dans l'exploitation des textes et dans la constitution d'un patrimoine littéraire. Même si les études de genre s'institutionnalisent en France, il faut attendre le XXI^e siècle pour que s'inscrivent aux programmes des concours de l'enseignement (CAPES et Agrégation d'espagnol) des questions sur les femmes dans la société. Marina Mayoral, dans sa carrière de chercheuse universitaire, justifie également son étude des écrivaines galiciennes (Rosalía de Castro, Emilia Pardo Bazán) par le manque de visibilité de ces dernières :

Era una de las parcelas menos estudiadas de la literatura. Había muy poca bibliografía sobre mujeres escritoras mientras que la de los hombres es amplísima¹⁹.

De nombreux travaux de femmes ont été mis en lumière ces dernières décennies mais des champs restent inexplorés. Le travail mené dans cette thèse s'attache donc à comprendre les motifs de l'invisibilisation des autrices dans le cadre d'une mise en valeur générale des œuvres de femmes. Il s'agit de mettre l'accent sur le désintérêt que suscitent les écrivaines, sur leur imaginaire et leur sensibilité et, comme l'affirme Iris M. Zavala, de « descolonizar el canon del patriarcado²⁰ ». Ce processus implique de redessiner un canon littéraire en travaillant sur des textes qui ont progressivement été invisibilisés. Nous espérons que cette thèse contribuera à son

¹⁷ YUSTA Mercedes, « Les prémices de l'histoire des femmes aux études de genre dans l'hispanisme français », conférence prononcée à l'occasion de la table ronde organisée par la Société des Hispanistes Français, *Le genre dans l'hispanisme français*, le 27 janvier 2018 au Collège d'Espagne à Paris.

¹⁸ ROLLET Brigitte, « Éducation des filles et créations : marginalité et (il)légitimité d'un sous-genre » in MÉKOUAR-HERTZBERG Nadia, MARIE Florence, LAPORTE Nadine (éds.), *op. cit.*, p. 164.

¹⁹ MARTÍNEZ Alex, « La mujer ha enriquecido la literatura », *La Voz de Galicia*, édition Vigo, 11/09/1997, p. 50.

²⁰ M. ZAVALA Iris « Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico », in DÍAZ-DIOCARETZ Myriam, M. ZAVALA Iris (dir.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, I – *Teoría feminista: discursos y diferencias*, 1993, Barcelona, Anthropos Editorial, p. 27.

esquisse. Carmen Servén Díez définit les œuvres canoniques comme des textes qui « han sido difundidos y reseñados repetida y esforzadamente por destacados agentes culturales, y llegan hasta el público avalados por los especialistas²¹ ». Notre thèse s’inscrit dans la dynamique d’une nouvelle légitimité des textes et des autrices étudiés.

En plus de partager ce rapport ambivalent à la reconnaissance de leur travail, Icaza, Tusquets et Mayoral représentent des figures complexes, de part et d’autre du conservatisme bourgeois et de la transgression progressiste et libérée. Icaza, née en 1899 au sein de l’aristocratie espagnole, voit son nom associé à celui de son père, diplomate et poète. Elle a d’ailleurs fréquenté, grâce aux relations de ce dernier, des poètes reconnus tels que Juan Ramón Jiménez. Cette origine et son propre rôle dans el Auxilio Social²² la détournent des politiques de censure et des difficultés de publication qu’elle pourrait rencontrer en tant qu’écrivaine. Icaza répond aux codes de la bourgeoisie dominante espagnole mais, à la mort de son père, Carmen commence à travailler pour le journal *El Sol* qui a évolué vers une ligne éditoriale « progresista e intelectual de izquierdas²³ » comme le précise Paloma Montojo dans le prologue de la réédition de *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*. En outre, les valeurs d’Icaza ne sont pas toujours très claires : tantôt elle prône l’image traditionnelle de la femme à travers son rôle dans le régime et dans la Sección Femenina, tantôt elle incite les femmes à s’émanciper dans des tribunes journalistiques :

Pero hubo que esperar un tiempo para que la propia Carmen hiciera sus pinitos feministas en el semanario Blanco y Negro, poco antes, precisamente, de que, en octubre de 1936, Auxilio Social inaugurara su primer comedor en Valladolid y ella asumiera el cargo de asesora²⁴.

Tusquets, née en 1936 en Catalogne, entretenait également, par sa famille, des liens avec le régime franquiste. C’est elle qui s’est éloignée à dessein de l’idéologie nationale-catholique qu’elle reçoit en héritage, pour se tourner vers les intellectuels de la Gauche Divine²⁵. Son nom est associé à la maison d’édition Tusquets dirigée par son frère Óscar. Esther Tusquets s’extirpe et se moque de son milieu bourgeois dans ses œuvres fictionnelles mais se défend, dans la

²¹ SERVÉN DÍEZ Carmen, « Canon literario, educación y escritura femenina », *Revista OCNOS*, n°4, 2008, p. 8.

²² Organisation d’aide humanitaire créée durant la Guerre civile espagnole et particulièrement active au cours des premières années de la période dictatoriale. Malgré son caractère protecteur, il s’agit d’une structure phalangiste qui a servi, par sa propagande, les intérêts du régime.

²³ DE ICAZA Carmen, *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*, Madrid, Editorial Castalia, Biblioteca de escritoras, 1999 [1936], prologue de Paloma Montojo, p. 12.

²⁴ FRAGERO GUERRA Carmen, *Del azul al rosa: la narrativa de Carmen de Icaza (1936-1960)*, Madrid, Sial ediciones, 2017, p. 11.

²⁵ La « Gauche divine » correspond à un mouvement d’intellectuels et d’artistes de gauche qui évoluent dans un milieu bourgeois barcelonais des années 60 au début des années 70.

presse, de critiquer son extraction sociale. En outre, bien qu'elle illustre dans ses romans l'oppression des femmes, elle se garde de dénoncer la société patriarcale.

Enfin, Mayoral, née en 1942 en Galice, peut également intriguer : elle refuse d'être qualifiée d'« écrivaine féministe » mais elle s'inspire, dans son œuvre fictionnelle, de la société patriarcale de sa région d'origine et s'insurge, dans ses articles de presse, contre les inégalités et les mauvais traitements que subissent les femmes. Entre ambivalence et duplicité, entre la nécessité parfois de ne pas « tomber le masque » et celle qui exige, au contraire, de brandir avec force sa plume, quel discours est-il le plus proche de leurs convictions philosophiques ou politiques profondes ?

Les trois écrivaines ont cela en commun qu'elles proposent des romans qui se dégagent du regard masculin et de la construction de figures féminines qui exaltent « los rasgos del modelo tradicional²⁶ ». Dans les trois œuvres étudiées, les protagonistes féminines sont appréhendées depuis une expérience de femme écrivaine et se font sujets. Camille Froidevaux-Metterie, dans son ouvrage sur la révolution du féminin, revient sur le processus de subjectivation culturelle :

S'affirmer comme sujet, c'est-à-dire s'éprouver comme acteur au sein d'un ensemble social particulier et se définir dans un mouvement réflexif de rapport à soi, c'est se présenter au monde, aux autres et à soi-même *comme un homme* ou *comme une femme* (et ce, quel que soit son sexe de naissance)²⁷.

Les figures féminines des trois romans jouent un rôle actif dans le cheminement de leur existence. Nous avons choisi ces romans car ils représentent une situation similaire : celle de l'épouse malheureuse dans sa vie conjugale qui, malgré une prise de conscience progressive de sa situation de domination et de soumission, consent à rester auprès de son mari. À l'œuvre de Mayoral vient s'ajouter une narratrice qui raconte la vie malheureuse d'Amelia mais qui, elle, parvient à s'échapper de sa vie amoureuse peu satisfaisante.

L'intention de la thèse ne s'arrête pas là puisque nous nous proposons de mêler analyse littéraire et étude de la réception des œuvres et de la perception des autrices dans la presse. Le choix d'étudier ces deux supports à la fois permet de situer les œuvres parmi d'autres productions culturelles. Il nous invite également à nous appuyer sur les articles de presse pour étayer le propos de l'analyse textuelle des romans. On considèrera alors que « lire » une œuvre, l'interpréter, implique de s'intéresser à la circulation matérielle de ces textes et à l'évolution

²⁶ NIEVA DE LA PAZ Pilar (ed. coord.), *op. cit.*, p. 15.

²⁷ FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *La révolution du féminin*, Lonrai, Gallimard – Bibliothèque des sciences humaines, 2015, p. 168.

des autrices au sein du champ culturel. Bourdieu démontre que « l'analyse scientifique des conditions sociales de la production et de la réception de l'œuvre d'art, loin de la réduire ou de la détruire, intensifie l'expérience littéraire²⁸ ». Le texte féminin formerait donc un tout : de la production à la réception ; au croisement de l'analyse littéraire et de la sociologie. Cette thèse s'attachera à considérer les textes des autrices sous un éclairage plus global de leur place dans le champ intellectuel : que défendent-ils ? Comment se positionnent-ils ?

La thèse entendra démontrer comment la mise en fiction d'une situation d'oppression conjugale évolue, dans la littérature, au fil de la seconde moitié du XXe siècle et quelles sont les perspectives d'émancipation que proposent les autrices. Nous verrons alors si les propos d'Anne Charlon sur l'imperceptible progression du rôle des femmes au sein du couple hétérosexuel peuvent être nuancés :

Lo que llama la atención al leer la gran mayoría de los relatos de ficción escritos por mujeres desde los años 40 hasta ahora es que sí se notan los cambios importantes durante este periodo en el acceso a la vida profesional, la realización personal fuera del hogar o la libertad de movimiento; por el contrario, las relaciones de pareja no parecen haber evolucionado tanto, sino que permanecen más bien iguales, como si la evolución femenina no se manifestara en los roles sexuales y lo que esperan hombres y mujeres en el plano sexual y afectivo no hubiera conocido el más leve cambio²⁹.

Nous chercherons à observer si les textes se font l'écho d'une possible évolution, tant dans la représentation de ces figures féminines que dans la position qu'adoptent les autrices et l'image qu'elles reflètent. Nous interrogerons leur écriture en tant que femmes écrivains : remarque-t-on les traces d'un féminin dans leurs textes ? Revendiquent-elles une écriture propre ou se défendent-elles d'une quelconque spécificité ? L'approche de problématiques féminines par des femmes autrices renforce-t-elle une posture de femme engagée ? Comment Icaza, Tusquets et Mayoral se saisissent-elles des questions propres au statut des femmes, aux inégalités, aux déséquilibres relationnels dans leurs romans comme dans la construction de leur subjectivité ?

En creusant les pistes de l'écriture des femmes, nous nous sommes retrouvée face à la multitude de recherches et de théories sur l'« écriture féminine » dont Frédéric Regard dit qu'il ne s'agit pas d'une écriture qui « émanerait nécessairement d'une femme, mais qui porterait,

²⁸ BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art – Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 14-15.

²⁹ CHARLON Anne, « Cambios y permanencias del rol femenino en las relaciones de pareja », in NIEVA DE LA PAZ Pilar (ed. coord.), op. cit., p. 48.

ou plus exactement, qui produirait la trace du féminin³⁰ ». Nous reviendrons de manière approfondie sur ce terme dans le début de nos développements consacrés à l'état de la question. L'exigence première est alors de visualiser clairement les enjeux de ce concept dans l'écriture des femmes et dans la réception des textes afin de pouvoir, par la suite, trouver notre propre outil, notre angle sous lequel envisager les textes. Nous nous arrêterons, tout d'abord, sur les questions lexicales afin de cerner précisément ce que les chercheuses et chercheurs entendent par l'adjectif « féminin ». L'analyse diachronique des théories françaises se confrontera ensuite à la réception du concept par-delà les Pyrénées. Nous parcourrons les théories différentialistes et universalistes développées en France et dans le monde anglo-saxon tout en prenant soin d'observer comment l'Espagne se réapproprie cette idée. Dans les années 80, la presse et les revues littéraires commencent à utiliser ce terme et, les maisons d'édition, à exploiter le filon des autrices et des narratrices comme symbole d'un tournant littéraire. Chaque critique, chaque auteur y va de sa définition et de ses affirmations comme le rapporte Mar Langa Pizarro dans son ouvrage sur la littérature de la Transition :

Carmen Martín Gaité ha argumentado que, al escribir, las mujeres tienen la fuerza del testigo no apreciado, ya que están habituadas a observar sin ser vistas, a volcarse en lo concreto y lo interior³¹.

On se consacrera, en guise de dépassement de la querelle théorique, à la question de l'expérience incarnée de l'écriture : que signifie écrire en tant que femme, sur des femmes, en lien avec d'autres autrices ? Qu'est-ce qu'implique la représentation des femmes comme sujets ? Comment construisent-elles une nouvelle vision du monde ? Nous emprunterons à Camille Froidevaux-Metterie l'association de la subjectivation et du corps. Elle inscrit son propos dans la tradition phénoménologique du XXe siècle et revient sur la dimension incarnée de l'existence féminine. Selon elle, être une femme, ce n'est pas avoir un corps féminin, « c'est être ce corps³² ». Nous observerons, à la suite de l'exposition de ce cadre théorique, comment Icaza, Tusquets et Mayoral s'emparent de la question des femmes dans leur écriture, comment elles tissent des liens avec l'héritage littéraire féminin et dans quelle mesure elles s'impliquent, en tant que sujets de sexe féminin, dans leurs propres textes. Le développement cherchera à saisir les enjeux de leur expérience et la singularité de leur langage à travers leur positionnement dans le genre littéraire choisi. Il reviendra également sur les motifs qui permettent d'associer les trois textes mais également sur les influences qui résonnent dans les autres romans des

³⁰ REGARD Frédéric, *L'écriture féminine en Angleterre*, Paris, PUF, 2002, p. 13.

³¹ LANGA PIZARRO Mar, *Del franquismo a la postmodernidad: la novela española (1975-1999) – Análisis y diccionario de autores*, Alicante, Universidad de Alicante, 2004, p. 52.

³² FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *op. cit.*, p. 304.

autrices : font-elles dialoguer leurs œuvres ? Comment interpréter les références inscrites dans leurs textes ? Au-delà de ces résonances, nous observerons si certaines traces autobiographiques se glissent dans les textes et comment elles se manifestent. Les écrits de soi, les autofictions sont souvent considérés comme un genre propre aux écrivaines car ils permettent aux autrices de revenir sur leur expérience de femme et de se raconter à travers la voix d'une narratrice. Les voix féminines seront analysées dans le dernier chapitre de cette première partie. Nous observerons comment le « yo » féminin revendique une subjectivité et participe de la construction de l'identité du personnage mais également comment cette voix interagit avec le lecteur, la lectrice et dans quelle mesure elle l'invite à « jouer » pour mieux déjouer les codes littéraires et sociaux. À quel type de lecteur ou de lectrice les autrices s'adressent-elles ? Quelle relation projettent-elles et comment partagent-elles leur positionnement ? Dans cette première partie, l'expérience féminine sera envisagée sous le prisme de l'écriture et de la lecture.

Après avoir posé les bases théoriques de l'écriture des femmes et démontré l'utilité des outils qui émergent des *women's studies*, le propos s'orientera vers l'engagement des autrices dans leur écriture. La deuxième partie interrogera, tout d'abord, la représentation des femmes dans les textes et s'attachera à illustrer le processus qui, d'objets dessinés par la plume masculine, les conduit vers un rôle de sujet. La seconde exigence consistera donc à observer comment les autrices mettent ce féminin à l'épreuve et jusqu'où elles dénoncent la condition des personnages féminins du roman. L'analyse prendra en compte le système de valeurs, de normes, les conventions sociales qui apparaissent dans les textes et rendra compte des alternatives proposées et des opérations d'acceptation, d'adaptation ou de rejet. Par l'étude du système d'oppression plus général illustré dans les textes, nous concentrerons notre regard sur les différentes structures qui dominent les femmes : les figures masculines, l'Église et le mariage (le foyer par extension). Face aux instruments d'oppression et d'enfermement symbolique, social, physique des femmes, les voix féminines des textes se confrontent aux voix masculines et expriment toute leur puissance pour enfin sortir du silence et de la passivité. L'analyse de la construction des figures féminines sera suivie de l'interrogation de certains schémas sociétaux et relationnels. Le chapitre suivant cherchera à comprendre ce qui relève du questionnement de la part des narratrices et, par extension, des autrices, et ce qui s'approche d'une forme d'engagement. Trois points névralgiques des textes et de notre thèse seront mis en exergue : la maternité, la folie et les sexualités. La maternité sera envisagée sous un prisme différent de la relation mère-fille classique. Nous verrons comment certains textes s'emploient à déconstruire l'image fantasmée de la maternité en esquissant des figures de mères qui rompent avec le modèle maternel traditionnel, véhiculé par le régime franquiste. Après avoir analysé

l'infantilisation de figures féminines par des relations maternelles complexes ou par la construction d'une pathologie, nous pénétrerons au cœur de l'intimité des protagonistes en explorant leur rapport au corps et la recréation de sexualités plurielles plus libérées. Le propos se concentrera sur les textes de Tusquets et notamment sur l'expérience lesbienne de la narratrice de *El mismo mar*, dans un contexte où le discours sur l'intime commence à éclore en Espagne. Néanmoins, même si la société s'adapte aux nouvelles normes et que les mentalités s'ouvrent à d'autres perspectives et modes de vie, l'ensemble des lecteurs n'est pas prêt à recevoir des textes teintés d'érotisme et encore moins si le désir associe deux femmes. Exprimer une sensualité dans un texte, dire la sexualité, écrire le corps semble être, au sortir de la Dictature, une opération délicate et transgressive. Ce travail nous permettra de confirmer ou d'infirmier ce propos en nous intéressant plus loin à la réception de ce texte dans la presse et dans les revues littéraires. Pour l'heure, la deuxième partie s'achèvera sur la manière dont les autrices s'approprient la littérature pour s'émanciper du féminin. On remarquera comment elles s'engagent dans leur écriture et dans leur discours alors qu'elles rejettent toute trace féministe ou militante dans leurs textes. Nous verrons comment l'engagement peut passer par le langage et pénétrer les textes à travers, notamment, leur rapport à la liberté. Ces différentes analyses textuelles permettront ainsi d'examiner précisément l'évolution de la représentation des figures féminines, de leur rapport au masculin et aux problématiques qui les entourent et de repérer si ces mouvements entrent en résonance avec les tournants politiques et sociaux. Ce travail précèdera une approche plus large des textes et de leur réception. On s'intéressera alors aux trajectoires des œuvres et des autrices dans le champ littéraire.

Cette dernière partie s'attachera à démontrer comment les médias construisent le rapport des lecteurs aux œuvres, à la fois par le retour des critiques littéraires, par ce que les autrices disent d'elles dans la presse, et par ce qu'elles écrivent et défendent dans ces pages. Comme nous l'avons rappelé, la littérature des femmes, la plume des autrices comme les figures féminines ou les questions qui les entourent, sont étroitement liées à l'histoire des femmes dans la société, à leur « (in)visibilisation » et aux progrès de leurs droits. C'est pourquoi il semble pertinent d'observer plus largement les enjeux soulevés par les œuvres choisies pour analyser la mise en fiction d'une situation d'oppression conjugale. La troisième et dernière exigence reposera donc sur l'étude diachronique de la représentation des œuvres et des autrices auprès des lecteurs, des critiques et des journalistes. Nous pensons que l'analyse littéraire d'un texte ne suffit pas à le situer précisément dans le panorama des œuvres, à interpréter le positionnement de l'autrice vis-à-vis de cette production et à déterminer son degré d'engagement. L'ouverture au champ littéraire dans sa globalité confronte l'analyse de cette

thèse au regard subjectif des critiques en traversant également les discours des autrices et leur rôle dans la presse. On tentera ainsi de donner un sens plus précis aux textes en tenant compte de la production romanesque dans laquelle ils s'inscrivent ainsi que des différents horizons d'attente. Le premier chapitre s'attèlera à l'observation du dialogue des œuvres avec leur public à la lumière de chaque époque, de chaque tournant et de chaque évolution sociale. Il suivra de près le processus de production et de diffusion des œuvres : du lien des autrices avec le monde éditorial au rapport des textes avec les librairies féministes. Il s'achèvera par une observation des lecteurs et de leurs interprétations des romans. Quelles sont les différentes approches des textes ? Remarque-t-on un écart entre le « premier public³³ » des œuvres et les lecteurs des rééditions ? S'agit-il en majorité de femmes lectrices ? Comment se positionnent-elles dans leur lecture et dans la représentation dominée des figures féminines ? Nous parcourrons les habitudes de lecture des Espagnols à travers plusieurs travaux et enquêtes avant de faire la synthèse de notre propre sondage auprès des lecteurs et lectrices de Marina Mayoral. Ce travail d'enquête aurait souhaité s'appuyer sur les lettres de lecteurs et de lectrices reçues mais nous n'avons pu y avoir accès : Carmen de Icaza et Marina Mayoral ne les ont pas conservées même si elles appréciaient ou apprécient, les courriers des lecteurs. Íñigo Méndez de Vigo, petit-fils d'Icaza, ne se rappelle pas avoir vu sa grand-mère conserver les courriers des lecteurs mais il affirme que « le gustaba responder³⁴ ». Pour sa part, Marina Mayoral précise que « los correos son siempre laudatorios³⁵ ». Dans le cas d'Esther Tusquets, nous n'avons obtenu aucune réponse de la part des éditeurs ou de sa fille, Milena Busquets, sur la conservation des lettres. Le contact avec ces lecteurs ouvrira la voie au chapitre suivant de ce travail qui concerne la communauté des critiques littéraires. La posture spontanée et sensible des lecteurs tissera des liens avec le travail interprétatif des critiques, les « traces de lecture³⁶ » qu'ils proposent dans les journaux ou revues littéraires. Nous sélectionnerons ces différents médias afin d'en visualiser les enjeux et d'observer les paramètres rédactionnels tant au niveau de l'organe-support (le type de journal ou de revue, l'emplacement de l'article, la nature de son titre, la présence ou non de photographies, etc.) que du degré de consécration que le critique confère au texte au regard de son positionnement politique, idéologique, socioculturel et énonciatif. Un corpus de presse défini et délimité sera analysé : des *reseñas* ou critiques de livres sur le mode

³³ JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Starobinski Jean, Paris, Gallimard, 1978, p. 58.

³⁴ Íñigo Méndez de Vigo, baron de Claret, petit-fils de Carmen de Icaza et ministre de l'Éducation et de la Culture en Espagne entre juin 2015 et juin 2018, a échangé avec nous, par courrier électronique, en mars 2021.

³⁵ Marina Mayoral a échangé avec nous, par courrier électronique, en janvier 2021.

³⁶ PARMENIER Marie, « Lectures réelles et théories littéraires », *Poétique*, n° 181, Paris, Éditions du Seuil, 2017, p. 138.

du compte-rendu, des articles consacrés aux figures de nos trois autrices et quelques articles sur des écrivains ou des genres littéraires dans lesquels elles sont citées et qui illustrent leur travail ou leur influence dans le monde littéraire espagnol. Nous explorerons principalement les quotidiens nationaux *ABC* et *El País* afin de confronter leur regard et leur idéologie. Nous parcourrons également le deuxième quotidien régional le plus vendu, *La Voz de Galicia*³⁷ et nous rechercherons enfin les articles extraits des revues littéraires les plus accessibles et reconnues, à savoir *La Estafeta literaria*, *España contemporánea*, *Letras femeninas*. Les *reseñas* sont, dans leur majorité, extraites de ces journaux ou revues mais il se peut que nous devions, à quelques reprises, étendre nos recherches à d'autres supports afin de couvrir l'essentiel des articles critiques de la production romanesque des autrices. Par ailleurs, quelques articles en ligne pertinents seront intégrés à notre corpus afin d'élargir le spectre d'analyse appréciative et interprétative des trois autrices et de leurs textes. L'exploration des sources critiques permettra également d'examiner l'angle sous lequel écrivent les journalistes et la place qu'occupent le féminin et le féminisme dans leurs textes. Les articles rédigés par des femmes se distingueront, par ailleurs, de ceux écrits par des hommes tout comme les idées propres à chaque ligne éditoriale. Après avoir observé comment les critiques construisent notre rapport aux œuvres, le dernier chapitre s'intéressera enfin à la construction de l'identité des autrices en s'appuyant notamment sur les entretiens auxquels elles ont participé et sur les articles qu'elles ont publiés dans la presse : comment le discours des autrices dans les médias peut-il nous aider à comprendre et à interpréter leur écriture et leur positionnement ? La transition entre la réception des textes et celle des voix des autrices réside dans l'observation de la critique actuelle des œuvres : comment la représentation des textes a-t-elle évolué au fil des années ? Les autrices sont-elles encore lues et comment se manifestent les nouvelles critiques littéraires ? La traversée des blogs littéraires conduira notre analyse vers un objet hybride, entre littérature, critique amatrice et mise en scène. Grâce à l'analyse des entretiens publiés dans les journaux et revues, nous verrons que l'autorité des écrivaines se construit par la permanence de leur écriture ainsi que par la posture qu'elles décident d'adopter. Enfin, une vision synoptique de l'ensemble de leurs activités dans le champ littéraire, qu'elles soient relatives à la recherche, à l'édition ou au journalisme, permettra d'illustrer comment elles se situent dans leur rapport au féminin, aux femmes, au féminisme. Cette thèse espère alors mettre en exergue le sens et l'évolution des liens, des influences, des échos et des rapports qu'entretiennent les autrices, leurs textes, les lecteurs et la sphère médiatique. Si Hélène Cixous écrit pour raviver une mémoire individuelle

³⁷ Il s'agit des chiffres de 1997 publiés par CASTELLANI Jean-Pierre, URABAYEN Miguel, *Décrypter la presse écrite espagnole*, Paris, PUF, 2000, p. 43.

et collective, pour résister, rester debout³⁸, que prétendent dire ou faire Icaza, Tusquets et Mayoral par leurs mots ?

³⁸ Nous faisons référence ici à la citation d'Hélène Cixous en épigraphe de l'introduction.

PREMIÈRE PARTIE

UNE ÉCRITURE SITUÉE ?

« *Écris, rêve, jouis, sois rêvée, jouie, écrite.* ¹ »

S'intéresser aux écritures de femmes n'est ni innocent, ni anodin, d'autant plus si le corpus choisi se compose exclusivement de noms d'autrices. Dans l'étude de ces textes, on se heurte très rapidement à certaines questions : pourquoi nous intéressons-nous à des autrices ? Pourquoi souhaitons-nous marginaliser leur écriture en étudiant leurs textes « à part » ? Proposent-elles quelque chose de différent des écrivains et, si oui, de quelle nature ? S'agit-il d'analyser leurs écritures « en opposition à » un modèle littéraire dominant ou de les appréhender dans leurs échos et leurs imitations ?

Le neutre comme l'objectivité n'existent pas. Chaque individu cherche à se positionner par rapport aux autres, à se définir subjectivement et à se situer dans des modes relationnels. *Quid* de l'écriture ? La dimension esthétique de l'œuvre permet-elle de reconnaître le positionnement de l'auteur ou gomme-t-elle les spécificités du créateur ? Nous empruntons notre terme aux « savoirs situés² » de Donna Haraway. La philosophe déploie cette idée sous un angle féministe, dans un exposé sur Sandra Harding, en 1986, puis formalise le concept dans un article l'année suivante. Elle évoque les ambitions du mouvement féministe théorique et militant afin de s'opposer à l'horizon d'objectivité dévorante de la recherche scientifique dominée par les hommes. Elle revendique un droit des « autres », des « incorporées » à manifester leur point de vue produit par une subjectivité et une corporéité propres³. Elle s'élève contre la promotion d'une scientificité désincarnée qui persuade les acteurs sociaux que leur savoir fabriqué conduit à une forme désirable de pouvoir parfaitement objectif.

La corporéité, l'écriture incarnée, l'écriture du désir constitueront l'un des axes de notre travail. Nous observerons comment la problématique du corps s'immisce dans la théorisation du féminin et comment elle se manifeste dans les textes des autrices. Pour Haraway, cette « doctrine d'objectivité incorporée⁴ » constitue une dimension singulière et engageante :

Je veux une écriture féministe du corps qui remette en valeur les métaphores visuelles, parce que nous avons besoin pour reconquérir ce sens pour trouver notre chemin au milieu de toutes les ruses et de tous les pouvoirs de représentation visuelle des sciences et des technologies modernes qui ont métamorphosé les débats sur l'objectivité⁵.

La reconnaissance du point de vue des femmes dans les différents savoirs doit, selon elle, leur

¹ CIXOUS Hélène, « La venue à l'écriture », in CIXOUS Hélène, GAGNON Madeleine et LECLERC Annie, *op. cit.*, p. 61.

² HARAWAY Donna, « Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle », *Manifeste cyborg et autres essais*, anthologie établie par Laurence Allard, Delphine Gardey et Nathalie Magnan, Paris, Exils Éditeur, 2007, p. 115.

³ *Ibid.*, p. 107.

⁴ *Ibid.*, p. 115.

⁵ *Ibid.*, p. 117.

permettre d'entrer dans le champ de lutte pour le pouvoir. Haraway se montre critique envers les positionnements privilégiés, oppressifs et envers l'idéologie d'une vision directe, dévorante, générative et sans restriction et cherche alors à proposer un point de vue critique et réflexif à partir de « savoirs situés⁶ ». Elle milite en faveur d'une pratique qui privilégie la contestation, la déconstruction, la construction passionnée et la transformation des systèmes de connaissance. Si on incite les femmes à proposer leur raisonnement, on encourage une meilleure prise en compte des sujets femmes dans le monde et on rend possible la multiplicité des savoirs. Le positionnement des autrices et des critiques sera alors examiné dans ce travail.

Le premier chapitre cherchera à poser les bases théoriques de l'écriture des femmes et de l'écriture féminine. S'agit-il d'une écriture sur les femmes, pour les femmes ou par les femmes ? Nous évoquerons les différences que sous-tend la terminologie consacrée au travail des autrices et nous observerons quels arguments propres à ces questions viennent alimenter les enjeux différentialistes ou, au contraire, s'y opposer. Il s'agira de déchiffrer l'ensemble des théories qui jalonnent l'écriture des femmes, à mesure que celle-ci devient visible, grandissante, dévorante : si elle est rare, c'est une exception à considérer dans sa singularité ; si elle se multiplie, elle devient un objet littéraire de masse. L'enjeu est donc de mieux comprendre comment s'opère le processus de la visibilisation des écrivaines à travers l'appareil théorique et l'intégration des autrices espagnoles dans le champ littéraire national. Il nous incombe également de redonner une visibilité aux autrices étudiées afin de participer à la construction d'un panorama reconnu d'œuvres de femmes. C'est le propos que poursuit Carmen Servén Díez dans son travail général :

Precisamente, de esa pretensión de reestructuración permanente parten las distintas corrientes críticas feministas, que procuran poner el acento en la consideración de la mujer como sujeto literario y no como mero objeto de representación, visibilizar al sujeto femenino en la elaboración del canon y ofrecer una perspectiva integradora de la mujer en el estudio de la creatividad humana⁷.

Nous consacrerons, par ailleurs, une part de notre réflexion à la défense de l'universalité par certaines critiques et autrices. Ce positionnement s'accompagne d'une solide volonté d'accéder à l'égalité des femmes et des hommes dans le champ littéraire mais entre en opposition avec la pensée d'Haraway pour qui se ruer vers la position subjective des dominants fait accroître le risque de disparition ou d'invisibilisation. Il en va, selon elle, de nos responsabilités. Nous visualiserons ainsi les dynamiques individuelles et collectives qui animent ces écrivaines et les positionnements (in)volontaires qu'elles adoptent.

⁶ *Ibid.*, p. 115.

⁷ SERVÉN DÍEZ Carmen, « art. cit. », p. 11.

Nous nous approprierons, dans la première partie de ce travail, les termes d'« écriture féminine » ou d'« expérience féminine » ce qui nous permettra, au chapitre suivant, de parcourir les œuvres sous l'angle d'une féminisation de l'écriture, pour enfin en dégager son processus, sa visée, son engagement. L'objectif de l'analyse textuelle consistera à reconnaître, dans l'écriture, les traces de la construction sociale des autrices (manifestation du genre ?), d'un questionnement des normes (engagement féministe ?) et d'une expérience féminine. Comment les outils théoriques servent-ils l'analyse des textes ? Comment peut-on les utiliser sans décrédibiliser l'ensemble littéraire et sans « abîmer » la portée esthétique du texte ?

Nous observerons si les trois autrices incarnent, « encorporent » selon l'expression consacrée par Haraway, un point de vue féminin dans leurs textes. Au cours de l'analyse, nous nous concentrerons sur l'appropriation, par les autrices, de sujets relatifs aux femmes, de mythes et d'un héritage dit « féminin ». Il s'agira d'observer, dans une perspective diachronique, comment les écrivaines se situent par rapport aux mouvements littéraires qui jalonnent l'Histoire. Que peut-on deviner de l'influence sociale, historique et littéraire de celles-ci ?

Nous examinerons enfin leur affirmation dans les textes : s'appuient-elles sur leurs expériences de femmes pour donner une dimension incarnée au texte ? Il s'agira ainsi de voir comment elles manifestent leur « je » féminin dans la construction de leurs figures féminines et comment elles entrent en dialogue avec leurs lecteurs ou lectrices. En effet, la « littérature féminine » évoque l'ensemble des textes, des écrits rédigés par des femmes mais cette expression peut également désigner l'ensemble des textes écrits à destination des femmes. Nous entendons communément parfois des expressions telles que « revue féminine », ce qui implique que non seulement les articles soient rédigés par des femmes mais également que ces articles soient écrits exclusivement pour les femmes, dans un esprit de différenciation sexuelle très prononcée. L'idée de « littérature féminine » concentre alors les différents angles d'analyse par lesquels nous pouvons parcourir des œuvres, à la fois en tant que texte, en tant qu'écriture, mais aussi en tant qu'objet destiné à être lu.

Cette première partie nous permettra de faire résonner les principes théoriques avec la pratique des trois autrices avant d'explorer un autre point névralgique de l'écriture des femmes : leur positionnement féministe, militant au sein des textes. Si les textes portent des réflexions ou des questionnements autour du rôle des femmes, de leur situation dans un contexte politique et social, de l'oppression patriarcale, nous interrogerons le positionnement de ces mêmes textes : l'avènement de ces questions fait-il de l'autrice une écrivaine nécessairement engagée ? Nous observerons comment se construit l'engagement féministe dans l'écriture et nous relèverons ce

qui distingue une personne féministe d'un texte féministe. En effet, les mouvements d'émancipation des femmes sont accompagnés par la critique littéraire (c'est le cas par exemple de Virginia Woolf, de Simone de Beauvoir ou encore de Kate Millett) qui théorise les revendications, les avancées dans leur domaine et qui crée des échos entre les contextes sociaux-culturels, l'œuvre littéraire, la critique. Certaines reconnaissent leur militantisme, s'affirment comme féministes et se situent dans leurs textes. Nous observerons si notre analyse diachronique correspond au tournant que Toril Moi perçoit en 1972, lors de la publication de *Images of Women in Fiction* :

En el modelo de crítica « imágenes de la mujer » se considera la lectura como un acto de comunicación entre la vida del autor y la vida del lector. Cuando el lector se convierte en crítico es su deber ofrecer la suficiente información de su vida como para que los lectores puedan saber cuál es la posición desde la que habla⁸.

Les autrices dévoilent-elles une part autobiographique d'engagement dans leurs textes ?

⁸ MOI Toril, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 55.

CHAPITRE PREMIER

L'ÉTAT DE L'ART

Lorsque Laura Freixas publie son recueil de récits, *Madres e hijas*, le critique littéraire Fernando Valls l'interroge sur la thématique choisie et lui demande si un homme aurait pu imaginer la relation qui unit une mère à sa fille. Elle explique, dans son essai autour des femmes et de la littérature, que cette question, posée par un homme qui parle de « novela femenil » pour désigner des textes écrits par des femmes, ne peut donner lieu à une réponse satisfaisante : si elle rejette les capacités d'un homme à écrire la relation mère-fille, elle nie le caractère fictionnel de la littérature mais si elle affirme qu'un écrivain est capable de produire un texte similaire sur le sujet, alors elle valide l'orientation patriarcale de l'histoire littéraire, qui caractérise « media humanidad hablando en nombre propio y en nombre de la otra media ; la mujer como objeto (o inspiradora) del arte y el hombre como su único sujeto¹ ». Cette tension autour de la sensibilité littéraire selon le sexe de l'auteur nous plonge immédiatement dans la différenciation sexuelle de l'écriture : les hommes et les femmes écrivent-ils de la même manière ? Peuvent-ils tout dire de l'existence de l'autre sexe ? Doivent-ils renoncer à certains sujets, à certaines représentations de l'expérience ? Esther Tusquets publie, dans le recueil de Freixas, son texte « Carta a la madre » dans lequel elle s'adresse à sa mère et nous pourrions alors nous demander si un auteur masculin adopterait la même approche dans la lettre fictionnelle d'une fille à sa mère.

Ce tout premier chapitre a pour vocation de parcourir les différents concepts et notions qui entourent et délimitent ce travail. Il s'agira de faire état de la question de l'écriture des femmes à travers les théories qui ont nourri cette idée à partir des années 70 pour observer ensuite comment ces réflexions se sont heurtées à des chercheurs, des critiques et des auteurs pour qui la sexuation de l'écriture ne fait pas sens. Nous parcourons les positionnements des théoriciens états-uniens et français, foyers d'où émergent ces réflexions, avant de nous arrêter

¹ FREIXAS Laura (coord.), *Madres e hijas*, Barcelone, Círculo de lectores, 1996, p. 21.

sur leur influence en Espagne au sein du champ littéraire. L'écriture des femmes fait encore objet de nombreux débats, conflits et divergences d'opinion. Nous partirons du schéma d'Elaine Showalter qui classe l'écriture féminine selon trois catégories : les œuvres écrites par des femmes qui acceptent la situation de domination patriarcale et le rôle qui leur est assigné ; les textes féministes écrits par des femmes rebelles qui s'emparent de la polémique par leurs mots et leur discours ; les œuvres intimes et subjectives écrites par des femmes qui se concentrent sur la découverte de soi et de leur individualité.

Nous commencerons par définir les termes et outils que nous utiliserons dans ce travail et tenterons de cerner précisément les contours du « féminin », de la féminité, du féminisme à travers les recherches sur les femmes et sur le genre. Il s'agira ensuite d'encadrer le sujet de l'écriture féminine : ce qu'il comprend, ce qu'il exclut, ses perspectives et ses motifs. La recherche se concentrera sur les représentations de certains auteurs, soit dans l'affirmation d'une écriture féminine, soit dans le rejet de celle-ci. Après avoir parcouru les différentes dimensions de ce sujet, nous préparerons l'axe qui guidera l'analyse des œuvres d'Icaza, de Tusquets et de Mayoral et qui interrogera le féminin ou féminisation de leur écriture.

1.1. De la production des autrices

La visibilité des femmes en littérature permet de faire émerger des langues, des écritures, des discours capables de rompre avec un système de pensée dominé par des figures masculines. Le terme de « discours » semble entretenir un aspect politisé et oralisé. En effet, dans la langue, un discours est plutôt destiné à être « prononcé » et il permet d'énoncer une ou des idées. Marina Yaguello dans *Les mots et les femmes*² s'attache davantage au discours, à la communication orale, qui, selon elle, pose des problèmes différents de ceux qui concernent l'écriture. Ces différents modes d'expression constituent, pour elle, une littérature féminine qui fait émerger des spécificités en même temps qu'elle défend l'égalité.

Néanmoins, le discours féminin ne se revendique pas nécessairement du discours féministe que Marina Yaguello qualifie d'« objet d'étude en soi³ ». Ce dernier est un discours marqué idéologiquement et socialement au service d'une lutte et il dispose d'un langage, d'un registre et d'un code qui lui sont propres. Le mot « féministe » peut encore actuellement être

² YAGUELLO Marina, *op. cit.*

³ *Ibid.*, p. 69.

connoté négativement et pâtir de stéréotypes. Ce qui distingue essentiellement le discours féminin du discours féministe, par-delà l'engagement connoté du dernier, repose sur le degré de « fictionnalité » : le féminisme adhère à un principe de réalité tandis que le discours féminin peut couvrir la réalité comme la fiction. Par ailleurs, alors que le discours féminin est associé à une figure féminine, la dimension engagée du discours féministe peut être appuyée par les deux sexes.

L'écriture féminine est-elle donc vraiment différente d'une approche littéraire du féminisme ? La littérature féminine ne peut-elle pas caresser les théories féministes ? Le roman, comme genre littéraire, n'a-t-il pas aussi vocation à porter des revendications, à faire réagir, à faire évoluer les mentalités à travers son rôle de fiction et, de fait, son rôle de *catharsis* ?

Nous définirons, dans cette partie, ce que les femmes apportent à l'écriture et comment les études sur les femmes et le genre ont porté le travail des écrivaines.

1.1.1. L'avènement des femmes à l'écriture

La portée du mot « écriture » paraît sensiblement différente de l'approche du mot « littérature ». La littérature se définit par un ensemble de textes fictionnels, de tous genres, parfois canoniques. Il s'agit d'une institution socio-politique au cœur d'un champ de forces désignant l'espace des possibles qui se présente aux écrivains sous la forme de choix esthétiques. L'étude de la littérature, plus large que celle de l'écriture, ne peut pas, de fait, étudier une œuvre dans sa totalité sans prendre en compte l'auteur, le contexte et les luttes (politiques, économiques, sociales) externes au champ. L'écriture, pour sa part, se définit en principe comme la représentation graphique d'une langue, de là son aspect formel émanant de l'auteur. Roland Barthes qualifie l'écriture de « langue littéraire transformée par sa destination sociale » ou de « morale de la forme », « le choix de l'aire sociale au sein de laquelle l'écrivain décide de situer la nature de son langage⁴ ». La question formelle de l'écriture, et donc du langage, demande à l'écrivain de s'intéresser au concret, au visible de ce langage, à sa forme matérielle. L'écriture, selon Monique Wittig, est « un processus à la fois abstrait et concret qui relève de l'usage du langage⁵ ». Notre propos s'inscrit donc à la croisée de l'écriture et de la littérature, entre l'expérience formelle, intellectuelle et la production d'un écrit.

Vénus Khoury-Ghata, dans sa préface de l'ouvrage dirigé par Carmen Boustani et

⁴ BARTHES Roland, *Le degré 0 de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, pp. 24-26.

⁵ WITTIG Monique, postface de BARNES Djuna *La passion*, Paris, Flammarion – Le livre de Poche, 1982, p. 119.

Edmond Jouve, *Des femmes et de l'écriture – Le bassin méditerranéen*, associe *L'écriture ou la vie* de Jorge Semprun à l'ensemble des romancières qui « ont remplacé la passion de vivre par celle de l'écriture, optant pour une vie virtuelle, sortie de leur plume, une vie d'encre et de papier⁶ ». Le roman écrit par les femmes est, pour elle, comme un règlement de comptes avec un monde créé par l'homme et comme une manière de s'émanciper de la vie de leurs aïeules. Les femmes franchissent donc lentement cette frontière de l'écriture, de la fiction longtemps interdite, sortent de « la sphère de reproduction et de leur rôle de procréatrices » et entrent dans celle « de la production et de la création⁷ ». Virginia Woolf évoque, dans *Une chambre à soi*, les conditions nécessaires à la création féminine. Lorsque les femmes commencent à écrire des romans, elles pénètrent peu à peu l'univers des hommes qui leur était inaccessible auparavant. On les a, en effet, longtemps confortées dans l'écriture épistolaire ou autobiographique, sans leur laisser l'opportunité de parvenir à ce que Michèle Ramond nomme un « idéal littéraire⁸ », comme un objet de désir : l'écriture romanesque. Le roman représente, pour les autrices, un genre privilégié dans lequel elles sont libres d'écrire, de créer et d'exprimer leurs idées comme « des lieux d'individualisation, parfois les seuls possibles⁹ ». C'est à travers ce processus d'écriture que les autrices apprennent à se situer comme individus intellectuellement autonomes. Le roman, dans sa longueur, permet d'étudier des personnages, et particulièrement des personnages féminins, dans toute leur complexité et leur construction, au sein d'une époque, d'un milieu social et d'une atmosphère. Cette étude du roman à travers les trois autrices nous permettra de dépasser ainsi l'apparente dévalorisation du genre romanesque, perçue comme la conséquence de l'accès en masse des femmes à l'écriture. En effet, depuis que le roman est associé au domaine féminin, ce genre littéraire subit une dévalorisation car on ne le considère pas comme un art mais plutôt comme une sorte d'autobiographie déguisée qui s'oppose au genre noble et universel. L'arrivée des femmes dans le champ littéraire, au sens bourdieusien d'un domaine qui s'étend de la production d'un livre à sa réception, bouleverse le microcosme littéraire dominé par les écrivains et rend visible, peu à peu, les qualités esthétiques et intellectuelles des écrivaines. Cette visibilité donne ainsi lieu à des recherches, des analyses approfondies sur le travail des autrices, sur le degré d'implication de leur identité sexuelle au sein de leur écriture.

⁶ BOUSTANI Carmen, JOUVE Edmond, *Des femmes et de l'écriture – Le bassin méditerranéen*, Paris, Editions Karthala, 2006, p. 5.

⁷ PLANTÉ Christine, *op. cit.*, p. 32.

⁸ RAMOND Michèle, « L'entrée en écriture côté-hommes, côté-femmes : l'entrée en écriture a-t-elle un genre ? », in MÉKOUAR-HERTZBERG Nadia, MARIE Florence, LAPORTE Nadine (éds.), *op. cit.*, p. 208.

⁹ PLANTÉ Christine, *op. cit.*, p. 67.

1.1.2. *Women's studies*

Avant d'étudier précisément les enjeux de l'écriture féminine, il convient d'explorer le champ d'étude qui s'ouvre aux États-Unis, à la fin des années 60, sur les femmes. Il s'agit d'études pluridisciplinaires qui associent la politique, la sociologie, les médias, l'histoire, la littérature depuis des perspectives féminines et/ou féministes. De l'émergence de ces *women's studies*, nous cherchons à dégager quelques définitions qui éclaireront, par la suite, l'analyse des textes au prisme du féminin.

Les contours des notions de « féminin » ou de « féminité » se dessinent très souvent depuis des points de vue féministes qui questionnent la représentation des femmes. Leur approche approfondit ces notions et s'engage dans la déconstruction de ces idées. Simone de Beauvoir s'intéresse, dans son ouvrage qui consacre la deuxième vague féministe, à la posture féminine qu'elle n'associe pas, par ailleurs, à l'essentialisme ou à un archétype¹⁰. Elle s'élève contre le modèle féminin et associe plutôt le féminin à une disposition : celle de se vivre comme un sujet incarné et relié aux autres. Pour elle, l'expérience du féminin est expérience de l'incarnation en relation puisque c'est en tant que corps relié aux autres que la femme est sujet. Le « féminin » selon Nadia Mékouar-Hertzberg, serait un mode d'être, ou de ne pas être, « une construction toujours en cours plus qu'une identité déterminée : il renvoie à un mode d'être en relation avec l'absence, avec le mouvement même de l'effacement¹¹ ». Les femmes incarnent alors le féminin dans l'expérience sociale et il semble pertinent d'analyser au sein des textes comment, d'une part, les autrices expriment le féminin dans l'écriture, dans leur rapport au texte mais également comment elles représentent le féminin dans la construction des personnages et dans leur mode relationnel.

La féminité, qui dépasse la notion de « féminin » et constitue une sorte d'horizon d'attente de la société à l'égard des femmes incite, selon Beauvoir, les femmes à se faire objets et proies et à renoncer à leurs revendications de sujet souverain : « celle qui ne se conforme pas à l'idée de féminité se dévalue sexuellement et donc socialement¹² ». Le féminin se questionne tandis que la féminité relève du champ des représentations et répond à des normes sociales que le mouvement féministe souhaite renverser. Selon Camille Froidevaux-Metterie « en bouleversant la définition du sujet féminin, les militantes de la cause des femmes ont modifié

¹⁰ DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe II*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1976 [1949].

¹¹ MÉKOUAR-HERTZBERG Nadia, « Ce que la littérature doit au genre – Ce que le genre doit à la littérature » in MÉKOUAR-HERTZBERG Nadia, MARIE Florence, LAPORTE Nadine (éds.), *op. cit.*, p. 181.

¹² DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe II*, *op. cit.*, p. 591.

l'organisation même des sociétés¹³ ». Il n'y a pas d'universalité de la féminité, c'est « un mythe, tout comme la masculinité, car ces deux modalités de l'être sont le fruit d'un discours¹⁴ ». Selon Frédéric Regard la féminité est une fable dont la fonction première est de naturaliser la femme, de l'essentialiser, de l'originer. Anne-Emanuelle Berger ajoute que :

Loin d'« exprimer » une féminité constituée d'avance en la « représentant », le « style » de comportement féminin aurait une fonction politique et sociale : son adoption produirait la « féminité » en obligeant subtilement les femmes à incarner la norme féminine et en favorisant ainsi l'occupation par les femmes de la place qui leur est assignée¹⁵.

Par ailleurs, Frédéric Regard qualifie de « sexuation » le jeu des identifications résultant d'une image induite par les discours dominants. Il s'inscrit dans la continuité des théories d'Hélène Cixous qui a forgé pour les Français le concept de D.S. (différence sexuelle) comme un mouvement qui déconstruit les dualismes et s'opère dans la lecture et l'écriture.

Ces catégories féminin/masculin se logent réellement au cœur du langage. Biologiquement, le sexe féminin a servi pendant de longues décennies les théories concernant l'infériorité des femmes et les a généralement confortées dans le rôle qui leur était assigné. Cependant, dans la dichotomie féminin/masculin nous ne parlons pas de sexe, de caractères biologiques, mais bien de notions culturelles, en partie parce que la psychanalyse présente chaque être comme bisexuel, ce qui nous empêche, par exemple, de confondre la femme et le féminin comme le rappelle Hélène Cixous :

L'économie (politique) du masculin et du féminin est organisée par des exigences et des contraintes différentes, qui en se socialisant et en se métaphorisant produisent des signes, des rapports de force, des rapports de production et de reproduction, tout un immense système d'inscription culturelle lisible comme masculin ou féminin¹⁶.

Les catégorisations féminin/masculin s'appliquent donc aux différents domaines de façon métaphorique et symbolique ; elles servent aussi de point d'appui, d'arguments dans le jugement d'une création. Monique Wittig définit ainsi le genre comme « l'indice linguistique de l'opposition politique entre les deux sexes¹⁷ ». Les mouvements féministes questionnent ainsi le féminin, la féminité et les catégories et paradigmes sexuels. La question du féminisme et de l'engagement des femmes est très vaste et soumise à des enjeux géographiques mais nous allons en dessiner les contours afin de pouvoir, ensuite, répondre au lien que les textes d'Icaza, de

¹³ FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *La révolution du féminin*, Lonrai, Gallimard – Bibliothèque des sciences humaines, 2015, p. 10.

¹⁴ REGARD Frédéric, *L'écriture féminine en Angleterre*, Paris, PUF, 2002, p. 7.

¹⁵ BERGER Anne-Emmanuelle, *Le grand théâtre du genre – Identités, Sexualités et Féminisme en « Amérique »*, Paris, Belin, 2013, p. 136.

¹⁶ CIXOUS Hélène, *Le rire de la méduse et autres ironies*, Paris, Éditions Galilée, 2010 [1975], p. 104.

¹⁷ WITTIG Monique, *op. cit.*, p. 112.

Tusquets et de Mayoral entretiennent avec cette dynamique.

Le féminisme porte très souvent une connotation péjorative et les causes que ce mouvement soutient ainsi que les valeurs qu'il défend sont désignées par des mots que nous retrouvons lorsque nous évoquons des groupes opprimés. Ainsi, Marina Yaguello établit un parallélisme langagier entre, par exemple, la « condition féminine » mise en avant par les groupes féministes et la « condition ouvrière¹⁸ ». Le féminisme connaît différentes vagues qui s'adaptent aux vies sociopolitiques des différents pays, mais dont le dénominateur commun global reste le même : combattre les problèmes des femmes de différents milieux, classes d'âges, civilisations. Le féminisme ne se construit pas contre l'homme mais plutôt à ses côtés, dans une perspective égalitaire et dans une lutte continue contre l'image que renvoie l'homme de la femme, contre l'exclusion de cette dernière et contre la recherche de l'équilibre patriarcal. La théorie féministe implique un sujet non-unitaire, c'est-à-dire qu'elle ne considère pas la femme comme une entité générale aux caractéristiques uniformes et communes, mais comme une « pas-Une » selon Rosi Braidotti :

qui ne tombe pas pour autant dans l'absence symbolique chère aux lacaniennes, ou dans les apories soi-disant génératrices qui séduisent les derridiennes, mais qui reste plutôt enraciné dans le respect de la diversité et des multiples différences des et entre les femmes¹⁹.

Selon Christiane Veauvy et Laura Pisano, le féminisme commence « lorsque la femme cherche la résonance de soi dans l'authenticité d'une autre femme²⁰ ». Cependant, dans les années 70, dans le mouvement de la deuxième vague, on reproche à Simone de Beauvoir son « féminisme égalitaire²¹ », blanc et bourgeois et une opposition théorique plus forte entre les sexes se met en place. Judith Butler, quant à elle, souhaite s'attaquer au « phallogocentrisme », elle veut une police du discours²². Ce néo-féminisme émerge des courants états-uniens qui influencent peu à peu le monde universitaire. Le monde académique crée un champ de recherche spécifique au sujet des femmes, des sexes et des genres à partir des années 70, au moment même où retentit le « Women's liberation movement²³ ». Cette ouverture universitaire permet de prendre conscience collectivement de la réification des femmes, mais aussi des dangers et des

¹⁸ YAGUELLO Marina, *op. cit.*, p. 143.

¹⁹ BRAIDOTTI Rosi, « Les sujets nomades féministes comme figure des multitudes », *Multitudes*, 2003/2 n°12, article consulté en ligne, CAIRN, p. 68.

²⁰ VEAUUVY Christiane et PISANO Laura, « La pensée de la différence et les femmes de la Méditerranée », in BOUSTANI Carmen et JOUVE Edmond, *op. cit.*, p. 186.

²¹ GAILLARD Françoise, « Le Deuxième Sexe, de Simone de Beauvoir à Kate Millet », émission de Régis Debray, *France culture*, 6 juillet 2017.

²² BUTLER Judith, *Trouble dans le genre*, traduit de l'anglais – Etats-Unis par Cynthia Kraus, Éditions La Découverte, 2006 [1990], 2006.

²³ LEDUC Guyonne, *Nouvelles sources et nouvelles méthodologies de recherche dans les études sur les femmes*, Paris, L'Harmattan – Des idées et des femmes, 2004.

perversions des *women's studies* qui maintiennent parfois les femmes en infériorité en plaignant leur condition et leur rôle. Aujourd'hui, le féminisme connaît sa quatrième vague et a su profiter de la transposition numérique des débats sociétaux. On parle davantage de féminismes pluriels que d'un féminisme figé. Camille Froidevaux-Metterie revient sur la diversité des courants féministes comme reflet de la pluralité des points de vue à partir desquels s'est déployé le discours féministe : la pensée féministe radicale est d'abord ontologique, enracinée dans une conception essentialiste qui oppose l'homme dominant à la femme opprimée ; les libérales ne remettent pas en cause l'aspect essentialiste de la qualité des femmes mais dénoncent les aspects pervers de l'assimilation des femmes au rôle de domestique ; les matérialistes dénoncent l'exploitation économique, le labeur domestique gratuite des femmes et l'injonction à la reproduction ; enfin le féminisme psychanalytique envisage de révéler la singularité féminine qui s'enracine dans la capacité procréatrice. Luce Irigaray dénonce par exemple les effets universalisants d'un discours masculin et appelle à un « parler-femme » pour permettre à « l'autre sujet » (la femme) d'investir les domaines de l'existence réservés aux hommes. Nous observerons, dans la suite de ce chapitre, si ce « parler-femme », cette exaltation du féminin, est associé à une féminisation de l'écriture²⁴. Les théories littéraires des féministes françaises se sont implantées en Espagne même si le mouvement a su, par la suite, exister par lui-même grâce aux aspirations égalitaires des femmes et à leurs ambitions grandissantes dans le milieu professionnel, culturel²⁵. En raison de la longue ascension de Franco, les groupes féministes se constituent tardivement en Espagne et d'autres organisations politiques ou sociales émergent telles que les partis politiques ou les universités. Ces collectifs s'élèvent unanimement contre l'archétype de la femme et la mère au foyer façonné par le franquisme. Dès la mort du dictateur, les premières journées pour la Libération de la Femme s'organisent à Madrid et signent la naissance du mouvement féministe espagnol²⁶. Le Parti Socialiste Espagnol s'empare des problématiques féminines et de l'égalité politique mais ne les inscrit dans les programmes qu'à la fin des années 80²⁷. C'est également à cette période que le mouvement féministe évolue et laisse émerger des voix dissonantes issues du courant lesbien : les lesbiennes engagées ne se sentent pas concernées par l'expérience des femmes au foyer et critiquent l'hétérocentralité de

²⁴ FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *op. cit.*, p. 110.

²⁵ Anna Caballé parle d'un « féminisme importé », in CABALLE Anna, *op. cit.*, p. 25.

²⁶ MARTINEZ María, « Troisième vague, transféminismes et la question générationnelle : reconfigurations des féminismes dans l'Espagne contemporaine », in BERGÈS Karine, BINARD Florence, GUYARD-NEDELEC Alexandrine, *Féminismes du XXIe siècle : une troisième vague ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017, p. 77.

²⁷ VERGE Tania, « De la cuota a la democracia paritaria: estrategias partidistas y representación política de las mujeres en España », *Política. Revista de Ciencia Política*, 46, 2006, p. 111.

ce sujet qui les exclut. Le roman de Tusquets fait donc écho à la visibilisation de ces femmes lesbiennes même s'il ne s'inscrit *a priori* dans aucun mouvement revendicatif.

En France, le Mouvement de Libération des Femmes permet aux femmes de donner corps à leurs intuitions fugitives et de dessiner un imaginaire féminin en littérature dans lequel les idées libératrices et subversives sont capables de s'exprimer librement. C'est également le moment où l'on analyse le caractère sexué de l'œuvre littéraire et où l'on s'interroge sur la possibilité d'une écriture féminine. L'écriture apparaît alors comme une force, comme une arme, comme, selon Hélène Cixous « le moyen d'investigation le plus intime, le plus puissant, le plus économique, le supplément le plus magique, le plus démocratique²⁸ ». Les autrices parviennent à s'emparer de l'écriture et à l'intégrer comme une force subjective. En même temps qu'elles adhèrent à leur projet d'écriture, les écrivaines se réapproprient leur corps et amènent les lectrices à réaffirmer l'existence du leur. L'expérience du féminin dans le processus d'écriture serait enfin relié à l'incarnation et donc à la corporéité des écrivaines. Camille Froidevaux-Metterie, dans le sillon des études de Simone de Beauvoir, reconsidère les dimensions corporelles de la condition féminine contemporaine. Les écrivaines produisent des textes en tant qu'êtres sexués, incarnés depuis leur expérience corporelle. Le corps peut être le lieu de l'émancipation et nous verrons comment les trois autrices construisent des personnages féminins conscients de leur corporéité. L'expérience du féminin dans le processus d'écriture serait enfin reliée à l'incarnation et donc à la corporéité des écrivaines.

Les femmes auteures, autrices ou authoresses représentent donc, à l'image des féministes, des femmes dangereuses, ne serait-ce que dans le fait de détenir une « *autorité*²⁹ ». C'est grâce à cette « autorité » qu'elles risquent de proposer d'autres valeurs, d'autres images et de les introduire dans l'intimité de leur lecteur ou lectrice. La venue des femmes à l'écriture peut être vécue dans l'inquiétude et dans l'exaltation à la fois. Les hommes peuvent redouter le brouillage de la frontière des sexes et remettre en question leur nature d'homme si désormais les femmes sont reconnues capables d'écrire et de créer. Ce désir des femmes peut être figuré comme « excessif³⁰ » et l'expérience de l'écriture par les femmes peut être ressentie comme traumatisante pour le sexe masculin. Un texte féministe non seulement interroge les problématiques relatives aux femmes mais porte également une idée, un engagement et s'inscrit dans un mouvement revendicatif. Il cherche à faire adhérer les lecteurs à une pensée ou à un projet de société et les amène à s'allier collectivement à la cause. Lidia Falcón, féministe

²⁸ CIXOUS Hélène, *Le rire de la méduse et autres ironies*, op. cit., p. 25.

²⁹ PLANTÉ Christine, op. cit., p. 34.

³⁰ DIDIER Béatrice, op. cit., p. 50.

espagnole militante, distingue néanmoins les créations des femmes dans lesquelles elles exposent leur intimité ainsi que les problématiques féminines rencontrées, de la littérature féministe dans laquelle « la mujer observa su situación con un sentido crítico, que hace cuarenta años era resignado³¹ ». Le texte féministe est également à dissocier de la personne féministe qui peut porter des valeurs communes mais qui ne tente pas nécessairement de les diffuser dans la société : une écrivaine peut se considérer féministe mais ne pas écrire de texte militant. En revanche, nous tenterons de percevoir si les trois textes portent certaines idées en défense des droits des femmes et s'ils cachent des propos engagés.

1.1.3. *Gender studies*

L'engouement des études sur les femmes s'est étendu aux études sur le genre afin de permettre de replacer la construction de la subjectivité dans son contexte historique et social. La société cherche sans cesse à diviser, distinguer et caractériser les sexes pour mieux appréhender les relations interpersonnelles et c'est sur ces relations que se fonde la construction sociale des sexes et donc du genre. L'ensemble des théoriciens et théoriciennes sur le genre s'accordent sur la définition du « *gender* » comme une construction sociale des rapports entre hommes et femmes qui, eux, sont vus comme des constructions culturelles dépassant le cadre purement biologique. Joan W. Scott remarque que les différences entre les sexes sont une façon de signifier des rapports de pouvoir et la sphère privée est le lieu primordial de « fabrication » des rapports de genre :

Le genre est, selon cette définition, une catégorie sociale imposée sur un corps sexué. [...] L'usage de « genre » met l'accent sur tout un système de relations qui peut inclure le sexe, mais il n'est pas déterminé par le sexe ni ne détermine directement la sexualité. [...] Dans son usage descriptif, le genre est donc un concept associé à l'étude des choses relatif aux femmes³².

C'est le genre comme construction sociale qui permet de penser les différentes catégories sexuelles, tout en dépassant la binarité traditionnelle. Ce concept, qui évolue grâce aux multiples influences des théoriciens, permet d'interroger perpétuellement les frontières de la différence sexuelle. Le genre renvoie aux processus par lesquels une personne devient femme ou homme au gré d'une dynamique d'intériorisation des comportements et modes de pensée prétendument inhérents à son sexe de naissance. Il permet également de remettre en question,

³¹ « Las novelistas figuran a la cabeza de la literatura feminista », *ABC*, 20/07/1979, p. 32.

³² SCOTT Joan, VARIJAS Éléni, « Genre : Une catégorie utile d'analyse historique », in « Le genre de l'histoire », *Les Cahiers du GRIF*, n°37-38, 1988, pp. 129-130.

selon Michèle Riot-Sarcey, la hiérarchie entre les hommes et les femmes qui émanerait de la nature³³. On peut d'ores et déjà percevoir dans la première phrase du deuxième tome de Simone de Beauvoir, « on ne naît pas femme : on le devient³⁴ », les prémices du concept de genre. Judith Butler, l'une des pionnières en la matière, ne parvient pas immédiatement, à la sortie de son livre *Trouble dans le genre*, à imposer le concept dans les débats intellectuels français. Elle définit le genre comme un dispositif d'assujettissement, comme « la stylisation répétée des corps, une série d'actes répétés à l'intérieur d'un cadre régulateur des plus rigides³⁵ ». Selon elle, la matérialité du corps et de son sexe est le produit de la matérialisation des normes régulatrices dont se compose la matrice hétérosexuelle. Il s'agit donc, pour elle, de renverser l'ordre de priorité entre sexe et genre en soulignant que le sexe anatomique, chromosomique ou hormonal n'est pas moins « construit » ou « culturel » que le genre. Selon elle, les dispositifs de genre formeraient le sujet pour le rendre socialement intelligible et participeraient en ce sens à structurer le monde et le social. Pour Philippe Ducat, Judith Butler semble contribuer ainsi à une « réforme de la politique féministe³⁶ ».

Ce n'est que dans les années 90, et notamment suite à la quatrième Conférence mondiale sur les femmes organisée à Pékin par l'Organisation des Nations Unies en 1995, que l'emploi du terme « genre » se généralise. Encore aujourd'hui, les analyses par le genre et les études sur le genre constituent un regard neuf et critique sur nos sociétés. À l'image de la différence des sexes, les femmes restent un objet de travail particulier et les études de genre continuent d'être qualifiées de « sport de combat³⁷ » en écho à la référence bourdieusienne.

Ces différentes approches et définitions de termes, de concepts, d'objets nous amènent à interroger la position de l'autrice. L'écriture féminine ne se résumerait-elle qu'au sexe féminin de son autrice ? Lorsque nous évoquons le féminin dans l'écriture, parlons-nous exclusivement de la plume d'une femme ou pourrait-on également trouver du féminin dans le texte d'un écrivain ? Le féminin se distingue, selon Frédéric Regard, comme un post-féminisme en ouvrant un nouvel espace :

Le féminin s'inscrit comme opérativité poétique. Il lui arrive de travailler à partir de la féminité ou du féminisme [...] Le féminin réinvente une différence : c'est un geste, un style,

³³ BESSERIE Maylis, « Les penseurs du genre – L'économie du genre », émission de Tiphaine de Rocquigny « Entendez-vous l'éco ? », *France culture*, 6 novembre 2017.

³⁴ DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe I*, Paris, Gallimard, 1979 [1949].

³⁵ BUTLER Judith, *op. cit.*, pp. 109-110.

³⁶ DUCAT Philippe, « Judith Butler, fautrice de troubles » in MÉKOUAR-HERTZBERG Nadia, MARIE Florence, LAPORTE Nadine (éds.), *op. cit.*, p. 22.

³⁷ MARUANI Margaret, « Oublier le genre ? Un défaut d'intelligence du monde social », *France culture*, conférence enregistrée le 6 mars 2017 à l'Université de Caen et diffusée le 13 septembre 2017.

une figure qui balaie les fixations³⁸.

C'est donc ce qui, pour lui, fait venir de l'invisible au visible, l'inouï à la performativité langagière. Le féminin forme une différence autre, il se joue hors-sexualité.

Avant d'entrer de manière plus approfondie dans les questionnements autour de l'existence d'une écriture féminine, il convient de définir ce que renferme l'écriture d'un homme et celle d'une femme dans les représentations mentales des lecteurs et donc dans la construction sociale imaginaire. Dans la création, nous l'avons vu à plusieurs reprises, les femmes souhaitent conquérir leur droit à la production artistique, littéraire, mais, d'emblée, la problématique du processus s'impose à elles. Elles ont alors le choix d'adopter une posture égalitaire, de se réclamer artiste au même titre que l'homme quitte à être taxées d'imitatrices et donc d'« impositrices³⁹ », ou alors de revendiquer et valoriser leur propre différence. Dans ce cas, Christine Planté redoute l'enfermement de ces femmes et de leur création dans leur passé de soumission et d'exclusion, construit par le discours du dominant. Selon elle, l'écriture des femmes se résumerait à la manière dont les hommes ont défini la femme et son écriture en les maintenant « volontiers enfermées avec leur "spécificité", comme une peuplade dans sa réserve⁴⁰ ».

Au regard des études sur le genre et à travers différentes perspectives, la littérature ne pose pas, selon Nadia Mékouar-Hertzberg, la question du féminin et du masculin, mais bien celle du processus de leur construction et des modalités de leur présence en littérature. C'est l'outil critique du genre qui permet donc de repérer, entre les lignes du texte, des assignations genrées. Ainsi le genre :

renouvelle la littérature et l'approche que l'on peut en avoir que ce soit sur le plan de la représentation (comment renouveler la représentation des personnages féminins et masculins ? Comment signifier la construction de la différence sexuelle et les rapports de pouvoir qu'elle induit ?) ou sur le plan de la production même (comment l'auteur·e cède-t-il/elle aux mécanismes des normes de genre dans son acte de création ? Comment s'en déprendre dans le champ de la littérature ?)⁴¹.

Nadia Mékouar-Hertzberg pose, par ailleurs, la question de l'usage du concept de genre en littérature si on considère cet espace comme un terrain neutre. Pour elle, le genre est, à la fois, l'ensemble des canons dans le rôle de l'homme ou de la femme (catégories normatives), et ce

³⁸ REGARD Frédéric, *La force du féminin – Sur trois essais de V. Woolf*, Paris, La fabrique Éditions, 2002, pp. 5-6.

³⁹ Elles sont qualifiées « d'impositrices » par les hommes car on considère qu'elles usurpent le titre d'auteur, réservé de coutume aux hommes de lettres, en feignant posséder les mêmes qualités d'écriture.

⁴⁰ PLANTÉ Christine, *op. cit.*, p. 183.

⁴¹ MÉKOUAR-HERTZBERG Nadia, « art. cit. » in MÉKOUAR-HERTZBERG Nadia, MARIE Florence, LAPORTE Nadine (éds.), *op. cit.*, p. 177.

qui peut être déconstruit (le genre apparaît comme une « arme à double tranchant⁴² »). Finalement, on ne peut travailler avec l'outil genre que si l'on reconnaît que les catégories « homme » et « femme » sont des catégories vides et débordantes à la fois.

Selon Monique Schneider, dans son ouvrage *Le paradigme féminin*, le féminin en littérature exige des modalités d'écriture « qui débouchent sur un entrelacs de schèmes⁴³ ». Le féminin s'élabore alors sur les principes d'une véritable et troublante traversée du négatif.

La question repose en réalité sur les paradigmes, féminins et/ou masculins : sont-ils encore utiles à l'heure d'analyser des œuvres littéraires ? Les différents outils qui définissent et examinent les termes de « femmes », « féminin », « féminité », « genre » nous renvoient vers une analyse textuelle des modes relationnels des subjectivités féminines et de l'expression de leur corporéité. Plutôt que de parler ici d'écriture féminine, nous pourrions donc nous référer à une « expérience féminine », qui rend davantage compte de la singularité et de la pluralité de textes et d'écritures. Nous retrouverons cette expression que nous empruntons à Elaine Showalter, plus loin dans ce même chapitre, une fois étudiés plus en détail les enjeux de cette écriture dite féminine.

1.2. « Écriture féminine » : que reste-t-il de la question ?

Une fois appréhendés les différents termes et outils auxquels nous aurons recours dans l'analyse textuelle des trois romans, il convient de progresser vers la définition du concept même d'écriture féminine : quand se réfère-t-on à une écriture féminine ? Que prenons-nous en compte ? Quels sont les enjeux et les limites de cet outil ? Enfin, semble-t-il pertinent d'étudier l'écriture des trois textes au prisme du féminin ?

Au cours de cette approche, nous envisagerons l'écriture féminine comme l'un des angles d'analyse des œuvres. En effet, dans la critique féministe littéraire, les théoriciennes françaises choisissent de parler d'écriture féminine au sens de construction sociale. L'écriture féminine ne concernerait pas seulement l'écriture des femmes mais pourrait également s'appliquer à des textes écrits par des hommes (Jean Genet, Proust, Joyce selon Cixous). Le « féminin » se rapporterait alors à l'ensemble des conditions biologiques, sociales,

⁴² MÉKOUAR-HERTZBERG Nadia, « Le genre : un outil utile en littérature ? », in « Le genre dans l'hispanisme », table ronde organisée par la Société des Hispanistes Français au collège d'Espagne, Paris, 27/01/2018.

⁴³ Nadia Mékouar-Hertzberg cite Monique Schneider, in MÉKOUAR-HERTZBERG Nadia, « art. cit. » in MÉKOUAR-HERTZBERG Nadia, MARIE Florence, LAPORTE Nadine (éds.), *op. cit.*, p. 179.

d'expérience, éducatives, discursives, subconscientes qui déterminent l'écriture d'un texte. Les théoriciennes américano-britanniques proposent également des perspectives critiques abordant l'écriture des femmes dans leur spécificité et leur dimension particularisante. Quels que soient les outils d'analyse, le propos est toujours semblable : faire valoir l'écriture des femmes afin de décentrer les critiques culturelles dominées par le patriarcat. C'est grâce à ces différents mouvements que l'histoire littéraire se reconstruit à l'aune de la présence des femmes en littérature et d'une évolution des canons.

Cette approche théorique de l'écriture féminine n'a pas vocation à valider ou à infirmer la pertinence de cet outil mais à visualiser, dans le champ littéraire, comment les autrices et les critiques envisagent l'écriture des femmes et quels jeux d'influence et d'opposition se dessinent.

Nous parcourons les spécificités de la langue et des discours de femmes en lien avec les inscriptions culturelles et psychologiques du corps féminin dans les textes. Enfin, nous terminerons cette approche par une observation plus spécifique du différentialisme espagnol : comment l'Espagne accueille-t-elle ces outils théoriques ? Les critiques et les journalistes s'en emparent-ils dans leur analyse des textes de femmes ? Comment les autrices se positionnent-elles ?

1.2.1. Du besoin d'exister à l'urgence d'être lues

Il y a, selon Michelle Perrot, un grand intérêt à scruter les œuvres écrites par des femmes dans toute leur diversité car elles « résistent davantage par leur matérialité même⁴⁴ ». Ces autrices contemporaines qui prennent la plume au XIXe siècle, soit par goût de l'expression, soit par impératif moral et social, pour défendre un sujet, soit encore pour devenir indépendantes financièrement, « participent au premier chef de la transformation de la littérature en métier et du livre en marchandise⁴⁵ ». Julia Kristeva voit, en effet, « le désir d'affirmation féminine⁴⁶ » se manifester désormais dans l'aspiration à la création artistique et littéraire. Ces créatrices entreprennent de dire autre chose que les hommes, en partant de leur propre réalité et voient s'ouvrir devant elles, par le pouvoir de l'écrit, une possibilité de conquête sociale. Virginia Woolf souligne la nécessité d'avoir une « chambre à soi » afin de réunir les bonnes conditions pour

⁴⁴ PERROT Michelle, « Préface », in LEDUC Guyonne, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁵ PLANTÉ Christine, *op. cit.*, p. 165.

⁴⁶ KRISTEVA Julia, « Le temps des femmes », in DE MANASSEIN Michel, *De l'égalité des sexes*, Paris, Centre National de documentation pédagogique, 1995, p. 35.

écrire et de placer les écrivaines dans les meilleures dispositions. Dans son essai *Une chambre à soi*⁴⁷, elle décrit ainsi les conditions de création féminine, la recherche d'une liberté, d'une aisance dans l'écriture en affirmant sa personnalité. Cette chambre représente un espace à la fois physique et psychique indispensable à la création, comme « un *no man's land*, une zone de silence, autour d'elle et en elle⁴⁸ ». De cette manière, l'autrice pourra enfin laisser libre cours à son imagination, à ses influences pour écrire. Selon Hélène Cixous, c'est cette inégalité, dans l'accès à l'écriture comme dans la reconnaissance de l'œuvre qui incite les femmes à écrire, « qui déclenche le désir, comme un désir d'appropriation⁴⁹ ». Elle ajoute que, sans inégalité, sans lutte, « c'est l'inertie – c'est la mort ». L'écriture permet donc à certaines femmes d'être visibles et de commencer à exister au monde. Simone de Beauvoir critique, dans le deuxième tome du *Deuxième sexe*, la femme qui écrit et la qualifie « d'écrivassière⁵⁰ » mais reconnaît néanmoins que leur écriture émerge comme unique moyen d'expression : « elle substitue aux actes impossibles des mots ».

Aussi maladroits puissent-ils paraître, ces mots expriment une voix et mettent en avant la présence des femmes dans la vie publique. Michel Mercier insiste, lui, sur la recherche d'utilité par l'écriture. Cet acte permettrait de s'imposer dans une réalité, de donner de l'épaisseur et de la visibilité à son existence. Selon lui, « on n'écrit jamais qu'en état d'urgence, dans un besoin de communication et dans un souci d'utilité qui est appel au lecteur et l'invite à se pencher sur une vérité ou sur ce qui est ressenti comme tel⁵¹ ». La création apparaît comme un moyen de lutte, une arme à destination des femmes dans leur affirmation, de leur sexe et de leur genre : « Il ne s'agit donc pas de renoncer à des comportements mais de les assumer pleinement et de les étendre⁵² ». Ces femmes sont, au départ, rejetées par la communauté littéraire masculine dominante et c'est ce mépris qui les incite également à écrire, dans l'urgence d'être lues et reconnues. Béatrice Didier revient sur le rapport hostile qu'entretiennent le monde littéraire, la société et l'écriture des femmes :

L'écriture féminine semble presque toujours le lieu d'un conflit entre un désir d'écrire [...] et une société qui manifeste à l'égard de ce désir, soit une hostilité systématique, soit cette forme atténuée, mais peut-être plus perfide encore, qu'est l'ironie ou la dépréciation⁵³.

Ces femmes sont parfois qualifiées de folles, voire de monstres, et si, en plus, elles sont

⁴⁷ WOOLF Virginia, *Une chambre à soi*, traduit de l'anglais par Clara Malraux, Paris, Éditions 10/18, 2016 [1929].

⁴⁸ DIDIER Béatrice, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁹ CIXOUS Hélène, *Le rire de la méduse et autres ironies*, *op. cit.*, pp. 101-102.

⁵⁰ DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe II*, *op. cit.*, p. 486.

⁵¹ MERCIER Michel, *Le roman féminin*, Paris, PUF, 1976, p. 204.

⁵² VIÑALS Carole, « L'Espagne d'une politique au féminin à une politique féministe », *Nouveaux imaginaires du Féminin*, Nice, septembre 2017, HAL, p. 5.

⁵³ DIDIER Béatrice, *op. cit.*, p. 11

reconnues dans leur création littéraire, on les accuse d'avoir des corps et des esprits « hybrides⁵⁴ ». Elles subissent, selon Christine Planté, l'attitude misogyne de la société patriarcale, « le mépris de la femme qui la tient pour être inférieur [...] moins doué d'âme ou d'intelligence que l'homme⁵⁵ ». Les pratiques littéraires de femmes présentent une double menace d'impureté : une impureté morale, mais également une impureté esthétique. Les textes sont, selon les critiques, « moins épurés, accomplis, polis par l'exigence artistique⁵⁶ ». Toutefois, ce que certains hommes considèrent comme une impureté peut aussi devenir une force dans la modernité de l'art et du langage des autrices.

C'est aussi dans leur spécificité, tant dans l'appropriation de leur sexe que dans l'accès à l'écriture, que certaines autrices réclament une reconnaissance de leur travail. Elles revendiquent alors le fait d'être une femme, d'écrire et se saisissent de leur propre expérience tant conjoncturelle que structurelle. Le récit d'expériences communes à plusieurs autrices, qu'il s'attache à représenter des mécanismes relationnels ou le rapport à leur propre corps conduit une part des critiques à adapter leur regard sur l'écriture des femmes. C'est le cas des théoriciennes américano-britanniques qui cherchent à étudier les textes écrits par des femmes à la marge du reste de la littérature afin d'en extraire les spécificités et de les rendre visibles dans leur singularité. Elaine Showalter, inventrice de la « gynocritique » justifie l'étude de la littérature écrite par des femmes comme un groupe à part, par leur positionnement. Les femmes sont l'Autre, elles sont marginalisées, exclues de l'universel et se distinguent d'emblée par l'exception de leur démarche créatrice. La « gynocritique » se concentre sur les textes écrits par des femmes ; elle ne cherche pas à réinterpréter les textes littéraires sous un prisme féministe mais à reconsidérer l'expérience d'un personnage féminin lorsqu'elle est racontée et écrite par une femme au sein d'une société patriarcale. Dans un article, Showalter remarque que dans les textes écrits par des hommes, on apprend du ressenti des figures féminines seulement ce que les hommes ont imaginé de l'intériorité des femmes, de leur imaginaire⁵⁷. Les théoriciennes accompagnent alors ce mouvement des figures féminines comme objet de littérature vers la femme sujet, créatrice d'un texte. Showalter tout comme Ellen Moers ou Myra Jehlen se confrontent à la culture silencieuse des femmes et participent ainsi à l'intégration de ces dernières dans le champ littéraire. Ces critiques femmes et féministes perçoivent, dans l'analyse de l'écriture des femmes, le besoin de reconsidérer un ensemble de perspectives propres à leurs

⁵⁴ PLANTÉ Christine, *op. cit.*, p. 231.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 86.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 271.

⁵⁷ SHOWALTER Elaine, « Towards a feminist poetics », in JACOBUS Mary, *Women writing and writing about women*, Londres, Croom Helm, p. 27.

textes : les aspects historiques, anthropologiques, psychologiques et sociologiques. Dans son article « Feminist criticism in the wilderness⁵⁸ », Elaine Showalter exprime le besoin d'acquérir une connaissance profonde et extensive des textes de femmes afin de créer un canon littéraire propre aux femmes et de s'opposer, selon Toril Moi, à « la canonización autosuficiente de los valores de los hombres de clase media⁵⁹ ».

En revanche, la théorisation d'une culture commune ne cherche pas à exclure davantage les femmes mais à étudier leur rapport au texte depuis un positionnement marginal. Dans son article sur « La notion de nature dans les théories de l'"écriture féminine"⁶⁰ », Stistrup Jensen Merete définit le terme de « nature » à travers plusieurs dimensions. Elle interroge ainsi la nature comme thématique dans les écrits de femmes, mais également le style d'écriture dit « naturel » qui correspondrait aux caractéristiques formelles de l'écriture féminine. Enfin, elle traite des genres littéraires dans lesquels s'inscrit l'écriture des femmes et qui peuvent être considérés comme « naturels », proches du langage oral. Les théoriciens qui se concentrent sur les différences qui ressortent dans l'écriture des femmes se concentrent, d'une part, sur la forme, sur le style et, d'autre part, sur le contenu. Pour Carmen Martín Gaité, l'écriture féminine se manifeste davantage dans la forme que dans le fond :

Si nos referimos a que los temas sean distintos, yo lo niego. Niego que tenga que ser así obligatoriamente. En cambio, en la manera de tratarlos, es innegable que una mujer escribe o enfoca los temas de una manera determinada⁶¹.

Par ailleurs, on souligne souvent dans les écrits de femmes un lien étroit à l'intimité ou encore au domaine de l'enfance. Beauvoir souligne l'attachement des écrivaines à leurs souvenirs d'enfance lorsque celle-ci « n'occupe en général qu'une place secondaire dans les autobiographies masculines⁶² ». En revanche, nous ne souscrivons pas à une détermination thématique des textes de femmes.

Michèle Ramond affirme que les figures qui peuplent les textes littéraires des uns et des autres « n'obéissent pas à la même logique mentale et affective » et que « tout cela ne suppose ni le même voyage, ni le même ravissement, ni le même tourment⁶³ ». La féminité de l'écriture s'appuierait donc sur un vécu particulièrement féminin, sur une capacité de s'ouvrir à l'autre, sur

⁵⁸ SHOWALTER Elaine, « Feminist criticism in the wilderness », in ABEL Elizabeth (dir.), *Writing and sexual difference*, Chicago, University of Chicago Press, 1981.

⁵⁹ MOI Toril, *op. cit.*, p. 88.

⁶⁰ STISTRUP JENSEN Merete, « La notion de nature dans les théories de l'"écriture féminine" », *Femmes, Genre, Histoire*, Cléo, 2000, mis en ligne en 2007, non paginé.

⁶¹ Pilar Nieva de la Paz cite Carmen Martín Gaité, in NIEVA DE LA PAZ Pilar, *Narradoras españolas en la transición política*, Madrid, Espiral Hispano Americana, 2004, p. 38.

⁶² DE Beauvoir Simone, *Le deuxième sexe II*, *op. cit.*, p. 524.

⁶³ RAMOND Michèle, « La Littérature féminine et le pouvoir de la Littérature », in RAMOND Michèle (dir.), *Femmes, pouvoirs, créations*, Paris, Indigo et côté-femmes éditions, 2005, p. 193.

une « dépersonnalisation⁶⁴ » comme la nomme Hélène Cixous. Elle définit cet effet de « dépropriation » comme l'idée de pouvoir observer l'autre dans sa différence, le revaloriser sans vouloir le réduire au même. Elle voit les effets de féminité dans l'importance accordée à ce qui, dans l'écriture, est impropre, ce qui relève de l'hétérogène, du sens indécidable, de l'autre face au texte. Nous pouvons, en effet, nous focaliser sur les sujets récurrents chez les créatrices car la construction de ces sujets fait également partie de la construction de leur identité en tant qu'auteurice. Marina Yaguello ajoute que c'est dans leur spécificité que les créatrices renforcent leurs différences avec les créateurs :

Flaubert qui décrit l'amour, cela devient un sujet humain. [...] Il n'existe pas de sujet masculin pour la raison irréfutable que la littérature masculine, c'est la littérature⁶⁵.

Par leur création, elles sont elles-mêmes à la recherche d'une identité et chargent les mots d'une connotation différente de ce qui les entoure. C'est par la question de l'identité que le corps et ses différentes expériences occupent souvent une large place dans cette écriture.

Selon Béatrice Didier, ce corps est exploré comme une unité et le désir de la femme est observé dans des représentations telles que l'auto-érotisme, l'homosexualité – comme nous pourrions le constater chez Esther Tusquets –, l'inceste ou la jouissance. Ce corps est donc exploré à la fois comme objet qui s'auto-satisfait dans son individualité, mais qui se satisfait également dans sa relation à l'autre, dans son lien avec le monde. On peut concevoir cette relation dans une perspective d'enfermement et de domination ou bien dans une perspective d'épanouissement et de libération. L'amour et la naissance de l'amour sont très souvent au cœur des premiers romans féminins, comme le souligne Michel Mercier, mais il existe, d'après lui, peu de romans féminins consacrés à la vie dans le mariage car une fois le but atteint, l'œuvre se clôt :

C'est peut-être aussi qu'au sein de ce bonheur enfin acquis, toutes les ressources de la femme visent à le préserver, ce qui exclurait toute possibilité de retour à la création littéraire, les forces de création de la femme absorbées toutes entières dans cet acte de préservation⁶⁶.

Carmen Martín Gaité fait partie de celles qui, à la lueur de leur époque, considèrent l'amour charnel ou divin comme un ascendant sur la femme et fait ressortir cette thématique comme spécificité de l'écriture féminine. L'amour, quelle que soit sa représentation et sa forme, est effectivement un thème récurrent. Il est intéressant d'intellectualiser cette thématique, de la mettre en perspective, de la manipuler afin d'en comprendre les mécanismes :

⁶⁴ CIXOUS Hélène, *Le rire de la méduse et autres ironies*, op. cit., p. 52.

⁶⁵ YAGUELLO Marina, op. cit., p. 144.

⁶⁶ MERCIER Michel, op. cit. p. 65.

Y es verdad que el amor, ya sea divino o humano, puede considerarse como uno de los principales acicates de la escritura femenina. O bien para ensalzar las ansias de libertad que hace concebir o para reflexionar sobre sus contradicciones y laberintos, la mujer prisionera del amor, sólo cuando lo convierte en palabra empieza a salir de su cárcel⁶⁷.

En revanche, lorsqu'Annie Leclerc incite les femmes à écrire dans un discours qui s'adresse directement à elles, les touchant individuellement dans leur sensibilité, elle met en avant la thématique de l'amour comme une force, comme un objet de connaissance et de puissance :

Femme, ma douce, ma violente, ma savante, ma malheureuse discrète, emprisonnée, étouffée, renoncée, dis, écris ce que tu sais d'amour et de jouissance, non seulement parce que tu veux l'écrire mais parce qu'il faut que ça se sache, il faut enfin que les hommes arrivent à compter avec ce qui brille le plus, il faut que ça entre dans le réel et dans l'histoire, il faut que tu aies enfin *ton mot* à dire, car c'est le mot qui manque, celui qui leur manque⁶⁸.

Annie Leclerc invite les femmes à écrire leur spécificité, leur différence, à ne pas reproduire le langage de l'Autre, à cesser d'être des objets littéraires et à devenir enfin de vrais sujets d'écriture. Hélène Cixous considère l'imaginaire de la femme comme une ressource inépuisable à condition qu'elle sorte de son rapport de force à l'homme et qu'elle écrive la femme comme l'homme écrit l'homme. Elle met en avant le pouvoir de création de la femme et le décrit comme un « monde de recherche, d'élaboration d'un savoir à partir d'une expérimentation systématique des fonctionnements du corps, d'une interrogation précise et passionnée de son érogénéité⁶⁹ ».

Il est intéressant, par ailleurs, de lire comment sont analysées les figures féminines dans les textes écrits par des femmes. Les critiques observent une corrélation entre l'évolution du nombre d'autrices et celui des personnages féminins :

Second constat : entre 1850 et 1950, le nombre d'ouvrages de fiction signés par des femmes diminue de moitié, passant d'environ 50 % à 25 % de la production totale. Incidemment, expliquent les chercheurs, le nombre de personnages féminins dans les œuvres diminue drastiquement sur la même période : en 1800, près de 60 % des mots d'une œuvre en moyenne sont consacrés à la description de personnages féminins, contre 30 % dans les années 1950. Un parallèle logique pour les chercheurs, les autrices ayant tendance à intégrer plus de femmes dans leurs histoires que leurs homologues masculins⁷⁰.

Michel Mercier affirme que « le roman féminin place la femme au centre de son propos et satisfait un besoin d'échanges fondamental⁷¹ ». En plus de l'extrême précision des écrivains, les créatrices peuvent dessiner ces personnages féminins à la lumière de leur expérience de femme dans toute sa complexité et sa subtilité. En effet, lorsqu'elle est écrite et décrite par l'homme, la femme peut refléter les désirs et les fantasmes de celui-ci. Elle devient le produit de son

⁶⁷ MARTÍN GAITE Carmen, *Desde la ventana*, Madrid, Espasa Calpe, 1993, pp. 58-59.

⁶⁸ LECLERC Annie, « La lettre d'amour », in CIXOUS Hélène, GAGNON Madeleine et LECLERC Annie, *La venue à l'écriture*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1977, p. 141.

⁶⁹ CIXOUS Hélène, *Le rire de la méduse et autres ironies*, *op. cit.*, p. 38.

⁷⁰ PREVOST Thibault, « art. cit. ».

⁷¹ MERCIER Michel, *op. cit.*, p. 30.

imaginaire comme lorsque certains écrivains décrivent le mariage comme le point culminant de la vie d'une femme. Ces auteurs projettent leurs conceptions et ne transmettent qu'une vision partielle des faits mais c'est également le cas d'écrivaines qui imitent ce mode d'écriture. Néanmoins, certains auteurs ont aussi abordé, dans leur écriture, la souffrance des femmes mariées à la recherche d'un autre idéal, mais toujours d'un point de vue masculin. Par l'évolution de l'écriture et comme reflet de l'évolution sociale, les femmes passent donc d'un rôle d'objet marginalisé, au même titre finalement que l'ensemble des populations marginalisées, pauvres ou « racisées⁷² », à un rôle d'actrices. C'est ce que Marie Soledad Rodríguez remarque également dans le cinéma, où la femme est l'objet du triple regard masculin : la caméra, le spectateur et le désir du spectateur⁷³. Dans sa thèse, Aurélie Gambus aborde le lien entre l'intimité du personnage, son individualité et l'amour comme rapport à l'autre. Elle tente d'élaborer une catégorisation du personnage féminin à partir de ses trois objets d'étude :

Le personnage féminin est soit une femme belle, sexy mais ignorante : soit une femme mariée et cantonnée dans un rôle de ménagère : soit encore une femme « active » professionnellement mais seule. Les rapports sont établis sur une construction socioculturelle fondée sur la traditionnelle catégorisation. Ces mêmes rapports appartiennent, selon Max Weber, au domaine de la société, de la sociabilité et de l'amour. Cependant, les œuvres étudiées ne révèlent qu'une relation uniquement basée sur un modèle de dominant/dominé. Quant à l'amour, les personnages féminins le présentent comme un sacrifice ou comme une nouvelle soumission⁷⁴.

Michel Mercier, pour sa part, constate que l'héroïne, celle qui était auparavant objet littéraire et qui occupe désormais le centre de la diégèse, est presque toujours doublée d'un personnage qui n'est plus par définition l'héroïne mais une sorte de repoussoir de l'héroïne. Il aborde donc finalement le monde du double, celui qu'il qualifie « des non-valeurs⁷⁵ » et l'associe aux personnages féminins.

Le personnage féminin reste un sujet d'études inépuisable, tant du côté de l'écriture « masculine » que de l'écriture « féminine ». Les critiques s'intéressent donc également à la manière dont les autrices construisent les personnages, les atmosphères et s'approprient un style, « ce style où il n'est de rire qu'à écrire. S'écrire⁷⁶ ». De fait, Biruté Ciplijauskaitė décrit une différence entre des écrivains hommes et femmes dans la manière de créer une ambiance, des

⁷² GUÉNIF Nacira, SKEGGS Beverley, « Les *cultural studies* à l'épreuve de féminismes », *France culture*, conférence enregistrée en juin 2016 mais diffusée le 26 septembre 2016.

⁷³ RODRIGUEZ Marie Soledad, « Étude de genre et cinéma : décentrer le regard », in « Le genre dans l'hispanisme », table ronde organisée par la Société des Hispanistes Français au collège d'Espagne, Paris, 27/01/2018.

⁷⁴ GAMBUS Aurélie, *La quête d'individualisation du personnage féminin : Les Jolies choses de Virginie Despentes ; Amor, curiosidad, prozac y dudas de Lucía Etxebarria ; Surtout ne te retourne pas et Cette fille-là de Maïssa Bey*, thèse en littérature comparée, Université d'Avignon, soutenue en décembre 2009.

⁷⁵ MERCIER Michel, *op. cit.*, p. 13.

⁷⁶ CIXOUS Hélène, *Le rire de la méduse et autres ironies*, *op. cit.*, p. 22.

personnages et de transmettre la saveur de l'époque relatée. Elle ajoute que l'écrivain construit une distance entre lui-même et le monde, alors que la plume d'une femme serait davantage « como una extensión de su cuerpo, más espontánea y más subjetiva⁷⁷ ». Béatrice Didier souligne les formes récurrentes chez les autrices, leur maîtrise des « genres du *je* » tels que les éléments autobiographiques, le journal (intime) ou encore le genre épistolaire. Cette spécificité des autrices résiderait dans leur voix, dans leur langage. Luisa Valenzuela qualifie cette différence minime de « carga eléctrica ». Elle affirme, en effet, qu'il ne peut exister un langage spécifiquement féminin mais qu'il existe certaines dissonances perçues comme une manière de s'émanciper :

Durante siglos, las mujeres hemos sido casi okupas en la casa del lenguaje. Y como buenas outsiders, en diversas oportunidades supimos aprovechar el hecho para afilar armas nuevas y punzantes. Acabamos a fondo, aunque muchas no quieran reconocer esa indefinible, secreta y a veces llena de secreciones separación entre nuestra palabra y la palabra dominante⁷⁸.

Ces caractéristiques dans le langage ou dans le choix du genre constituent des « lignes de force communes⁷⁹ » selon Béatrice Didier et qui nous invitent à adopter un positionnement différent face aux textes de femmes.

Nous percevons que dans la manière d'évoquer, de souligner ou d'investir certains champs, les autrices partagent une sensibilité commune. Cette singularité émerge d'une intériorisation et d'un ancrage d'expériences propres aux femmes. Certaines critiques se concentrent sur quelques caractéristiques communes de l'écriture des femmes et notamment de l'écriture romanesque des écrivaines espagnoles contemporaines. Alicia Redondo Goicoechea remarque par exemple la présence du point de vue, du positionnement des autrices dans leurs textes, incarnés par leurs figures féminines. Selon elle, le système d'énonciation à la première personne traduit une manière de voir et d'être au monde dans une chronologie qui privilégie le temps intérieur, subjectif et symbolique. Nous verrons d'ailleurs comment la temporalité s'efface des textes d'Icaza et s'exclut de ceux de Tusquets et de Mayoral. L'écriture se concentre sur la construction de l'être féminin au sein d'espaces intérieurs où règne un puissant silence. L'écriture des femmes émerge du désir, de la nécessité de faire corps avec ce qui les entoure. Marta Segarra, dans l'introduction de son ouvrage collectif autour de la construction d'une communauté depuis la langue et le genre, évoque le potentiel poétique qui prend racine dans le

⁷⁷ CIPLIAUSKAITĖ Biruté, *La construcción del yo femenino en la literatura*, Cadix, Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2004, p. 127.

⁷⁸ VALENZUELA Luisa, « Casa tomada: escritoras y escritura » in ENCINAR Ángeles, VALCÁRCEL Carmen, *Escritoras y compromiso. Literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*, Madrid, Visor Libros, 2008, p. 124.

⁷⁹ DIDIER Béatrice, *op. cit.*, p. 10.

corps d'une femme et de son désir. Ce « yo poético-femenino⁸⁰ » s'affirme par sa singularité et son caractère actif, formant ainsi un nouveau rapport au désir et à la sexualité.

Alicia Redondo Goicoechea voit également, dans l'écriture des femmes, une tendance à l'engagement, une orientation vers le « *prodesse y movere que al delectare*⁸¹ ». Nous remarquons, en effet, que de nombreuses écritures des femmes sont tournées vers l'affirmation d'une individualité sexée et genrée. Les autrices réaffirment leur compréhension du monde en engageant leur propre extériorité à travers la voix qu'elles imposent. Magda Potok-Nycz souligne « [el] intento de rescatar las vivencias femeninas⁸² », de sauver en quelque sorte les expériences des femmes afin de rendre visible leur situation sociale. Les écrivaines intègrent le champ littéraire par leur regard sur la société, la création de personnages, leur expérience qui façonne le schéma relationnel des différents sujets. Elles donnent une voix aux personnages féminins et réinterprètent les figures féminines mythologiques à l'aune des courants féministes. La mise au jour de la relation maternelle (mère-fille), comme nous l'observerons par exemple chez Tusquets, ou de l'oppression d'une hétéronormativité dominante chez les trois autrices, permet de se réapproprier des sujets quasiment exclus de la littérature universelle et de défendre des problématiques qui surgissent d'une communauté féminine. Les autrices opèrent parfois un renversement comme chez Tusquets où la fille part à la recherche de la mère perdue et non l'inverse. Certaines se distinguent volontairement d'une écriture masculine universelle par l'affirmation de soi.

C'est dans les années 70, dans le prolongement des combats menés pour l'égalité économique, politique et professionnelle, que l'égalité sexuelle devient la bataille de la nouvelle génération. Les femmes revendiquent une différence des sexes dans le processus de création littéraire et elles semblent poursuivre, dans leur vie et dans leur écriture un droit à la différence de chacune à chacun, un droit de devenir soi-même, dans le langage. La question ne se pose plus exclusivement sur la différenciation sexuelle de l'écriture mais aussi sur la manière de percevoir un texte : comment peut/doit-on lire un texte écrit par une femme ?

⁸⁰ SEGARRA Marta (dir.), *Repensar la comunidad desde la literatura y el género*, Barcelona, Icaria « Mujeres y culturas », 2012, p. 17.

⁸¹ REDONDO GOICOECHEA Alicia, « Introducción literaria. Teoría y crítica feminista », in SEGURA GRAÍNO Cristina (dir.), *Feminismo y misoginia en la literatura española – Fuentes literarias para la Historia de las Mujeres*, Madrid, Narcea, S.A. de Ediciones, 2001, p. 23.

⁸² POTOK-NY CZ Magda, « Escritoras españolas y el concepto de escritura femenina », *Lectora 9*, Poznan, Universidad Adam Mickiewicz, 2003, p. 3.

1.2.2. Théories différentialistes

Lorsque nous posons la question de l'écriture féminine, deux possibilités émergent : étudier les textes écrits exclusivement par des femmes ou étudier des textes sous l'angle de la féminité. On se heurte alors à la définition de la féminité : que représente un texte féminin ? Nous rencontrons, en langue française, un problème lexical puisque là où, en anglais, deux mots peuvent caractériser ce qui a trait aux femmes (*female*, qui se rapporte au sexe féminin et *feminine*, qui se rapporte au genre), il n'existe en français que le mot « féminin » pour évoquer ce qui est relatif aux femmes. Nous nous sommes concentrée sur ce que signifiait écrire pour un individu de sexe féminin, sur les enjeux de son acte créateur et sur la représentation de ses textes auprès des lecteurs, nous souhaitons à présent approcher le concept d'écriture féminine. Nous suivons donc les raisonnements qui proposent la féminité comme critère de différenciation.

À la lecture des théories qui jalonnent le sujet de la différenciation sexuelle dans l'écriture, nous constatons que ce sont majoritairement des femmes qui osent se heurter à cette problématique et qui proposent des textes scientifiquement reconnus. À partir des années 70, des œuvres de femmes commencent à être analysées par d'autres femmes et révèlent alors l'orientation machiste de la critique masculine teintée de stéréotypes autour de la féminité. C'est le propos de théoriciennes françaises telles que Cixous, Irigaray ou Kristeva.

Pour Cixous, ce monde n'est pas nécessairement biologiquement féminin, mais elle recherche une écriture qui inscrive de la féminité et elle dénigre de fait les « écrivantes⁸³ » dont la facture ne se distingue en rien de l'écriture masculine en reproduisant les représentations classiques de la femme. Elle insiste effectivement toujours sur la nécessité pour les femmes de montrer et de démontrer leurs talents de créatrices. Pour cela, elle entre dans un jeu de provocation en utilisant le néologisme « sexte » dont elle use tout au long de son œuvre. Ce néologisme rassemble le mot « sexe » et met en avant le sexe féminin biologique (qu'il faut affirmer) et le mot « texte » qui indique qu'elle s'adresse aux créatrices en puissance. Elle met donc les femmes au défi d'écrire hors du monde que les hommes ont construit pour elles, en opposition à une écriture phallogcentrique. Son objectif est donc de lutter contre la pensée binaire machiste qui oppose les éléments relatifs aux femmes (inférieurs) aux motifs propres aux hommes (supérieurs). Il faut, pour elle, défaire cette idéologie logocentrique. Toril Moi résume la perspective de Cixous qui consiste à :

⁸³ *Ibid.*, p. 40.

proclamar a la mujer como fuente de vida, poder y energía, y dar la bienvenida a un lenguaje femenino que derribe estos esquemas binarios machistas en los que logocentrismo y falocentrismo se alían en su lucha por oprimir y silenciar a las mujeres⁸⁴.

En revanche, Cixous se réfère à une écriture qu'elle perçoit comme féminine et qui, même si elle correspond à des caractéristiques propres de la construction sociale des femmes, n'exclut pas que certains textes écrits par des hommes puissent être associés à une écriture féminine. Elle distingue le sexe biologique de l'auteur et le sexe de ses œuvres et élabore également la théorie d'une écriture bisexuelle qui serait davantage propre aux femmes et se définirait par l'intériorisation de l'écriture de l'Autre, du dominant, du modèle et par l'affirmation de la singularité des femmes.

La psychanalyse s'empare également de cette question à travers les théories de Luce Irigaray et de Julia Kristeva qui affrontent, d'une certaine manière, leurs pères intellectuels. L'écriture féminine écrit la différence comme une transgression de la loi du Père et comme une prise de pouvoir de la part des mères et des filles. Irigaray ne rejette pas la psychanalyse mais démontre comment Freud se soumet aux règles misogynes de la tradition philosophique occidentale. Alors que Freud interprète la féminité à l'aune du mystère de la femme et de son absence d'organe génital visible, Irigaray dénonce cet évitement de la représentation de la femme considérée comme le côté négatif, comme le fruit de la spécularisation du sujet masculin. Elle reconnaît que la psychanalyse offre deux possibilités à la femme : rester dans le silence ou accepter une représentation d'elle-même comme homme inférieur. Elle évite par ailleurs de verser dans l'essentialisation et se concentre sur la définition du féminin dans le discours. Irigaray est à l'origine du « parler-femme » qui émerge immédiatement lorsque les femmes sont entre elles. Elle les encourage à affirmer leur différence à travers une nouvelle mythologie désignée par Elizabeth J. Ordoñez comme « madre-tierra-naturaleza-(re)productiva⁸⁵ ». Dans cette articulation de la relation mère-fille, un autre langage, une autre grammaire est nécessaire. Nous analyserons cette puissance maternelle, chez Tusquets notamment, dans la récupération, la recréation et la réécriture de mythes et d'histoires matriarcales. Irigaray envisage la féminité dans sa pluralité mais attise néanmoins des reproches. Toril Moi évoque les critiques du travail d'Irigaray qui cantonne l'oppression de la femme et l'ordre machiste à l'abstraction sans s'attacher à la matérialité de l'existence, à l'oppression concrète des femmes enfermées dans une existence familiale dans laquelle elles

⁸⁴ MOI Toril, *op. cit.*, p. 32.

⁸⁵ J. ORDOÑEZ Elizabeth, « Multiplicidad y divergencia: voces femeninas en la novelística contemporánea española », in DÍAZ-DIOCARETZ Myriam, M. ZAVALA Iris (dir.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, V – *La literatura escrita por mujer – Desde el siglo XIX hasta la actualidad*, *op. cit.*, p. 219.

travaillent gracieusement⁸⁶. On reproche à la théoricienne d'analyser « la femme » comme une unité simple et invariable et de ne pas prendre part aux groupes féministes. On remarque un décalage entre Irigaray qui ne souhaite pas assister et prendre part à un renversement du pouvoir par les femmes et une volonté des militantes de transformer les figures et les schémas. Elle dénonce, comme Cixous, la pensée binaire basée sur la paire masculin/féminin car elle suppose une hiérarchie implicite dans laquelle le féminin serait un reflet du masculin. Elles considèrent la femme comme un être multiple, décentré, indéfinissable et l'écriture féminine serait alors à l'image du corps, de la sexualité et de la psychologie des femmes. Kristeva, quant à elle, se concentre également sur le langage mais perçoit l'écriture féminine comme un instrument d'oppression. Selon elle, le concept de différence dénote davantage une absence plutôt qu'une présence significative : le féminin est ce dont les hommes sont épargnés. Elle rejette la caractérisation de l'écriture féminine même s'il existe quelques particularités stylistiques ou thématiques. Pour elle, on offre deux possibilités aux femmes : soit elles s'identifient à la mère et, une fois qu'elles accèdent à l'ordre symbolique, elles sont marginalisées, soit elles s'identifient au père pour garder le pouvoir. La féminité se situe donc du côté de la marginalisation de l'ordre symbolique machiste mais n'est pas exclusive aux femmes puisque cette possibilité d'identification à la mère est également proposée aux garçons. Pour elle, on réprime le féminin davantage du point de vue du positionnement que de l'essence ou de la négativité si on se rapporte à la pensée de Cixous ou d'Irigaray. Il existe certaines constantes dans la littérature de femmes mais elle ignore si celles-ci trouvent leur origine dans l'identité sexuelle de l'auteurice ou dans leur marginalisation socio-culturelle. Pour Kristeva, parler en tant que femme n'a pas lieu d'être puisque la femme n'existe pas : il n'existe qu'une féminité en opposition à l'ordre masculin du *logos*, de la domination et de la vraisemblance. Les femmes ont donc la possibilité de révolutionner le langage poétique, de transformer l'ordre symbolique en vigueur et cela ne dépend pas du sexe biologique de l'auteur mais de la position de sujet qu'il assume. Les théoriciennes françaises envisagent donc le langage féminin ou masculin par un jeu d'identification, de voix marginalisée(s) plutôt que comme l'affirmation d'une identité sexuelle.

Michèle Ramond conçoit plutôt les caractéristiques qui composent l'écriture des femmes comme des outils littéraires solides et influents qui permettent de reconsidérer une sensibilité esthétique. En aucun cas, ces outils ou ces armes doivent se retourner contre ces femmes et servir les intérêts d'un essentialisme réducteur :

⁸⁶ MOI Toril, *op. cit.*, p. 153.

Là-encore ce sont nos stéréotypes qui gouvernent notre lecture et qui confèrent au style cette valeur féminine qui fait le malheur des écritures des femmes ; où l'on verra toujours l'émotion, la pénétration, l'intuition et le lyrisme alors que ces qualités sont l'effet d'un travail puissant sur le genre romanesque, c'est-à-dire, sur la « mimésis » que les outils analytiques des femmes pulvérisent⁸⁷.

Elle part du postulat qu'il y a du féminin partout et qu'on pourrait le considérer comme « une variante pulsionnelle, intellectuelle et affective [...] dans les formations imaginaires et idéelles, le rapport au langage et à l'écriture, à l'autre, à la société, à la filiation, à la création⁸⁸ ». Elle évoque surtout un style que nous ressentons féminin dans la sensibilité ou la manière d'analyser les sociabilités humaines, les sentiments, la douleur d'aimer, de perdre. Les autrices construisent-elles un ethos féminin et jouent-elles avec cette posture ? Leur sexe leur confère-t-il une autorité particulière ?

1.2.3. Péninsule ibérique et essentialisme

Iris M. Zavala, dans son ouvrage sur l'histoire de la littérature féministe, souligne l'importance des spécificités géographiques de chaque littérature. En effet, pour elle, l'analyse des textes d'autrices espagnoles doit tenir compte du rôle des institutions dans l'Histoire comme c'est le cas des mécanismes de censure imposés par l'Etat ou d'une tradition catholique très ancrée. Les discours traduisent selon elle les « *pensamientos y saberes constituidos antes*⁸⁹ ». C'est aussi la raison pour laquelle on ne peut pas prêter les mêmes références à la littérature des femmes espagnole qu'aux femmes de lettres françaises à qui la tradition des salons donnait une visibilité ainsi qu'une légitimité :

En el mundo hispánico, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Rosalía Castro, Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán se preocuparon por problemas análogos, y un nutrido cuerpo de escritoras ha venido formulando estas diferencias desde el siglo XIX: en los pliegues del siglo está la femenina silenciada⁹⁰.

Nous souhaitons comprendre tout d'abord comment les enjeux de l'écriture féminine se traduisent dans le champ littéraire espagnol. Nous nous appuyerons sur des articles de presse afin d'illustrer comment les acteurs de ce champ s'approprient le sujet de l'écriture des femmes et comment se manifeste le risque de catégorisation de ces autrices.

⁸⁷ RAMOND Michèle, *Quant au féminin – Le féminin comme machine à penser*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 10.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 119.

⁸⁹ M. ZAVALA Iris « Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico. », in DÍAZ-DIOCARETZ Myriam, M. ZAVALA Iris (dir.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, I – Teoría feminista: discursos y diferencias, *op. cit.*, p. 43.

⁹⁰ *Idem.*

Dans les années 50, les journalistes reviennent essentiellement sur la question de la différenciation sexuelle dans la littérature. Nous constatons que les autrices interrogées défendent très souvent une écriture universelle et leur capacité à produire des textes de même qualité que les hommes écrivains. Dans un entretien collectif de *La Estafeta literaria*, le sondage interroge neuf poétesses sur la question des aptitudes littéraires des femmes et sur le genre qui leur est propre⁹¹. Voici les trois questions posées :

-¿Es la poesía, dentro de las creaciones literarias, la más adecuada a la sensibilidad de la mujer?

-¿Por qué está consiguiendo más premios en novela que en poesía?

-¿Qué papel desempeña la mujer en la actual producción poética española?

Nous observons tout d'abord que les questions ne s'adaptent absolument pas à l'écriture de chacune des femmes puisqu'il s'agit d'interrogations communes et générales. On ne cherche donc pas à faire ressortir les spécificités de chacune mais plutôt à relever les tendances universelles de l'écriture des femmes. On les incite également à défendre leur autorité littéraire puisque les questions remettent en cause les aptitudes des femmes dans l'écriture poétique : le titre du sondage le démontre. Nous relevons plusieurs tendances dans les réponses des autrices. Il y a celles pour qui il n'existe pas de différences entre l'écriture des hommes et celle des femmes. Dolores Catarineo qui a publié un recueil sous la direction de Juan Ramón Jiménez affirme que « la poesía es siempre adecuada al pensamiento contemplativo, nace de esta esencia y no importa ser hombre o mujer ». De plus, Angela Figueira Almarich ou Carmen Conde privilégient la sensibilité des créateurs et créatrices plutôt que leur identité sexuelle. Pour elles, il n'existe pas de genre spécifique aux femmes mais plutôt des genres privilégiés chez chaque personne. En revanche, certaines minimisent la production des femmes. C'est le cas de María Alfaro qui reconnaît qu'elle voudrait pouvoir vanter et défendre la poésie féminine actuelle mais pour qui « los grandes poetas de hoy llevan nombre de varón ». María Benetto hésite pour sa part entre le « papel dignísimo » qu'elle prête aux femmes dans la poésie et les caractéristiques des femmes plus adaptées au roman car leur sensibilité « tiende a la extraversion ». Acacia Uceta va même jusqu'à dévaloriser nettement les aptitudes des femmes pour la poésie :

Estimo que la excesiva fantasía de la mujer y su visión decorativa y superficial de las cosas la impulsan más a lo anecdótico, a lo descriptivo que al mundo interior y abismal de la poesía.

Néanmoins, elle souhaite voir cette tendance évoluer et elle se situe elle-même aux prémices

⁹¹ « ¿Novela o poesía? Una encuesta sobre las aptitudes literarias de la mujer. », *La estafeta literaria*, 1957, n°89, p. 1. Nous examinons les réponses aux questions à la suite de cette présentation.

de ce mouvement de revalorisation. Elle garde espoir dans les valeurs « entre los que lucho para situarme ». Par ailleurs, certaines poétesses tentent de défendre timidement la qualité esthétique des textes de femmes. María Elvira Lacazi associe l'évolution des femmes dans les différentes dimensions de la société et son implication dans l'activité littéraire et dans la production poétique. Stella Corvalan met au jour le génie de certaines écrivaines :

en las más profundas disciplinas estéticas, está por este hecho capacitada para abarcar indistintamente cualquier otro género literario con igual acierto. Y no ya solamente en el campo de la novela o del teatro, sino hasta en aquel del ensayo, en donde las he visto en varios países, con sensibilidad depurada y talento indiscutible, internarse también en forma feliz obteniendo triunfos resonantes.

La seule qui ose affirmer véritablement son point de vue et qui émet des hypothèses sur l'écriture des femmes est Concha Lagos. Elle explique que les femmes excluent leur féminité dans l'écriture des romans pour se sentir plus légitimes. Elle n'hésite pas à s'imposer face aux questions du journaliste, à montrer son agacement parfois et à orienter l'entretien en exigeant par exemple de passer à la question suivante. Elle remet en cause le terme de « papel » dans la dernière interrogation et montre toute sa confiance en l'authenticité des écrivains et des écrivaines. Sa position s'explique peut-être par son statut dans le champ littéraire : elle est l'une des plus visibles à cette époque et dirige déjà la collection de poésie « Agora » ainsi qu'une revue du même nom.

Dans leurs réponses, les autrices se concentrent sur l'esthétique des genres littéraires et détournent d'une certaine manière l'idée de catégories littéraires propres à un sexe. Les femmes écrivaines sont peu nombreuses dans cette période franquiste dominée par la loi de censure et elles évoluent très souvent dans un milieu dont leur père ou leur mari se revendiquent. Certaines femmes écrivent en lieu et place de leur mari sans que cela soit connu et officiel. D'autres, sans nécessairement écrire pour leur mari, sont mariées à des hommes de lettres influents et n'assument pas de rendre visibles leurs écrits. Elles sont condamnées à ne pas manifester leurs talents de créatrices mais simplement à être *femme* ou *épouse de* et à travestir ainsi leur identité. Parmi elles, nous pouvons citer María Teresa León, mariée à Rafael Alberti ; Concha Méndez, mariée à Manuel Altolaguirre ; María Lejárraga, mariée à Gregorio Martínez Sierra ou encore Marga Gil Rösset, mariée à Juan Ramón Jiménez. Certaines femmes, pour écrire et ne pas être reconnues par crainte de la censure et de la répression devaient également adopter un pseudonyme : tel fut le cas par exemple de Josefina de la Torre qui adopta le nom de Laura de Cominges.

Par peur d'être reléguées à des écrivains de seconde catégorie et de perdre en crédibilité littéraire, les autrices ne cherchent pas à interroger les différences de leurs textes. L'acceptation

des femmes semble trop fragile à cette époque pour qu'elles défendent leur présence individuelle sur la scène littéraire et qu'elles s'affirment en tant que voix collective. Alicia Goicoechea distingue la littérature travestie, celle qui imite la plume masculine, dominante, et les écrivaines qui n'osent pas revendiquer leur différence par peur de moins vendre « ya que entrarán en el *getto* de lo marginal por lo que sus nombres no aparecerán en los suplementos literarios de los periódicos, ni, después, en las historias de la literatura⁹² ». Par ailleurs, défendre la légitimité des femmes dans le champ littéraire signifie également amoindrir la spécificité de son propre travail : alors qu'elles doivent justifier de la qualité esthétique de leur texte et démontrer leurs capacités et l'étendue de leur travail pour accéder à leur statut, elles ne peuvent adopter une réponse collective forte et transgressive. Dans la plupart des cas, on ne remarque pas de volonté de la part des autrices d'accroître la représentation des textes de femmes : elles se rangent plutôt du côté des hommes, de la légitimité et du pouvoir.

En revanche, après les années 70 et l'émergence des différentes théories autour de l'écriture féminine, le message des autrices semble plus tranchant : soit elles s'opposent à la pensée de la différence, soit elles reconnaissent une écriture commune à des degrés divers. En 1979, période dans laquelle coïncident l'émergence des questions autour de l'écriture féminine et la libération d'expression en Espagne, notamment pour les femmes, un débat « literario-feminista de mujeres escritoras⁹³ » est organisé. Plusieurs écrivaines y prennent part mais on remarque l'absence d'Esther Tusquets et d'Ana María Moix pourtant conviées. La perspective de cet événement est double : on interroge à la fois des écrivaines sur l'écriture des femmes et on mêle leur écriture à un engagement féministe. Les questions ne sont pas tout à fait claires et certaines rejettent d'emblée le mouvement féministe : Carmen Martín Gaité ne s'intéresse pas à cette question et défend plutôt la position marginale des femmes, la solitude, l'expérience de la domination (« encierro, opresión y sosiego ») pour prendre la plume et dire des choses de leur existence et de l'existence des autres femmes. Rosa María Pereda tout comme Rosa Chacel n'associent pas les questions d'écriture des femmes et de féminisme. Cette dernière reconnaît les apports du militantisme mais revendique le modèle masculin et universel de la littérature :

Me parece que el feminismo es un tema social de gran importancia y escasa relación con la literatura más allá del enriquecimiento que toda liberación social trae consigo. No hay diferencia intelectual entre hombres y mujeres, porque el mundo intelectual está concebido por el hombre. Por eso yo siempre he seguido la escuela de los grandes maestros, porque era la única que existía.

Une seule parmi les autrices interrogées reconnaît librement la nécessité du mouvement

⁹² REDONDO GOICOECHEA Alicia, « art. cit. », p. 32.

⁹³ « Sobre el sexo que tiene la literatura », *El País*, 08/06/1979, en ligne.

féministe pour que les écrivaines gagnent en visibilité : Montserrat Roig. Elle défend l'œuvre du féminisme dans son discours et dans sa littérature :

Hay que deslindar lo que son problemas de creación de la ayuda que ha supuesto el feminismo para las escritoras. Gracias a las aportaciones ideológicas del movimiento feminista ahora escribo mucho más serena, relajada y con menos resentimiento que cuando empecé a hacerlo.

À l'aube des années 80, les journalistes tendent encore à mélanger l'ensemble des sujets qui se rapportent aux femmes sans vraiment se soucier de la cohérence des différents enjeux.

Plus tard, à l'occasion de la semaine du 8 mars 1992, un événement autour de la journée des droits des femmes est organisé en Galice et relayé par le journal local, *La Voz de Galicia*. La manifestation réunit des conférences de chercheuses, d'écrivaines, d'intellectuelles et, parmi elles, la voix de Marina Mayoral est mise en avant. Cet événement cherche à donner de la visibilité aux femmes mais la « semana da Muller⁹⁴ » marginalise aussi les écrivaines par sa dynamique essentialiste et fait de leur écriture une exception. Néanmoins, Mayoral profite de cette occasion pour mettre le travail des femmes en avant et assume sa position⁹⁵. Elle constate et dénonce les entraves à l'expression des femmes en revendiquant la société matriarcale galicienne. Elle révèle, par exemple, l'érotisme censuré et tabou dans les textes de femmes. Elle investit également, dans sa conférence, les autres champs de la société. Elle incite les femmes à éduquer les enfants de manière égalitaire et à ne pas perpétuer les stéréotypes. Elle cherche aussi à rallier les femmes à la cause féministe sans pour autant se sentir militante et elle regrette que, dans le milieu littéraire, les femmes ne soient pas aussi avancées que dans le reste de la société car leurs capacités semblent toujours à prouver.

Cette perspective différentialiste de l'écriture des femmes pose enfin la question de la lecture : comment envisage-t-on ces romans ? Rosa Isabel Galdona Pérez, influencée par Elaine Showalter, va plus loin en affirmant que toute écriture, mais également toute lecture, est marquée génériquement :

atender al género en un discurso femenino es analizar la forma en que la escritura se define con respecto a esos esquemas ortodoxos, sobre los que se articulan su vida y su palabra⁹⁶.

C'est effectivement le lien entre l'écriture et la lecture, dans une dimension de spécificité féminine ou de différenciation des sexes que nous essaierons de mettre en exergue, dès la fin

⁹⁴ « La semana da Muller pone el contrapunto de seriedad a la celebración del "Antroido 92" », *La Voz de Galicia*, Santiago, 01/03/1992, p. 41.

⁹⁵ « Para Mayoral, existen trabas solapadas al derecho de expresión de las mujeres », *La Voz de Galicia*, Lalín-A estrada, 06/03/1992, p. 38.

⁹⁶ GALDONA PÉREZ Rosa Isabel, *Discurso femenino en la novela española de posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga*, Santa Cruz de Tenerife, Universidad de la Laguna, 2001, p. 89.

de cette première partie. Si nous partons du postulat que l'écriture peut être genrée, nous pourrions fouiller cette perspective et ainsi démontrer que le public auquel les œuvres sont destinées est fortement prédéterminé.

Du côté des spécificités hispaniques, nous constatons que, dans les années 50, tandis que les autrices n'assument pas encore leur appartenance à une voix féminine collective, le sujet se déplace vingt ans plus tard et interroge d'abord la féminité dans l'écriture puis le rôle du féminisme militant chez les écrivaines. L'impression est la même : les romancières répondent avec prudence et distance et privilégient l'esthétique et la liberté créatrice sous peine de perdre leur crédibilité. Mayoral réussit, en revanche, dans les années 90, à poser les différents termes et enjeux et à éclaircir le rôle des autrices parmi ces questions.

Après avoir parcouru les différentes théories autour de l'écriture féminine au sens de « *woman* » puis au sens de « *feminine* », il nous semble important d'orienter l'étude des textes de notre corpus sous l'angle de l'expérience des autrices en tant que femmes et en tant qu'écrivaines, marginalisées à deux reprises. Nous verrons si leur écriture est le produit d'une voix individuelle, d'affirmation de soi ou d'un discours collectif comme récit d'expériences communes. Nous les étudierons depuis leur position de femmes autrices influencées et déterminées. C'est le sens de la conclusion de Toril Moi qui reconnaît qu'on ne peut pas rejeter l'ordre symbolique et qu'il est important de parler depuis sa propre position :

No existe ninguna otra posición desde la que no podemos hablar: si de verdad podemos hablar, tiene que ser en el marco del lenguaje simbólico⁹⁷.

1.3. Apologie de l'universalité

Si certaines femmes écrivent *à la place de* ou *au nom de*, d'autres font volontairement, selon Hélène Cixous, l'écriture de l'autre : elles déclarent et maintiennent qu'elles font une « écriture qui est masculine⁹⁸ ». Cette confusion rend complexe l'analyse des textes de femmes sous l'angle de l'écriture féminine, de l'affirmation de son sexe. Certains textes se réclament d'un genre universel et partent à la conquête d'une écriture nouvelle. À mesure que les femmes se multiplient dans le champ littéraire, elles prennent conscience de leur degré d'influence, de leurs possibilités dans l'imitation et le dépassement d'une littérature générale « de façon telle

⁹⁷ MOI Toril, *op. cit.*, p. 177.

⁹⁸ CIXOUS Hélène, « Le sexe ou la tête ? », in « Elles consonnent. Femmes et langages II », *Les Cahiers du GRIF*, n°13, 1976, p. 67.

que leur féminité recyclée devient patrimoine d'une littérature universelle dont le label masculin n'est jamais discuté⁹⁹ ». C'est une autre manière, pour les autrices, de s'émanciper et de se faire valoir en tant que « femme-sujet-universel » qui doit faire advenir les femmes à leur sens et à leur histoire.

Par ailleurs, Hélène Cixous ne consacre pas toujours l'expression « écriture féminine » aux autrices et ne la définit pas nécessairement par le partage d'une sensibilité de l'expérience :

Les femmes qui écrivent, pour la plupart, jusqu'à maintenant, ne considéraient pas qu'elles écrivaient en tant que femmes mais qu'elles écrivaient en tant qu'écriture. Elles en étaient à déclarer que la différence sexuelle ça ne veut rien dire, qu'il n'y avait pas de différence assignable entre le masculin et le féminin dans l'écriture... Qu'est-ce que ça veut dire, « pas de parti pris » quand on dit « je ne fais pas de politique », tout le monde sait ce que ça signifie ! C'est la meilleure façon de dire : « je fais la politique de l'autre » ! Et bien en écriture, c'est ça ! La plupart des femmes sont comme ça : elles font l'écriture de l'autre, c'est-à-dire de l'homme, et dans la naïveté, elles le déclarent et le maintiennent, et elles font en effet une écriture qui est masculine. Il faut faire très attention quand on veut travailler sur la féminité dans l'écriture, à ne pas se faire piéger par les noms : ce n'est pas parce que c'est signé avec un nom de femme que c'est une écriture féminine. Ça peut très bien être une écriture masculine et inversement, ce n'est pas parce que c'est signé par un nom d'homme que de la féminité serait exclue. C'est rare mais enfin il y a de la féminité dans des écritures signées d'hommes, ça arrive¹⁰⁰.

L'écriture féminine au sens des théoriciennes françaises pourrait donc caractériser les textes de certains écrivains puisqu'elle s'applique à des écrits qui font émerger une sensibilité féminine qui existe ailleurs que chez les femmes. La porosité de l'écriture comme la conquête de l'universel amènent d'autres théories qui rejettent l'affirmation d'une écriture des femmes puisqu'elles ne la considèrent pas comme une exception au sein du champ littéraire, mais comme une écriture plurielle, d'influences.

Ainsi, il convient de se demander en quoi il est encore pertinent de parler d'écriture féminine. Peut-on établir une « ségrégation absolue¹⁰¹ » ou relative entre écriture masculine et écriture féminine ? La littérature tend-elle vers une caducité des paradigmes féminins et masculins ? En fouillant la piste d'une écriture universelle, nous observerons comment les écrivaines cherchent à éviter la marginalisation, la catégorisation et l'infériorisation de leur écriture.

1.3.1. Affirmer l'égalité

Carmen Martín Gaité, dans son article « Una niña rebelde » publié dans le journal *Diario*

⁹⁹ RAMOND Michèle, « La littérature féminine et le pouvoir de la littérature », « art. cit. », p. 198.

¹⁰⁰ CIXOUS Hélène, « Le sexe ou la tête ? », in *Les Cahiers du GRIF*, op. cit., p. 12.

¹⁰¹ DIDIER Béatrice, op. cit. p. 6.

16 du 15 juin 1978, souligne que c'est lorsque les autrices dépassent l'étape des revendications qu'elles atteignent l'apogée de leur qualité littéraire :

He estado convencida de que cuando las mujeres, dejándose de reivindicaciones y mimetismos, se arrojan a narrar algo con su propia voz y a escribir desde ellas mismas, desde su peculiar experiencia y entraña de mujeres [...], descubren el universo a una luz de la que el « hombre-creador-de-universos-femeninos » no tiene ni la más ligera idea. Una luz diferente y abisal como una gruta submarina.¹⁰²

Françoise Héritier, pour sa part, définit la différence des sexes comme « le butoir ultime de la pensée¹⁰³ ». Elle reconnaît que la domination par l'homme est, comme tout système de parenté et de hiérarchie, une manipulation symbolique du réel, une logique du social, mais elle constate qu'il n'y a rien de mauvais et de mal dans l'altérité. Elle refuse de réfléchir sur les sexes ou le genre en termes d'opposition, de dualité. Elle rejoint les théoriciennes qui refusent ainsi l'idée d'une différence claustrale, l'enfermement dans un féminin naturalisé et qui voient dans cette formation unitaire et identitaire un danger. Nous avons observé comment les autrices espagnoles étaient sollicitées dans le débat de l'écriture féminine et nous verrons désormais comment se manifeste le rejet de certaines face à cette idée. Nous analyserons le risque majeur selon elles : la double marginalisation.

Certaines écrivaines espagnoles souhaitent exister en tant qu'autrices, libérées de leur assignation sexuelle ou genrée et ne cherchent pas à revendiquer une écriture propre. Il existe tout d'abord une question générationnelle comme nous l'avons déjà évoqué : les écrivaines des années 50 ne se sentent pas concernées par la question, elles intègrent les cercles intellectuels, littéraires et ne pensent pas à se distinguer de leurs contemporains. En revanche, elles continuent d'être invitées dans des événements qui rassemblent les femmes. Lors du *II Simposio Internacional*, intitulé « Mujer y creación literaria » qui réunit Matute, Moix, Tusquets et Peri Rossi, le grand débat qui cherche l'adhésion des autrices se concentre sur « la existencia de la literatura femenina como género específico¹⁰⁴ ». Des femmes se réunissent autour d'un thème qui concerne, bien entendu, l'écriture féminine et doivent s'exprimer sur ce sujet : Matute soutient le point de vue de sa génération à savoir l'apologie de l'écriture universelle ; Tusquets confirme cette impression et ajoute qu'à l'époque de Martín Gaité et de Quiroga, personne ne cherchait à s'inscrire dans une catégorie littéraire propre à un sexe mais elle souligne, en revanche, l'intérêt croissant pour ces questions et le salue car cela permet d'interpeler et de

¹⁰² Pilar Nieva de la Paz cite Carmen Martín Gaité, in NIEVA DE LA PAZ Pilar, *Narradoras españolas en la transición política*, op. cit., p. 39.

¹⁰³ HERITIER Françoise, *Masculin/Féminin, La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 2012.

¹⁰⁴ ÁVILA Eva, « Ana María Matute: "En mi época no se hacían distinciones con la literatura femenina" », *ABC Sevilla*, 24/11/1994, p. 67.

rendre le sujet visible :

Al margen de que exista o no una literatura específica – ha dicho – es positivo porque en este encuentro se van a hacer 40 comunicaciones, se ha inscrito multitud de gente y despierta mucho interés.

L'idée d'écriture féminine fait consensus tant qu'elle n'entraîne pas de rejet des écrivaines, de mépris de leur travail et d'invisibilisation de leurs œuvres. Matute soutient l'idée d'une différence exclusive entre bonne et mauvaise littérature et rejette les critères sexuels de différenciation. Elle nie la différence éventuelle de regard mais reconnaît que le sujet est délicat. Magda Potok-Nycz la cite et reprend un fragment de l'un de ses entretiens :

A lo mejor la mujer tiene una mirada diferente, pero no acabo de ver muy claro ese asunto¹⁰⁵.

Les écrivaines de la génération de Matute sont encore trop éloignées de la question et leur priorité reste d'être reconnues à la hauteur du travail des hommes dans le champ littéraire. Les autrices prennent conscience de la question plus tard. Néanmoins, la crainte d'enlèvement dans la « féminité » et dans la polarisation sexuelle reste la même. On peut le constater avec des témoignages d'écrivaines plus contemporaines. Almudena Grandes revient par exemple sur la qualité universelle de la littérature, sur l'absence de spécificités genrées ou sexées dans l'écriture :

Me gustaría aclarar, de una vez por todas, que -al igual que no reconozco una literatura de autores madrileños, una literatura de autores altos o una literatura de autores con el pelo negro, categorías que, de momento, nunca me han amenazado, [...] creo que no existe en absoluto ninguna clase de literatura femenina¹⁰⁶.

À la fin du XXe siècle, Rosa Montero exprime également son rejet d'une catégorisation littéraire. Elle considère le sexe de l'écrivain comme l'une des composantes qui teinte l'écriture d'un texte mais elle refuse le terme de féminin ou d'écriture féministe. Pour elle, l'esthétique d'un texte est une priorité :

Yo soy feminista como persona, como ciudadana, pero odio la literatura utilitaria. Odio las novelas feministas, ecologistas y pacifistas o terminadas en cualquier ista¹⁰⁷.

Néanmoins, nous interrogeons les motifs du rejet de ces écrivaines : craignent-elles qu'on analyse leurs textes uniquement par le biais du féminin ? Souhaitent-elles échapper aux multiples débats qui entourent cette question ? Éprouvent-elles une lassitude face à ces interrogations ? En défendant l'universalité et en affirmant l'égalité des sexes dans l'écriture,

¹⁰⁵ POTOK-NYCH Magda, « art. cit. », p. 6.

¹⁰⁶ GRANDES Almudena, *Modelos de mujer*, Barcelona, Tusquets editores, 1996, p. 16.

¹⁰⁷ LIRA Sonia, « Odio las novelas feministas, ecologistas y pacifistas », entretien de Rosa Montero, *Qué Pasa*, juin 1998, n°1419.

elles semblent en tout cas réduire les risques de voir leurs textes marginalisés et analysés sous l'angle d'une esthétique exclusivement féminine.

La marginalisation des autrices commence effectivement dans les entretiens collectifs comme nous l'avons constaté, et également dans les anthologies littéraires. Dans *Historia y crítica de la literatura española*, dirigée par Francisco Rico, la partie réservée aux nouveaux écrivains entre 1975 et 1990 contient un chapitre intitulé « Esther Tusquets y la literatura femenina »¹⁰⁸. Les autrices ne sont donc pas considérées dans leurs spécificités littéraires mais sont rassemblées selon leur sexe. C'est là qu'on commente les œuvres de Rosa Montero, d'Adelaida García Morales ou que les autrices s'expliquent sur la construction de leurs personnages féminins, s'arrêtent sur les questions relatives aux femmes dans leurs textes ou réalisent leur auto-critique à l'aune du féminin. Elles deviennent ainsi « prisonnières » de cette question. Dans le compte-rendu du livre de Geraldine Nichols publié en 1989¹⁰⁹, Adelaida López de Martínez synthétise le positionnement de six autrices face au champ littéraire patriarcal :

Todas resienten que los críticos oficiales (léase « varones ») o no las leen o las leen como literatura puramente femenina, es decir literatura escrita por mujeres para lectoras mujeres, y todas protestan que se las mantenga marginadas en el gueto de la literatura femenina, pues ellas se definen como escritoras a secas, aceptando su sexo como accidental y secundario¹¹⁰.

La marginalisation accentue alors le rejet d'une étiquette et d'une reconnaissance de l'incarnation de son écriture. Le journal galicien, *La Voz de Galicia*, recueille également les témoignages de femmes qui rejettent cette catégorisation. Dans son article, Marcos Nine fait référence aux écrivaines galiciennes dans leur unité collective et revient sur le débat animé et vif qui pousse les écrivaines à rappeler que la littérature dépend des personnes et non du sexe. Il fait écho notamment aux journées universitaires consacrées aux femmes qui ont lieu à l'université Menéndez Pelayo et reprend les termes d'Alicia Redondo Goicoechea, universitaire à la Complutense. Même si le prisme de l'écriture féminine peut être intéressant selon elle, il peut conduire à la marginalisation des femmes et de leur écriture. Elle ajoute par ailleurs que les enjeux du champ littéraire sont également liés aux conjonctures du marché du livre et que la caractérisation de l'écriture dépasse parfois la dimension théorique et éthique de la question :

¹⁰⁸ CIPLIJAUSKAITÉ Biruté, « Esther Tusquets y la literatura femenina », in RICO Francisco (dir.), *Historia y crítica de la literatura española – Los nuevos nombres 1975-1990*, vol. 9, tome 1, Barcelone, Crítica, 1992, pp. 327-334.

¹⁰⁹ NICHOLS Geraldine, *Escribir, espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas*, Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies & Literature, 1989.

¹¹⁰ LÓPEZ DE MARTÍNEZ Adelaida, « Review of: Nichols, Geraldine C. *Escribir, espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas*. Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies & Literature, 1989 », *España Contemporánea: Revista de Literatura y Cultura*, 1991, vol. 4, n°2, pp. 101-103.

Na súa opinión, os editores están a promocionar este tipo de literatura, conscientes de que son as mulleres as que máis len¹¹¹.

Les opinions les plus neutres ou prudentes voient le domaine littéraire comme le lieu dans lequel on peut atteindre l'égalité des sexes. Il s'agit donc de travailler à cela afin d'éviter la ghettoïsation de la littérature des femmes sans pour autant nier la « diferencia psicolóxica » entre les auteurs comme le rappelle Marina Mayoral dans l'article. Par ailleurs, dans sa tribune de 1992, Alfredo Conde évoque le travail d'autrices galiciennes et dénonce cette marginalisation :

O que leo é que a presenza da literatura galega con voz femenina foi dende sempre moi lixeiramente valorada. ¡Carano ! ¿Por quen ? A nómica de personas de sexo femenino, por dicilo así e eludir outros atallos¹¹².

Il valorise la qualité de leurs œuvres et s'indigne du manque de visibilité de certaines écrivaines telles que Marina Mayoral ou Elena Quiroga pour qui il exprime son admiration.

L'affirmation d'une égalité par des critiques masculins ainsi que la valorisation du travail des écrivaines en tant qu'autrices et non en tant que femmes participent de l'acceptation de l'analyse des textes de femmes sous l'angle du féminin. En revanche, la représentation automatique des écrivaines comme une littérature à part entrave cette possibilité.

1.3.2. Les femmes : une catégorie à part

L'affirmation de l'égalité permet également de contrer le danger du séparatisme. Certaines écrivaines voient, dans le risque de la catégorisation, l'urgence de défendre le travail des autrices. Monique Wittig, vers laquelle nous reviendrons lorsque nous aborderons la question du lesbianisme dans l'œuvre de Tusquets, voit le concept d'écriture féminine comme une idée particularisante qui enferme la femme dans une spécificité, prisonnière de sa différence. Elle construit, depuis *l'étranger*, une critique radicale de cette « écriture féminine » qu'elle estime être le nouveau nom d'une vieille oppression. Elle redoute le rejet des femmes de l'Histoire et la négation de l'écriture comme production matérielle¹¹³. Elle part du postulat qu'il n'y a pas d'écriture féminine car cette idée dessert les femmes et ne permet que d'« amalgamer une pratique avec un mythe, le mythe de la femme¹¹⁴ ». Parler d'écriture féminine consiste à

¹¹¹ NINE Marcos, « As autoras galegas negan que exista una literatura femenina », *La Voz de Galicia*, 04/09/1999, p. 30.

¹¹² CONDE Alfredo, « Coro de ánxeles », *La Voz de Galicia*, 25/02/1992, p. 28.

¹¹³ STISTRUP JENSEN Merete, « art. cit. », p. 7.

¹¹⁴ WITTIG Monique, postface de *La passion* de Djuna Barnès, *op. cit.*, p. 111.

reconnaître une différence, une spécificité dans la féminité sous-jacente et donc de reconnaître la domination des femmes par les hommes. C'est là que se trouve l'une des dérives de ce concept d'écriture féminine. Lorsqu'elle rédige la postface de l'œuvre *La passion* de Djuna Barnes, elle souhaite qu'on considère l'œuvre de cette dernière uniquement comme de la « littérature¹¹⁵ ». Le fait d'uniformiser un style d'écriture selon le genre de celui ou celle qui écrit peut également nous empêcher de percevoir, dans cette écriture, des jeux, les subtilités stylistiques, les modes d'expression ou encore les images. Elle rappelle que la femme, comme être générique, n'existe pas : il s'agit d'une figure unique qui nie les différences des unes et des autres, qui rejette les « múltiples dimensiones de ese sujeto histórico colectivo: las mujeres¹¹⁶ ». Selon Christine Planté, « la critique des idéologies de la différence reste fondamentale à mener¹¹⁷ ». Le problème réside tout d'abord dans la multiplication de l'usage de la formule « écriture féminine » qui tend à se confondre, selon Christine Planté, avec une écriture *des femmes* ou *de (la) femme*¹¹⁸. Pour elle, le syntagme « femme auteur » est d'emblée « un type, un personnage dans lequel s'investissent les idéologies et les fantasmes du XIX^e siècle, qui l'a inventé(e)¹¹⁹ » à travers lequel il est décisif de confondre toutes les autrices en une unité indistincte « pour discréditer les unes au nom de la médiocrité des autres, et mieux les rejeter toutes ensemble dans un en dehors de la littérature¹²⁰ ». Christine Planté démontre que « écrire comme une femme » est d'emblée dévalorisant. Comme nous l'avons déjà évoqué, le seul genre littéraire admis pour les femmes pendant des siècles se résume au genre épistolaire, à l'écriture de lettres ou de journaux intimes. La voix des femmes est tolérée à condition que cette voix ne se manifeste que par une narration à la première personne, loin de toute revendication collective, comme si cette narration était innée et ancrée et que les femmes n'étaient capables que d'autobiographie. Les universalistes craignent ainsi la constitution, en littérature, d'une nouvelle norme du féminin. Le risque existe, en effet, de vouloir à tout prix appliquer les supposés canons de l'écriture féminine à chaque ouvrage écrit par une femme. Or les représentations conscientes du masculin et du féminin ne sont pas immuables et varient selon les usages du contexte ; elles ne sont pas « des caractéristiques inhérentes » mais des « constructions subjectives (ou fictives)¹²¹ » et les sujets entrent dans un processus constructif constant. L'analyse d'un texte

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 114.

¹¹⁶ MÉNDEZ Lourdes, « Las mujeres: De objetos de arte a sujetos creadores », in GÓMEZ RODRÍGUEZ Ampara, TALLY Justine, *La construcción cultural de lo femenino*, Instituto Canario de la Mujer, Canarias, Universidad de la Laguna, 1998, p. 49.

¹¹⁷ PLANTÉ Christine, *op. cit.*, p. 349.

¹¹⁸ *Idem.*

¹¹⁹ PLANTÉ Christine, *op. cit.*, p. 15.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 16.

¹²¹ SCOTT Joan, VARIJAS Éléni, « art. cit. », p. 137.

sous un angle genré peut sembler évidente de prime abord car c'est cette perspective qui permet d'étudier une écriture dans sa dimension sociale. C'est, en effet, au sein de cette dimension que nous analysons les liens entre une société fictive et les rapports humains réels ainsi que l'engagement du créateur ou de la créatrice. Cependant, « rassembler ou flécher¹²² » la féminité d'un texte ne permet pas d'appréhender l'ensemble de celui-ci, l'enfermant dans une seule perspective d'analyse et l'empêchant ainsi d'atteindre l'universalité. L'isolement de l'écriture féminine et l'étude de ces textes dans cette unique perspective ne permettent donc pas de gagner cette légitimité universelle dont bénéficient les textes écrits par des hommes.

Parler d'une écriture féminine peut donc servir les intérêts de certains auteurs et maintenir les créatrices dans une position mineure d'infériorité. Le féminin et la revendication de particularité et d'exception peut servir à exclure les femmes et à refuser d'admettre que ces femmes jouissent d'un « fonds propre de compétences innées ou acquises¹²³ ». Certains sont ainsi tentés de considérer la femme comme un objet sentimental, subjectif, dans l'incapacité de prendre de la hauteur et de s'émanciper des carcans. De cette manière, ils se chargent de dire ce que les femmes sont, comment elles le sont et ce qu'elles peuvent faire :

La definición androcéntrica de lo femenino supone, por un lado, la negación de las variadas condiciones (y multiplicidad de realidades) en las que se constituyen las mujeres concretas, por otro, la negación de la experiencia, el conocimiento, la propia palabra de las mujeres, de su relación consigo mismas y con el mundo¹²⁴.

À l'origine, le domaine de la littérature et des arts est réservé aux créateurs. Le masculin est donc une référence universelle et « échappe à toute saisie identitaire, comme à toute certitude ontologique¹²⁵ ». L'écriture par des auteurs ne nécessite donc pas de qualificatif tel que « écriture masculine » puisque le substantif « écriture » sous-entend qu'il s'agit de créateurs hommes. Il est intéressant de s'interroger sur l'idée d'une littérature non-genrée, c'est-à-dire qui ne se distingue pas selon le sexe ou le genre et qui ne s'adresse pas à un sexe en particulier. La catégorisation « littérature féminine » laisserait penser qu'il existe une littérature destinée exclusivement aux filles et aux femmes. Cette idée serait contraire à l'émancipation des femmes par l'écriture, à la revendication de leur propre sexe et à la reconnaissance de leur création, de leur art. En effet, n'écrire qu'à destination d'un public féminin s'apparente à une instrumentalisation de celui-ci. Cette littérature permet de manipuler ces lectrices en leur inculquant des valeurs et des idées émanant d'une société et d'une époque données. Le concept

¹²² CIXOUS Hélène, « La venue à l'écriture », in CIXOUS Hélène, GAGNON Madeleine et LECLERC Annie, *op. cit.*, p. 62.

¹²³ RAMOND Michèle, *Quant au féminin...*, *op. cit.*, p. 12.

¹²⁴ GÓMEZ RODRÍGUEZ Ampara, TALLY Justine, « Introducción », *op. cit.*, pp. 13-14.

¹²⁵ RAMOND Michèle, *Quant au féminin...*, *op. cit.*, p. 224.

d'écriture féminine apparaît alors comme un danger, de la même manière que le regroupement de certains individus dans des cases, dans une formation unitaire et identitaire, peut se révéler périlleux. Les autrices sont alors réduites selon Christine Planté :

à leur plus petit dénominateur commun – le *féminin*, donné soit comme une détermination biologique, soit comme une construction historico-sociale –, et [niées] comme individus, comme écrivains à part entière, et comme sujets¹²⁶.

La solution de certaines théories réside dans la mise à mal des catégories masculin et féminin tant philosophiquement que politiquement ou symboliquement puisque le fait même de qualifier l'écriture des femmes par un adjectif propre ne lui permet pas d'accéder au rang de l'universalité. C'est le cas pour Monique Wittig. Selon elle, les différences précèdent les oppositions et finalement le conflit. La pensée de la domination est fondée sur le primat de la différence et s'érige comme une construction politique tout comme « la catégorie de sexe est une catégorie politique qui fonde la société en tant qu'hétérosexuelle¹²⁷ ». Selon elle, les femmes sont le produit d'une relation sociale et c'est cette construction politique et idéologique qui invisibilise les femmes comme multiplicité d'individus femmes au profit d'une masse homogène. Rosi Braidotti précise que les philosophies du féminisme ont toujours fait du refus du dualisme un point de départ indépassable mais que, depuis les années 80, l'accent est mis sur la multiplicité et sur la nécessité de penser à la simultanéité d'effets de pouvoir qui peuvent paraître tout à fait contradictoires. Rendre compte du vécu des femmes et donc de leur diversité est, pour elle, au centre de ces pratiques¹²⁸. On invoque alors le chevauchement des cultures féminines et masculines pour justifier l'effacement des sexes et du genre. Rappelons enfin la porosité des frontières dans les enjeux de l'écriture des femmes. Cette porosité reconnue et revendiquée trouve son origine, selon Béatrice Didier, dans la tradition même du roman. Il n'existe pas, d'après son analyse, de « tradition féminine » et de « tradition masculine » du roman¹²⁹. Les femmes écriraient avec un langage largement élaboré par les hommes et ces mêmes hommes seraient emprunts, dans leur construction sociale et, *a fortiori*, dans leur construction poétique, des êtres-femmes.

1.3.3. L'universalité : limite d'un combat ?

La problématique de l'identité semble être posée par l'ensemble des universalistes. Ils

¹²⁶ PLANTÉ Christine, *op. cit.*, pp. 17-18.

¹²⁷ WITTIG Monique, *La pensée straight*, Paris, Editions Amsterdam, 2001, réédité en 2018, p. 47.

¹²⁸ BRAIDOTTI Rosi, « art. cit. », p. 33.

¹²⁹ DIDIER Béatrice, *op. cit.*, p. 93.

revendiquent davantage une identité en tant qu'écrivain au sens large qu'une identité différente selon le sexe de celle ou celui qui écrit. Geneviève Fraisse ajoute même que c'est par l'accès à l'identité que nous accédons à la différence et, qu'au-delà d'une recherche d'égalité, il s'agit d'une aspiration à un équilibre¹³⁰. À ce propos, Belinda Cannone rappelle que, selon Jean-Paul Sartre, nous sommes égaux puisque chacun d'entre nous est objet et sujet mais que nous n'atteignons pas une relation égalitaire car nous ne sommes jamais sujet et objet en même temps¹³¹.

Effacer le sexe de l'auteur, s'émanciper d'une analyse des textes sous le prisme du genre impliquerait qu'il n'existe aucune différence dans la construction sociale de son sexe. Il n'y aurait pas d'intériorisation de la condition féminine ni d'incarnation de sa propre expérience, de son rapport au monde. L'universalité semble être un idéal mais également un leurre. Selon les théories psychanalytiques, deux possibilités s'offrent aux écrivaines : s'identifier à la mère et accepter d'être marginalisées une fois qu'elles accèdent à l'ordre symbolique ou s'identifier au père et se situer du côté du pouvoir et de la domination. Refuser d'être catégorisée comme femme écrivaine est le résultat d'une appréhension, d'un refus d'être assimilée à l'Autre, mais en érigeant l'universel comme objectif, on finit par adopter une posture de dominant. C'est le positionnement des autrices que nous chercherons à observer dans l'analyse des textes : acceptent-elles l'incarnation de leur écriture ou souhaitent-elles dépasser cette sexuation ?

Les identifications possibles qui s'offrent aux jeunes filles dans le passage à l'ordre symbolique, s'offrent également aux garçons. C'est la raison pour laquelle Cixous reconnaît une perméabilité dans le concept d'écriture féminine. La femme admet, selon elle, qu'il y ait de l'autre dans son écriture et elle reconnaît l'ouverture de l'ensemble des créateurs sur les différentes singularités complémentaires ou contradictoires, sur les différentes influences et sur l'altérité¹³². Madeleine Gagnon constate qu'en chaque être il existe un désir mâle et un désir femelle et « que le refoulement entraîne aliénation¹³³ ». Elle s'oppose ainsi à l'adversité, au clivage des sexes dans l'écriture et préfère reconstruire, rassembler et parcourir l'univers des possibilités.

Danièle Miglos interroge enfin, pour sa part, les conséquences de ces outils qui lui semblent hasardeux¹³⁴. Elle considère que la culture est neutre (de la même manière que la

¹³⁰ FRAISSE Geneviève, « Entre égalité et liberté », *La Place des Femmes*, Paris, La Découverte, 1995.

¹³¹ CANNONE Belinda « *La tentation de Pénélope* », émission « Matières à penser avec Frederic Worms », *France Culture*, 19 mars 2018.

¹³² CIXOUS Hélène, *Le rire de la méduse et autres ironies*, *op. cit.*, p. 114.

¹³³ GAGNON Madeleine, « Mon corps dans l'écriture », in CIXOUS Hélène, GAGNON Madeleine et LECLERC Annie, *op. cit.*, p. 67.

¹³⁴ MIGLOS Danièle, « Existe-t-il aujourd'hui, en Espagne, de "nouvelles" femmes, de "nouveaux" discours sur les femmes ? », in LEDUC Guyonne, *op. cit.*

critique du XXe siècle proclame que l'art n'a pas de sexe¹³⁵) et qu'il n'existe donc pas d'opposition réelle entre l'essence générale de la femme et la forme générale de notre culture. Elle refuse ainsi d'attribuer à chaque sexe des territoires antinomiques. La frontière entre une écriture universelle et une écriture féminine semble poreuse tout comme, nous l'avons déjà constaté, la frontière entre les sexes ou entre les rôles sociaux. Les deux sexes alimentent donc parfois leurs écrits de masculin comme de féminin et s'auto-influencent dans leurs créations. Cette littérature que Danièle Miglos¹³⁶ qualifie de « neutre » et que nous qualifions d'« universelle », ne peut cependant être réalisée qu'à condition que les femmes s'émancipent de leur genre et cessent de répondre aux canons masculins. Elle cite, par exemple, Lucía Etxebarria, autrice espagnole contemporaine qui, malgré ses problématiques relatives aux femmes, ne propose pas de nouveau schéma et ne réinvente pas la liberté féminine. Selon Danièle Miglos, Lucía Etxebarria s'oppose, en effet, à la soumission des femmes par l'empire d'images, mais elle reste elle-même « prisonnière », comme ses romans l'attestent, « des modèles qui ne se libèrent que par une pratique de la sexualité calquée sur le mode masculin (partenaires multiples, infidélité revendiquée, etc.)¹³⁷ ». Le schéma de domination perdure ; l'écrivaine adopte les réflexes littéraires de l'Autre, du dominant, de l'écrivain.

Les autrices peuvent également partir en quête d'égalité et de reconnaissance de leur écriture tout en s'éloignant de la norme, de l'écriture des hommes, pour ne pas que leur texte porte les traces d'un sexe ou d'un genre. Il ne s'agit, dans ce cas, non pas de rompre avec le patriarcat, mais de constituer un nouvel ordre symbolique avec lui. Il y aurait donc une détermination sociale d'engagement dans l'écriture des femmes, quelle que soit leur position, une injonction à la revendication de leur création et de leur être pour être l'égale ou l'adversaire des créateurs. C'est la fusion entre le féminin et le masculin que Frédéric Regard considère comme un « féminin autre » lorsqu'il évoque l'écriture de Virginia Woolf, « écriture nécessairement impure, nourrie d'impureté et génératrice d'impureté, c'est-à-dire une écriture déconstruite, déliée de sa structure binaire, et donc déthéologisée ou désontologisée¹³⁸ ». Pour lui, les deux sexes ne se complètent pas, ils opèrent ensemble, se superposent et s'effacent sans cesse l'un dans l'autre créant cette impureté du féminin qui rassemble « le mélange, le partage, l'enjambement, la rupture de construction¹³⁹ ».

¹³⁵ MÉNDEZ Lourdes, « Las mujeres: De objetos de arte a sujetos creadores », in GÓMEZ RODRÍGUEZ Ampara, TALLY Justine, *op. cit.*, p. 36.

¹³⁶ MIGLOS Danièle, « art. cit. », in LEDUC Guyonne, *op. cit.*, p. 288.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 293.

¹³⁸ REGARD Frédéric, *La force du féminin*, *op. cit.*, p. 55.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 82.

Finalement, ce n'est pas le terme d'écriture féminine qui fait débat mais l'appropriation ou la réutilisation de ce terme et le risque d'une interprétation exclusive des œuvres à l'aune du féminin. Deux possibilités s'offrent aux critiques et aux écrivaines : accepter le terme, le revendiquer et travailler collectivement à une défense d'une littérature incarnée mais qui ne trahit en rien la qualité des textes ; ou subir l'infériorisation de l'idée, le mépris du terme, le jugement négatif des œuvres écrites par des femmes. L'idéal d'universalité peut, en effet, se retourner contre les femmes comme on le constate dans l'entretien en ligne de Belén Gopegui avec des lecteurs. Le compliment de l'un des internautes cache en réalité son mépris pour les textes écrits par des femmes :

Quando yo leo un libro tuyo no sé si lo ha escrito una mujer o un hombre, cosa que no me pasa con el resto de las escritoras. Es más, cuando te leo, tengo la sensación de leer a un hombre. ¿Es la inteligencia una cualidad masculina¹⁴⁰?

Pour cet interlocuteur, écrire un texte qualitatif signifie écrire comme un homme : c'est le modèle, l'idéal et l'objectif à atteindre. On attend alors des écrivaines une parfaite maîtrise de l'imitation. Ce rapide éclairage sur les théories littéraires différentialistes puis sur les théories universalistes peut nous amener à repenser les différentes visées de l'écriture. La qualité esthétique de la littérature, le message qu'elle porte, ses diverses influences et résonances important autant que celui ou celle qui écrit :

Aujourd'hui tout est changé et la manie d'écrire a supprimé complètement les sexes. Mettez une plume dans la main robuste et calleuse d'un homme ou dans la main fine et potelée d'une femme et immédiatement – ô prodige ! – il n'y a plus ni homme ni femme, il n'y a plus que des écrivains ! Et quels écrivains¹⁴¹ !

Nous comprenons, en parcourant les théories universalistes, que les écrivaines se heurtent constamment à des obstacles : reconnaître que l'écriture est incarnée, située, que leurs textes sont le produit d'une expérience féminine et risquer d'être mises au ban, ou se ranger du côté des dominants, des sachants, des érudits en niant toute trace différentielle de leur écriture. Barbara Cassin affirme qu'elle se méfie de l'Universel puisqu'on est toujours l'universel de quelqu'un. Selon elle, la langue ne sert pas qu'à communiquer mais transmet aussi une vision du monde et nos perceptions sont forcément différentes selon notre sexe et d'autres paramètres¹⁴².

Rejeter l'écriture féminine, c'est s'élever contre la singularité de l'écriture des femmes, c'est affirmer que ni dans leur positionnement, ni dans l'intériorisation de leur identité et de

¹⁴⁰ GOPEGUI Belén, « Encuentros digitales », *El Mundo*, 19/04/2001, en ligne.

¹⁴¹ « Chroniques printanières : les femmes qui écrivent », *L'écho*, 16 mai 1886, cité par PLANTÉ Christine, *op. cit.*, p. 42.

¹⁴² CASSIN Barbara, émission « 28 minutes », *Arte*, 27/12/2019.

leur condition il n'y a de traces d'une différence. En revanche, si la négation des différences est liée à des risques de dévalorisation du travail des écrivaines, comment faire advenir alors l'affirmation de leur identité, de leur sexe, de leur expérience comme un choix fort dans leur travail d'écriture ?

1.4. Expérience de l'engagement

Prétendre faire une écriture universelle, ne pas l'incarner, refuser la sexuation de la littérature permet de s'affirmer en tant qu'écrivain et non en tant que personne sexée et genrée. Si nous reconsidérons l'écriture en dehors des catégories proposées (universelle, féminine, écriture de l'Autre, écriture de soi), nous nous retrouvons face à l'engagement des auteurs, des autrices, face au cœur de leur écriture dénué de codes et de normes. Nous souhaitons, dans ce dernier aparté théorique, sortir du questionnement déterministe de l'écriture des femmes pour observer plus largement comment et pourquoi les écrivaines approchent les problématiques relatives à leur sexe. Nous souhaitons aborder plus précisément « la singularité de chaque femme, ses multiplicités, ses langages pluriels¹⁴³ ». Nous verrons dans quelle mesure certaines font de la littérature une affirmation individuelle et collective et revendiquent leur expérience de femme dans l'écriture.

L'objet de notre étude se concentre davantage sur la question suivante : que signifie écrire en tant que femme ? Qu'engage cet acte ? Christine Planté revendique le droit à la différence par l'écriture quel que soit le genre ou le sexe de l'auteur. Elle défend la multiplicité d'écritures et souhaite que chaque autrice soit étudiée dans son individualité, sa singularité :

Admettre que l'écriture est un lieu de différence, de toutes les différences, suppose de renoncer à l'idée d'un ensemble femme, d'une culture féminine, en somme d'admettre que « les femmes ne se comptent qu'une par une ». Ce point de vue n'exclut pas qu'il n'y ait pas de ressemblances dans la situation littéraire des femmes, mais sera d'abord accentuée la diversité, la richesse du multiple dans l'écriture¹⁴⁴.

Cette réflexion nous amènerait donc à analyser les œuvres écrites par des femmes dans une articulation entre les modèles normatifs et les pratiques singulières, en dépassant les contraintes binaires entre les écritures.

Nous évoquerons le concept de « posicionalidad » de Rosa Isabel Galdona Pérez qui,

¹⁴³ KRISTEVA Julia, « art. cit. », p. 36.

¹⁴⁴ STISTRUP JENSEN Merete, « art. cit. », p. 7.

dans sa thèse, *Discurso femenino en la novela española de posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga*¹⁴⁵, explique que chaque discours est configuré socialement, historiquement et dépend d'une différence contextuelle. Ce concept nous ramène à l'écriture située que nous défendons ici. Enfin, nous reviendrons sur l'engagement de certaines autrices, sur leur déclaration d'intention et sur la recherche d'un féminisme polyphonique, libérateur, qui défend le droit à la différence au sein d'une parfaite égalité des droits.

Nous observerons ici en quoi les multiples écritures, les créations plurielles peuvent conduire à une forme d'émancipation, de liberté et d'engagement tant chez l'autrice que dans son lien au lecteur. Nous analyserons les objets d'écriture dans leur singularité et nous préparerons l'analyse des œuvres étudiées à travers le prisme du genre, au carrefour des dimensions sociologiques et littéraires.

1.4.1. Sortir des représentations

Lorsque les hommes écrivent, la construction des personnages et des relations entre les sexes peut être le reflet d'un point de vue dominant et il nous semble important d'observer et d'examiner le regard des femmes sur les personnages féminins, sur leurs relations aux autres personnages. Transforment-elles leur expérience en une vision plus singulière et subjective ? Nous souhaitons observer tout d'abord comment les autrices tentent de s'extirper des catégories dans lesquelles on enferme leur écriture et leur travail avant de souligner le regard novateur sur les figures féminines qui sont proposées dans leurs œuvres.

Malgré parfois la confusion à laquelle nous nous heurtons dans l'analyse des textes sous l'angle de la pensée de la différence, il est important de souligner l'effort des femmes pour accéder à l'écriture et pouvoir partager leur expérience ou leur regard. En effet, selon Michèle Ramond, certaines autrices voient leur succès et leur reconnaissance bafoués par des hommes qui s'approprient leur génie ou leur réussite. Virginia Woolf a par exemple expérimenté, toujours selon Michèle Ramond, le « nouveau roman », « travail puissant sur le genre romanesque¹⁴⁶ », et les écrivains se sont appropriés son travail en en rationalisant et en en intellectualisant la forme et le style. Style qui se traduit chez Woolf par une « opération dissolvante qui permet l'éloignement de soi, le brouillage de ce rideau de moins en moins opaque, de plus en plus ténu qui protège et isole le moi¹⁴⁷ ». C'est précisément ce style que les hommes critiquent et qu'ils

¹⁴⁵ GALDONA PÉREZ Rosa Isabel, *op. cit.*

¹⁴⁶ RAMOND Michèle, « La littérature féminine et le pouvoir de la littérature », « art. cit. », p. 196.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 200.

associent à la sensibilité des femmes, à l'écriture « facile ». Ils tentent, à cette époque, de décrédibiliser le travail des écrivaines. Être autrice peut parfois déterminer la lecture de son texte et desservir son œuvre, c'est pourquoi les pseudonymes et le jeu de duplicité avec leur mari sont si courants à l'époque de Woolf.

Si nous envisageons l'étude de l'écriture féminine dans la littérature contemporaine, il est intéressant de se concentrer davantage sur la dynamique de renouvellement. C'est dans la manière d'aborder et de concevoir l'écriture que les autrices peuvent tout d'abord se distinguer. La vision de l'écriture et de l'acte même d'écrire est déterminée par une vision du monde. David Marcial Pérez souligne le lien étroit entre le langage et la question de l'identité :

La lengua otorga identidad, conciencia de uno mismo, atraviesa la vida y nos coloca en un determinado lugar en el mundo¹⁴⁸.

Les femmes, n'ayant pas accès à l'écriture et à la diffusion de leurs œuvres au même moment et dans les mêmes conditions que les hommes, construisent un rapport différent à l'art d'écrire, à l'expression de leur vision du monde et au partage de leur expérience. C'est donc aussi l'impossibilité, l'empêchement, la censure et l'auto-censure qui construisent ce rapport singulier des femmes à l'écriture et qui accèdent la thèse d'une distinction sociologique entre écriture féminine et écriture masculine. L'accès à l'écriture et à la liberté offre à ces écrivaines l'entrée dans un nouveau monde qui peut leur apporter, en plus d'une indépendance économique, une véritable identité. Affirmer son indépendance de cette manière, c'est également fuir le toit conjugal et s'assumer pleinement en tant qu'être humain et être créateur. Carmen Martín Gaité caractérise, à ce propos, l'accès ultime à la liberté des femmes par la création. C'est, selon elle, le vers, la plume qui permet à la femme d'échapper à son sort de ménagère ou d'épouse¹⁴⁹. La création et l'instruction pousseraient donc l'autrice vers une liberté quotidienne, vers une solitude possible mais toujours dans le but de se rencontrer soi, de se connaître davantage et de mieux appréhender son individualité et ses qualités d'écrivaine. Par ailleurs, en plus de s'éloigner des carcans de la vie ménagère, l'accès à l'écriture permet de se glisser dans la liberté même, au cœur des interdits, de tous les possibles et de toutes les créations. Lorsque Béatrice Didier évoque l'écriture de George Sand, elle précise qu'on ne reproche pas à cette baronne Dudevant de mener une vie libre mais plutôt d'écrire cette liberté « comme si le fait d'écrire constituait bien pour une femme, à la fois l'impudence et la liberté suprêmes¹⁵⁰ ». Cette liberté conditionnerait le plaisir d'écriture, le plaisir de manipulation des mots, des idées et

¹⁴⁸ MARCIAL PÉREZ David, « art. cit. », p. 6.

¹⁴⁹ MARTÍN GAITE Carmen, *op. cit.*, pp. 58-59.

¹⁵⁰ DIDIER Béatrice, *op. cit.*, p. 133.

représenterait une part d'engagement chez les autrices.

Par ailleurs, certains critiques montrent que les auteurs masculins ne parviennent pas à atteindre une sorte de totalité, d'exhaustivité et de vérité dans l'approche du féminin. María del Carmen Bobes Naves explique cela :

Los autores no alcanzan nunca el límite (no pueden hacerlo) de lo que puede decirse de una mujer, por tanto se ven obligados a *seleccionar* algunos aspectos de la figura, de la vida, de las relaciones de sus personajes femeninos, que quedan necesariamente deformados al perder el equilibrio que les da la realidad; el discurso literario se construye, en este sentido con muchos *blancos*. Del mismo modo que una fotografía congela el movimiento, el discurso literario, por su propia naturaleza, selecciona algunos aspectos de lo que describe y expone linealmente en sucesividad lo que es un conjunto simultáneo. Los autores presentan por medio del narrador del relato unas imágenes de mujer que necesariamente son construcciones logocéntricas, figuras verbales realizadas desde su competencia emocional, mental, discursiva, etc., y desde su visión particular¹⁵¹.

Pour elle, l'homme écrivain présente sa vision des femmes, celle qu'il veut avoir ou celle qu'il rejette. Elle observe donc une différence de l'expérience dans l'écriture. Le travail des écrivaines permettrait alors de dépasser la représentation des femmes et du féminin de l'écriture « universelle ».

1.4.2. Une écriture incarnée

Dans un entretien publié par le journal *El Mundo*, Esther Tusquets rejette l'analyse exclusive des textes sous le prisme du féminin mais reconnaît qu'on ne peut pas nier le sexe de l'autrice :

Yo encuentro que la literatura es una, pero dentro de ella se pueden hacer múltiples divisiones, y una división lícita es entre femenino y masculino. Sigue habiendo en el mundo características de una y otra condición, y cuando uno se sienta a escribir lo hace con todo lo que es, y eso se plasma. Yo no podría negar que mi literatura está escrita por mujer¹⁵².

Elle ne souhaite en aucun cas nuire à la représentation esthétique des textes mais l'angle est fécond et produit du sens.

Les différences se dessinent également dans l'incarnation de l'écriture qui est alors sexée ou genrée. Nadia Setti désigne le genre de l'auteur au singulier car il est, selon elle, « l'indice linguistique de l'opposition politique entre les sexes¹⁵³ ». Pour elle, il n'existe qu'un

¹⁵¹ BOBES NAVES María del Carmen, « La novela y la poética femenina », in *Signa – Revista de la Asociación Española de Semiótica*, Madrid, UNED, 1994, article consulté en ligne, « Biblioteca virtual del Instituto Cervantes », non paginé.

¹⁵² PITA Elena, « Deberíamos volvernos un poco menos femeninas en el amor », entretien d'Esther Tusquets, *El Mundo*, La Revista, 201, 31/01/2000.

¹⁵³ SETTI Nadia, « Le genre serait-il une catégorie utile pour étudier la littérature ? », in MÉKOUAR-HERTZBERG Nadia, MARIE Florence, LAPORTE Nadine (éds.), *op. cit.*, p. 90.

seul genre : le féminin puisque le masculin est attribué au général. L'incarnation déterminerait alors le rapport des écrivains à l'écriture et à leur texte. Lors du *II Simposio internacional*, Cristina Peri Rossi présente son recueil de poèmes et affirme l'existence d'une littérature non pas sexée mais plutôt genrée, déterminée par l'histoire des femmes, par le contexte social et historique dans lequel elles évoluent :

En su opinión, la genética determina desde el nacimiento el sexo, si bien lo femenino es algo marcado por coordenadas de espacio y tiempo¹⁵⁴.

Michèle Ramond revient, elle aussi, sur la question du déterminisme de genre tout en soulignant la porosité des frontières entre les différentes écritures et la complexité de « l'objet » écriture féminine. Selon elle, il n'y a pas lieu de l'isoler et de poser sur lui un regard un peu spécialisé. Elle ne souhaite pas opposer les écritures des femmes aux écritures des hommes au risque de « marginaliser les propriétés imaginaires ou idéologiques ou philosophiques de ce féminin¹⁵⁵ » mais elle souhaite trouver chez les écrivains cette « complémentarité non exclusive qui permettrait à nos littératures de respirer sur un rythme alternatif *et* conjoint, réconcilié et pacifié dans un grand espoir d'androgynie symbolique¹⁵⁶ ». Elle propose ainsi une hypothèse basée sur une « double sollicitation analytique dont les dosages, mixages ou degrés de pureté varient selon les auteurs et les œuvres¹⁵⁷ ». La dimension multiple des œuvres pose davantage la question du déterminisme dans la construction de l'éthos d'écrivain. Michèle Ramond renforce la dimension déterministe de l'écriture lorsqu'elle affirme que nous créons et nous interrogeons selon notre condition car :

nous naissons dans ce bain d'images, de mythologies, de fantasmes, de préjugés, de stéréotypes, de rêves, de structures hiérarchiques marquées dans le discours et les rapports de pouvoir, dans les systèmes de représentation imposés et influents...¹⁵⁸

L'expérience est donc déterminée par le sexe de l'auteur : le sens n'est jamais produit par les individus mais les individus eux-mêmes sont produits par des structures de sens qui positionnent les sujets et les marquent comme féminins ou masculins. La construction individuelle des auteurs précède et détermine l'activité d'écriture. Avant même de se livrer à sa création, elle imagine, projette son écriture à la lueur de son histoire personnelle et de ses influences littéraires. C'est l'idée bourdieusienne du déterminisme de genre¹⁵⁹. Bourdieu souligne, en effet, qu'à chaque champ correspond un *habitus*, c'est-à-dire :

¹⁵⁴ ÁVILA Eva, « art. cit. ».

¹⁵⁵ RAMOND Michèle, *Quant au féminin...*, op. cit., p. 21.

¹⁵⁶ RAMOND Michèle, « La littérature féminine et le pouvoir de la littérature », « art. cit. », p. 201.

¹⁵⁷ *Idem*.

¹⁵⁸ RAMOND Michèle, *Quant au féminin...*, op. cit., p. 116.

¹⁵⁹ BOURDIEU Pierre, *La domination masculine*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

Un produit du travail d'inculcation et d'appropriation nécessaire pour que ces produits de l'histoire collective que sont les structures objectives (de la langue, de l'économie, *etc.*) parviennent à se reproduire, sous la forme de dispositions durables, dans tous les organismes (que l'on peut, si l'on veut, appeler individus) durablement soumis aux mêmes conditionnements, donc placés dans les mêmes conditions matérielles d'existences¹⁶⁰.

Au sein du champ littéraire, chaque autrice intériorise des codes (écriture, vision du monde, langage) selon son sexe (féminin) et reproduit des pratiques à la lumière de son expérience. La spécificité ou la différence de l'écriture féminine ne dépendrait donc pas du sexe biologique, mais de la construction sociale de celui-ci, du genre.

L'incarnation de l'écriture s'observe également dans le rapport du texte au corps et dans le processus d'affirmation de l'autrice. Les écrivaines permettent de remettre au centre du discours le désir et la sexualité dans une perspective qui dépasse la fiction et qui relève davantage de l'expérience. Cette singularité peut se traduire par un engagement de leur sexe ou de leur genre dans l'écriture. Camille Froidevaux-Metterie théorise une phénoménologie du féminin et réfléchit sur ce qu'est de se vivre femme tout en souscrivant à un langage situé. Dans la revue *Quimera*, la journaliste, Elena Golano, fait le lien entre l'écriture de Cristina Peri Rossi et la corporéité et elle associe son écriture de femme à l'exploration d'une intimité :

En tu poema el cuerpo femenino permite la navegación. Posee grutas marinas, se encuentran en él peces varados; es salado como el mar. También amor y mar son semejantes¹⁶¹.

Elle souligne le lien entre la mer et la figure féminine à travers les images, les mythes et les métaphores qui peuplent l'inconscient individuel mais également collectif. Cette idée nous renvoie au titre du roman de Tusquets et à l'exploration de l'intimité, de la corporéité au cœur du texte. Dans le discours du corps, le texte est incarné, situé et s'émancipe de l'exigence d'universalité et de neutralité. Il ancre le féminin comme sujet et s'extirpe de la dimension symbolique de la figure féminine. L'avènement de l'expérience corporelle féminine au texte agit alors comme une opposition au discours patriarcal contre le poids de la misogynie, dans la littérature comme dans la critique littéraire¹⁶². Ce « féminin » peut à son tour prendre une tournure universelle et s'imposer comme « un universel discriminé¹⁶³ ».

Circonscrire les autrices à une écriture des problématiques relatives aux femmes les éloigne de l'universel mais c'est dans cette singularité que nous faisons l'hypothèse d'une

¹⁶⁰ BOURDIEU Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Seuil, collection « Points-Essais », 2000, p. 282.

¹⁶¹ GOLANO Elena, « Entrevista con Cristina Peri Rossi », *Quimera*, n°25, noviembre 1982.

¹⁶² ROSSI Rosa, « Introducción: Instrumento y códigos. La "mujer" y la "diferencia sexual" », in DÍAZ-DIOCARETZ Myriam, M. ZAVALA Iris (dir.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, I – *Teoría feminista: discursos y diferencias*, *op. cit.*

¹⁶³ RAMOND Michèle, « La littérature féminine et le pouvoir de la littérature », « art. cit. », p. 192.

écriture située. Nous observons que leur texte acquiert une vraie épaisseur grâce au partage de leur expérience. Les réalités sont incarnées et l'écriture l'est également. Laura Freixas perçoit cette expression du féminin comme une manière de « enrichir lo universal¹⁶⁴ ». C'est aussi leur statut, leur positionnement, leur « situation » qui incitent les femmes à prendre la plume pour laisser une empreinte forte dans la littérature. Plus récemment, d'autres minorités tentent de conquérir une nouvelle écriture et revendiquent leurs droits et leurs valeurs. Djuna Barnès, lesbienne, considérée comme une écrivaine minoritaire, parvient à accéder à l'universel grâce à la qualité de son écriture :

en tant que minoritaires [Proust et Barnès] leurs textes ont aussi à charge (et le font) de changer l'angle de catégorisation touchant à la réalité sociologique de leur groupe¹⁶⁵.

L'affirmation de leur identité de femme, de leur condition ou de leur orientation compose ainsi l'engagement des autrices. Shulamit Firestone confirme cette hypothèse :

Una exploración de la realidad estrictamente femenina es un paso necesario para corregir la parcialidad en una cultura sexualmente sesgada¹⁶⁶.

Comme nous avons pu le constater, pour Michèle Ramond, reconnaître le caractère féminin de l'écriture dans sa dimension imaginaire, historique et mythologique, en tenant compte des prédispositions des autrices, c'est enrichir l'universel. Pour elle, les femmes de lettres sont beaucoup plus éclairées et expérimentatrices grâce à la pression qu'exercent les stéréotypes, les pré-supposés machistes sur la pensée des hommes et des femmes ainsi que sur la qualité de leur travail. C'est donc peut-être la domination masculine qui pousse les autrices à être innovantes, exigeantes et à se détacher de l'écriture masculine tout en re-crédant une écriture plus inclusive. Cette re-crédation implique parfois une perte de soi, une duplicité entre l'être-femme et l'être-crédatrice et peut donc amener certaines autrices à placer la question de l'identité au cœur de leur œuvre. Dans le monde hispanique, Lucía Etxebarria est de celles qui soutiennent l'importance du sexe des autrices dans leurs textes car elle y voit une certaine forme d'engagement, de partage d'une subjectivité assumée. C'est d'ailleurs ce qu'elle décrit explicitement dans l'un de ses ouvrages :

Yo, sin embargo, creo que el sexo del autor (como su religión, su raza o su opción sexual) condiciona sus escritos, porque la literatura a la postre no es sino un modo de universalizar la experiencia, de convertirla en trascendente¹⁶⁷.

¹⁶⁴ FREIXAS Laura, *Literatura y Mujeres*, Barcelone, Destino, 2000, p. 225.

¹⁶⁵ WITTIG Monique, postface de *La passion* de Djuna Barnès, *op. cit.*, p. 116.

¹⁶⁶ EAGLETON Mary (ed.), *Feminist literary theory (A Reader)*, Malden, Massachusetts, 1986, p. 237.

¹⁶⁷ EXTEBARRÍA Lucía, *La letra futura*, Barcelone, Destino, 2000, p. 111.

1.4.3. S'unir / Se réunir

Les écrivaines qui acceptent l'analyse du féminin dans leur texte et qui reconnaissent que leur écriture est associée à leur expérience en tant que femme ne sont pas nécessairement conduites vers les marges. En effet, elles trouvent aussi l'opportunité de lutter avec d'autres et de souligner leur écriture unique au sein d'une expérience féminine globale. Elles construisent ainsi ce que Fina Birulés nomme « un espacio para el reconocimiento de la libertad individual, un mundo capaz de soportar las diferencias, la pluralidad¹⁶⁸ ». Myriam Díaz-Diocaretz considère déjà l'écriture, pour une femme, comme un acte d'affirmation de sa singularité. Elle évoque le concept de *sociotexto*, à la croisée du hors-texte et du texte, comme un espace de rencontre crucial entre le « yo », l'être social, le sujet qui écrit et le sujet (la figure) dont on parle. Pour elle, on ne peut pas décorréliser ces composantes et le fait d'écrire en tant que femme acquiert toute son importance :

En el contexto propuesto, de la mujer como ser social, se despliega una distinción entre la mujer como autora (condición biográfica estética), y como sujeto-que-escribe (escribiente, escritora); distinción siempre cambiante, que no la reduce al sujeto empírico, pero que al mismo tiempo no la separa del mundo social. De la misma forma, el ser social no es totalmente autónomo de la estructura del mundo representado. En cuanto autora, es una función del mundo social (lo que ya hemos analizado como función de autor), y en cuanto escritora, pertenece al terreno de las practicas significantes¹⁶⁹.

Pour elle, le texte propose une vision du monde et cette vision s'incarne chez l'autrice mais elle évolue au fil des lectures et des interprétations. Un processus se forme alors où l'écriture, le texte et les pratiques de lecture interagissent de différentes manières. L'expérience individuelle d'écriture peut ainsi se transformer en une expérience collective et tendre à une réception singulière du texte en tant que lectrices. L'écriture s'incarne à la fois dans la figure de l'autrice et dans celle de la lectrice dans une perspective qui frôle l'engagement. Iris M. Zavala envisage effectivement l'engagement féminin sous l'angle de la lecture :

Nuestra propuesta es la de leer los textos dialógicamente, lo cual significa leer, al trasluz del vocabulario opresivo y excluyente, la voz o las voces del objeto marginado y silenciado. Lo que deseo subrayar es que la retórica y los tropos de marginación se alimentan de metáforas erótico-sexuales sobre el cuerpo. De esa manera marcan mejor los contrarios de la hegemonía dominante¹⁷⁰.

¹⁶⁸ BIRULÉS Fina, « El sueño de la absoluta autonomía: Reflexiones en torno a la igualdad y a la diferencia », in GÓMEZ RODRÍGUEZ Amparo, TALLY Justine, *op. cit.*, p. 25.

¹⁶⁹ DÍAZ-DIOCARETZ Myriam, « “La palabra no olvida de dónde vino”. Para una poética dialógica de la diferencia. », in DÍAZ-DIOCARETZ Myriam, M. ZAVALA Iris (dir.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana), I – Teoría feminista: discursos y diferencias*, *op. cit.*, p. 116.

¹⁷⁰ M. ZAVALA Iris, « art. cit. », in DÍAZ-DIOCARETZ Myriam, M. ZAVALA Iris (dir.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana), I – Teoría feminista: discursos y diferencias*, *op. cit.*, p. 37.

Au cours de ses analyses, elle interroge le discours des femmes, observe les différences qui s'y inscrivent, ce qu'elles représentent et à quel point ce « parler femme » est déterminé et saturé par le patriarcat.

En agissant en tant que sujet, les autrices construisent une nouvelle vision du monde. C'est pourquoi certaines théoriciennes s'élèvent contre l'effacement des sexes et des genres. Tout d'abord, parce que l'étude des relations interpersonnelles nécessite que ce paradigme soit actualisable. Joan Scott souligne que « l'histoire de la pensée féministe est une histoire du refus de la construction hiérarchique entre masculin et féminin¹⁷¹ ». Selon elle, le genre se présente comme un moyen d'aborder les rapports sociaux ou entre les sexes et de signifier les rapports de pouvoir. Elle affirme que ces liens sont toujours hiérarchisés :

Établis comme un ensemble objectif de références, les concepts de genre structurent la perception et l'organisation concrète et symbolique de toute la vie sociale. Dans la mesure où ces références établissent des distributions de pouvoir (un contrôle ou un accès différentiel aux ressources matérielles et symboliques), le genre devient impliqué dans la conception et la construction du pouvoir lui-même¹⁷².

Nadia Setti rappelle que la critique féministe, les pensées des différences, les théories du genre ont modifié l'approche et le questionnement posé à la littérature, là où, quelques décennies auparavant, nous abordions la littérature, les textes, les écritures du côté d'une interrogation du féminin¹⁷³. La littérature, dans la singularité des créations qui la composent, analysée à la lumière du concept de genre, pourrait invalider de fait le paradigme féminin lui-même. Le féminin ne renverrait donc plus à une identité précise, à un territoire délimité et déterminé mais permettrait de « défaire la dualité sexiste [...] en introduisant du trouble dans le discours¹⁷⁴ ». Selon Nadia Mékouar-Hertzberg, le féminin en littérature doit à l'outil genre de pouvoir être décrypté, détecté en tant que catégorie normative et construite. Ainsi, l'outil permet de capter dans la littérature, à travers le féminin, la différence sexuelle comme frontière floue et poreuse¹⁷⁵. De plus, le texte littéraire peut permettre, selon elle, d'envisager le genre comme un questionnement sur la différence :

Nous avons observé que c'est essentiellement le féminin qui « fait bouger les lignes et les assignations », que c'est ce féminin « des-essentialisé » qui, dans le mouvement même de sa disparition en tant que porteur d'assignations excluantes, surgit comme catégorie

¹⁷¹ SCOTT Joan, VARIJAS Éléni, « art. cit. », p. 139.

¹⁷² *Ibid.*, p. 143.

¹⁷³ SETTI Nadia, « art. cit. », in MÉKOUAR-HERTZBERG Nadia, MARIE Florence, LAPORTE Nadine (éds.), *op. cit.*, p. 91.

¹⁷⁴ RAMOND Michèle, *Quant au féminin...*, *op. cit.*, p. 249.

¹⁷⁵ MÉKOUAR-HERTZBERG Nadia, « art. cit. », in MÉKOUAR-HERTZBERG Nadia, MARIE Florence, LAPORTE Nadine (éds.), *op. cit.*, p. 178.

construite *et* efficace, significative¹⁷⁶.

Dans cette perspective, le féminin comme genre, comme construction peut être porteur d'un ensemble de valeurs efficaces, tout comme le masculin.

La lutte en faveur de l'universalisme rejoint l'une des tendances féministes dans son approche égalitariste de la culture, de la littérature, dans son combat contre les discriminations que subissent les femmes au sein du champ littéraire. Les autrices se sentent libres de s'émanciper de la construction de leur sexe et de proposer des textes autonomes, indépendants de leurs problématiques, d'affirmer leur singularité esthétique. En revanche, Anna Caballé rappelle que le féminisme de Simone de Beauvoir, comme celui d'Amelia Valcárcel, se rapproche de l'idée selon laquelle la société patriarcale construit la différence entre hommes et femmes et que ces dernières doivent s'élever contre leur exclusion, leur marginalité¹⁷⁷. Elles luttent ainsi individuellement par leur démarche d'écriture mais inscrivent également ce combat dans l'espace des possibles et dans les conditions sociales de sa mise en œuvre. Le positionnement des autrices dans le champ littéraire conditionne leur engagement en faveur d'une émancipation collective du féminin. La littérature peut être perçue comme un lieu de possibilité de changements et de transformations qui mettrait à mal la norme érigée et se manifesterait comme un lieu transitoire où la langue et le monde évoluent, mutent, deviennent autres. Le terrain du langage peut être considéré comme un espace de lutte pour les femmes car, comme l'affirme Madeleine Gagnon, « on ne peut faire table rase de toute une histoire, à moins de nous refouler nous-mêmes une seconde fois et de nous enfermer dans une schizophrénie inefficace¹⁷⁸ ». Elle propose, pour sa part, de faire usage de la parole et d'ajouter « nos » marques aux discours, à mesure que l'éveil de « notre » sexe se poursuit « car s'il fut refoulé par les mâles, il fut par nous, d'une certaine façon, camouflé¹⁷⁹ ». Elle considère donc que les femmes doivent devenir actives et autonomes dans la revendication de leur existence et que cette visibilité passe par l'affirmation de leur singularité, de leur expérience. Hélène Cixous voit également une arme dans l'écriture qu'elle définit comme :

la possibilité même du changement, l'espace d'où peut s'élancer une pensée subversive, le mouvement avant-coureur d'une transformation des structures sociales et culturelles¹⁸⁰.

Selon elle, c'est par l'écriture que la femme reprend la parole et s'échappe de sa condition et du refoulement de son être. Cet espace même du changement fonctionnerait donc également

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 183.

¹⁷⁷ CABALLE Anna, *op. cit.*, p. 316.

¹⁷⁸ GAGNON Madeleine, « art. cit. », in CIXOUS Hélène, GAGNON Madeleine et LECLERC Annie, *op. cit.*, p. 81.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 82.

¹⁸⁰ CIXOUS Hélène, *Le rire de la méduse et autres ironies*, *op. cit.*, p. 44.

comme terrain de revendications féminines et/ou féministes. Le féminisme se manifeste, en effet, comme le langage commun des femmes. Toujours selon Hélène Cixous, l'écriture doit permettre à la femme de marquer des ruptures et des transformations dans son histoire à la fois individuelle (son histoire de vie), et collective (l'histoire des femmes). Individuellement, l'écriture assumée et située depuis son sexe donnerait à l'autrice l'opportunité de s'extirper d'une censure de son corps et de sa parole et de retrouver ses plaisirs singuliers. Collectivement, l'écriture de la femme pourrait se définir comme un acte marqué socialement, qui permettrait à l'ensemble des personnes de sexe féminin de se retrouver dans une prise de parole :

C'est en écrivant, depuis et vers la femme, et en relevant le défi du discours gouverné par le phallus, que la femme affirmera la femme autrement qu'à la place à elle réservée dans et par le symbole, c'est-à-dire le silence¹⁸¹.

Cixous souligne qu'une voix, un chant résonnent dans l'écriture ou dans la parole féminine et qu'en eux se recoupe l'histoire de toutes les femmes, histoire personnelle, nationale ou internationale. C'est donc en prenant la parole orale ou écrite et en exposant son corps dans son discours que l'autrice éloigne des marges et de la marginalité – que le discours soit issu de la création littéraire, de la théorie ou de la politique – l'ensemble des femmes de sa condition. Toute écriture féminine serait donc colorée politiquement par une pensée féministe, plus ou moins prononcée. La notion d'engagement qui recouvre ce champ peut se manifester dans la mise en relief de valeurs que nous ressentons « féminines », c'est-à-dire celles que la société tendrait à définir comme les valeurs propres d'une nature féminine portée sur la réception sensorielle et sur une intelligence plutôt sensitive. Ces valeurs sont dites « féminines » dans le sens où elles sont généralement exclues d'un système de pensée patriarcal, favorable à la domination masculine imposée et acceptée comme universelle.

Par ailleurs, Toril Moi explique que, pour Julia Kristeva, il existe un mode d'écriture spécifique révolutionnaire qui serait analogue à une transformation politique et sexuelle et qui révélerait « la posibilidad de transformar el orden simbólico de la sociedad ortodoxa¹⁸² ». Pour elle, ce n'est donc pas le sexe biologique qui détermine le potentiel intellectuel mais « la posición de sujeto que asuma¹⁸³ ». L'engagement des autrices dépend donc de leur positionnement en tant que femme, que créatrice et que sujet. Cet engagement se retrouve également du côté des critiques littéraires qui réalisent un travail de réinterprétation des œuvres à la lumière de l'émancipation des femmes. Dans les années 60, les grandes études sur la

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 47

¹⁸² MOI Toril, *op. cit.*, p. 25.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 26.

littérature écrite par des femmes émergent dans le monde anglophone grâce à des critiques telles que Ellen Moers, Elaine Showalter, Susan Gubar et coïncident avec un nouveau mode d'engagement des écrivaines. En effet, ces dernières dépassent l'intériorisation des modèles sans pour autant investir le champ militant de la défense des droits des femmes, des protestations contre les modèles et les valeurs hétéronormatives et alimentent une dynamique de recherche d'identité et de découverte de soi. Annette Kolodny définit la critique féministe et présente les différentes fonctions de cet outil. Il s'agit d'étudier la littérature écrite par une femme comme catégorie unique au risque de tomber dans les débats d'influence de facteurs biologiques. La critique féministe permet également de mener une étude comparative des textes d'hommes et de femmes en évitant l'écueil des idées préconçues. Enfin, Kolodny souhaite, dans ses analyses critiques, repérer les objectifs individuels des écrivaines et institutionnaliser leurs textes, intégrer leur travail dans le cursus académique grâce à des évaluations littéraires plus justes, plus judicieuses et libres de tout préjugé sexiste¹⁸⁴.

Nous remarquons que les autrices qui adhèrent à cette perspective d'engagement collectif dépassent la contrainte de l'association subie (les entretiens composés exclusivement de femmes, les anthologies consacrant des chapitres aux femmes) et se réunissent dans un objectif précis. Leur union émerge d'une même recherche de visibilité et d'affirmation et se concentre autour de problématiques communes. À titre d'exemple, nous pouvons citer la création de la revue *Letras femeninas* qui met en lumière, dès le début, les travaux de Rosalía de Castro, de Gertrudis Gómez de Avellaneda, de Sara Joffre, de Carmen Martín Gaité ou encore de Julia Maura et qui est composée de nombreuses journalistes femmes. Cette revue est créée en 1975, éditée au Michigan State University Press aux USA et naît de l'*Asociación de Estudios de Género y Sexualidades*. L'un des objectifs qui apparaît clairement est d'internationaliser le travail des autrices, de le rendre visible au-delà des frontières européennes et d'inciter des femmes à investir le champ de la critique littéraire. Leur démarche est engageante : elles se reconnaissent en tant que femmes au sein du champ littéraire.

Nous souscrivons à l'urgence soulignée par Toril Moi de décrire l'étude de la tradition de la femme dans la littérature :

La lucha feminista debe intentar deshacer la estrategia machista que hace de la « feminidad » una característica intrínseca de la feminidad biológica, y al mismo tiempo debe insistir en defender a las mujeres precisamente *como* mujeres¹⁸⁵.

¹⁸⁴ KOLODNY Annette, « Some notes of defining a “feminist literary criticism” », in BROWNE Cheryl, OLSON Karen (dir.), *Feminist criticism: Essay on Theory, Poetry and Prose*, Metuchen, Scarecrow Press, p. 91.

¹⁸⁵ MOI Toril, *op. cit.*, p. 91.

Elle souhaite éliminer toute opposition entre politique et esthétique :

Como planteamiento político de la crítica, el feminismo tiene que ser consciente de las implicaciones políticas de las categorías estéticas, así como de la estética que conllevan determinados enfoques políticos del arte¹⁸⁶.

Les lectures féministes des textes permettent finalement de réinterpréter la littérature à l'aune du XXI^e siècle, de décentrer notre regard et d'éprouver nos propres références socio-culturelles. Parmi les différents courants féministes, la critique littéraire se place du côté du féminisme libéral, égalitaire dans une idée d'accès à l'ordre symbolique qui est à l'origine le privilège du masculin et de la loi du Père pour les psychanalystes. Il ne s'agit ni d'exalter la féminité du texte ni de déconstruire les paradigmes mais d'extraire de l'écriture la singularité de l'expérience et d'observer comment le texte s'engage dans le féminin. Nous prendrons soin, dans l'analyse des textes, de vérifier la pertinence de ces différents outils et d'appliquer notre propre prisme de lecture.

Certaines intellectuelles critiquent vivement l'écriture des femmes comme nous le constatons avec Beauvoir ou Kristeva. La première considère que la création littéraire des femmes et leur vision singulière du monde est médiocre à tout point de vue. Elle qualifie les autrices de conformistes et estime qu'elles sont trop happées par des contraintes extérieures pour se mesurer à des écrivains masculins de grande envergure. Elle ne voit en fait, dans les écrits de femmes, qu'une littérature opprimée. Beauvoir méprise l'activité créatrice des femmes à laquelle elles s'essaient à travers une vision singulière, source de sensation et d'émotion :

Il suffit qu'elle ait un peu d'ambition, la voilà rédigeant ses mémoires, transposant sa biographie en roman, exhalant ses sentiments dans ses poèmes¹⁸⁷.

Selon elle, les femmes n'osent pas les audacieuses envolées des écrivains et se retrouvent écrasées par l'univers masculin de la culture. Néanmoins, leur vocabulaire est « plus remarquable que leur syntaxe parce qu'elles s'intéressent aux choses plutôt qu'à leur rapport¹⁸⁸ ». Par ailleurs, au-delà du désir des femmes de soulever le poids sacrificiel du contrat social et de nourrir nos sociétés d'un discours plus souple, plus libre, Julia Kristeva déplore la qualité esthétique des productions féminines due au marginalisme social¹⁸⁹. Elle s'indigne du rejet, par les autrices, de la littérature masculine et relève le travers commercial de cette littérature féminine car, selon elle, certains ouvrages de moindre qualité se vendent sous

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 95.

¹⁸⁷ DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe II*, *op. cit.*, p. 618.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 625.

¹⁸⁹ KRISTEVA Julia, « art. cit. », p. 32.

prétexte d'être des écrits de femmes. Il s'agit ici des failles extrêmes de la pensée différentialiste. Béatrice Didier ajoute qu'on a, pendant longtemps, systématisé l'écriture féminine en la considérant comme un « style papillonnant, superficiel et prolixe, embarrassé dans les chiffons [...] les larmoiements et les flots d'une sensibilité névrotique¹⁹⁰ ». Le rejet de cette écriture à la périphérie détermine alors le positionnement des autrices : tantôt elles nient toute différence dans l'écriture par peur d'être infériorisées ou considérées exclusivement sous ce prisme ; tantôt elles réclament un droit à la différence lorsque cela leur permet d'affirmer leur identité.

Au cours de ce chapitre, l'approche de l'écriture des femmes et de l'écriture féminine confirme que les textes seraient le produit de ce que nous intériorisons. Cette problématique illustre que la littérature avait besoin de faire émerger ces sujets afin d'envisager l'analyse des textes écrits par des femmes sous un angle moins patriarcal et de mettre en exergue la construction des figures féminines et d'un système relationnel depuis un point de vue, un positionnement, une expérience de femme écrivaine.

Même si certaines autrices refusent de nommer cette littérature par peur d'être catégorisées, cette perspective générique interprétative existe et se trouve également du côté de la lecture et de la réception des œuvres. Les différentes théoriciennes illustrent pertinemment comment l'écriture des femmes ne peut faire l'impasse d'une critique féministe tant qu'elles seront encore considérées comme un objet marginalisé :

La literatura femenina parece indisolublemente unida a la crítica feminista. La crítica le ofrece el estatus de una categoría literaria. Y la literatura de mujeres constituye la razón de ser de la crítica feminista que –como cada metodología– necesita su propio objeto de reflexión¹⁹¹.

Quel que soit leur positionnement, les femmes sont poussées à écrire pour dire leur histoire, leur présence et leur influence. Hélène Cixous incite ces femmes à écrire, à porter leur voix, à affirmer leurs valeurs :

Je parlerai de l'écriture féminine : *de ce qu'elle fera*. Il faut que la femme s'écrive : que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture, dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été de leurs corps, pour les mêmes raisons, par la même loi, dans le même but mortel. Il faut que la femme se mette au texte – comme au monde et à l'histoire –, de son propre mouvement¹⁹².

Finalement c'est leur singularité prise entre marginalité et affirmation d'une subjectivité qui incite à lire leurs œuvres et qui donne du relief à leur engagement.

Il semble évident que, comme l'affirme Lourdes Ortiz, les écrivaines ne réfléchissent

¹⁹⁰ DIDIER Béatrice, *op. cit.* p. 32.

¹⁹¹ POTOK-NYCZ Magda, « art. cit. », p. 8.

¹⁹² CIXOUS Hélène, *Le rire de la méduse et autres ironies*, *op. cit.*, p. 37.

pas consciemment à leur condition de femme avant de prendre la plume et ne formulent pas : « soy una mujer y voy a escribir como tal¹⁹³ ». C'est en cela que le sexe de l'auteur n'a pas à constituer un prisme exclusif et réducteur d'analyse des textes. En revanche, lorsque l'on s'intéresse au contenu d'un texte écrit par une femme qui écrit sur des problématiques relatives aux femmes, on ne peut faire fi ni de son sexe, ni de sa construction sociale ni de son expérience incarnée.

¹⁹³ « Sobre el sexo que tiene la literatura », *El País*, 08/06/1979, en ligne.

CHAPITRE II

DE L'ANCRAGE DES PROBLÉMATIQUES FÉMININES DANS LES ŒUVRES

Au cours du chapitre précédent, nous avons examiné les différents enjeux de l'« écriture féminine », concept né dans les années 70 qui s'inscrit dans l'urgence de rendre visibles les traces, dans les textes de femmes, de l'intériorisation des normes sociales et de leur construction genrée. Nous nous sommes appuyée sur les théoriciennes françaises à l'origine de cette idée et nous avons pris soin de définir les termes qui accompagnent ce concept. Nous avons également observé comment quelques écrivaines espagnoles se sont réappropriées l'écriture féminine à la lumière de leur histoire littéraire et de leur production contemporaine. À partir des années 1990, l'idée de féminin dans l'écriture séduit peu à peu moins d'intellectuelles qui préfèrent se tourner vers l'affirmation d'une écriture universelle, persuadées que la défense d'une écriture propre au féminin desservirait les intérêts des autrices. Nous avons admis, pour notre part, l'existence de différences dans l'écriture des femmes qui ne relèveraient pas nécessairement de l'esthétique ou du contenu mais bien d'une « expérience féminine ». De la même manière qu'un homme racisé écrit à l'aune de sa propre expérience, les femmes écrivent depuis leur position : l'écriture est située. Le moment de pré-écriture est donc imprégné du sexe et du genre de l'auteur qui se manifesteront entre les lignes du texte.

L'observation des différentes théories nous amène à examiner l'écriture des textes analysés dans cette thèse : que pouvons-nous définir comme « féminin » dans les romans ? Comment les problématiques relatives aux femmes s'ancrent-elles dans les œuvres ? Nous observerons, dans ce chapitre, comment ces trois autrices envisagent leur rapport à l'écriture et à la construction de leur texte : quelles caractéristiques propres au genre romanesque influencent les œuvres ? Dans quels courants les autrices s'inscrivent-elles et dans quelle mesure subvertissent-elles le genre ? Nous mettrons ainsi en lumière comment les textes des trois autrices sont le produit d'une histoire littéraire féminine et nous tenterons d'observer les références qui ressortent dans leurs œuvres mais également les liens qui se créent entre leurs

propres œuvres : créent-elles un type de figures féminines ? Développent-elles des problématiques relatives aux femmes similaires dans leurs textes ? Interrogent-elles selon un même schéma les représentations des sujets féminins, les codes, les normes ou même les injonctions ? Cette analyse rejoindra le concept de dialogisme bakhtinien. Le théoricien russe affirme que tout mot (« slovo » signifie en russe « discours, parole ») est toujours le mot d'autrui et que tout mot est déjà habité, déjà prononcé :

La parole va à la parole [...]. Il n'est pas un seul énoncé verbal qui puisse, en quelque circonstance que ce soit, être porté au seul compte de son auteur [...]¹

Bakhtine pose ainsi les bases de l'interaction verbale et de la communication sociale : tout est intertexte. Nous nous arrêterons donc enfin sur l'influence de la vie, de l'expérience et de la personnalité de chacune des trois autrices dans leurs textes et tenterons d'en saisir les traces ou les jeux autofictionnels : que disent leurs œuvres de leur être de femme ? Quels indices autobiographiques se glissent entre les lignes des textes ? Nous parcourrons les trois époques dans lesquelles s'inscrit le travail des autrices et renseignerons leur contexte d'écriture ainsi que les contextes de narration des œuvres du corpus. L'objectif de ce chapitre est donc bien d'observer comment les empreintes d'un féminin s'introduisent dans les textes des autrices et comment ils interagissent entre eux avant d'entrer plus précisément dans l'analyse des voix féminines des romans. Ce chapitre espère donner quelques clés de lecture à notre interprétation des problématiques féminines dans les œuvres.

2.1. Genres littéraires, *gender studies* : des romans en voie de déconstruction ?

Le mot « genre » est défini, par le CNRTL², comme un « ensemble d'êtres ou d'objets ayant la même origine ou liés par la similitude d'un ou de plusieurs caractères ». Il s'agit de la première acception de ce mot du dictionnaire en ligne. Cette définition donne immédiatement l'idée d'une appartenance commune, d'une tradition dans laquelle s'inscrivent les textes des trois autrices. Ces textes appartiennent au genre romanesque et c'est cette catégorisation qui oriente l'horizon d'attente du lecteur et qui permet de définir, dans l'écriture du texte, certaines normes. Si nous reprenons le concept bourdieusien de « champ littéraire », nous y retrouvons

¹ BAKHTINE Mikhaïl, « Le discours d'autrui », *Marxisme et philosophie du langage*, traduit du russe par M. Yaguello, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977 [1929].

² Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, en ligne.

l'idée structurante du genre comme une manière de tisser un lien entre les textes d'une même famille³. Le sociologue caractérise l'idée de genre comme la preuve de la coïncidence des inventions formelles et positionnelles de l'écrivain dans le champ littéraire. Il affirme qu'une pluralité des genres structure le champ, le constitue dans sa part esthétique en contraignant les auteurs à choisir afin de se distinguer dans une hiérarchie intrinsèque à la notion générique. En effet, un roman de gare ne sera pas considéré comme d'aussi grande qualité qu'un ouvrage de la Pléiade.

Le « genre » jouit également d'une polysémie linguistique et peut être entendu dans le sens de *gender*. C'est un concept dont nous avons pu brosser une esquisse au début de ce travail. À première vue, le *gender* partage les caractéristiques de catégorisation, de classification avec le « genre littéraire ». Le *gender* s'approcherait du rôle social correspondant à un sexe. Anne-Emmanuelle Berger rappelle que c'est John Money qui a inventé la notion de « *gender role* » à la fois comme rôle social dans l'apparence, le comportement, l'éducation, la profession, et comme rôle de l'acteur⁴. Elle évoque à travers l'analyse de Money la mise en scène des individus dans leur quotidien à travers le prisme du genre. À la suite d'une étude approfondie de ce terme, nous percevons précisément le *gender* comme un élément mouvant, fluide, qui se joue davantage dans les relations et interactions entre les personnes que dans la construction d'une individualité ou d'une subjectivité, comme si la subjectivité ne pouvait se construire que dans l'intersubjectivité. Berger rappelle également que la phénoménologie du genre émane des sociologues de l'interaction tels que Erving Goffman qui s'intéresse au niveau micro des relations sociales, des rites entre individus, des intersubjectivités. Le *gender* rejoint, dans ce contexte, la performance des rituels symboliques dans les relations sociales quotidiennes⁵. Les *women's studies* sont étroitement liées à ce champ de recherche mais s'attachent particulièrement à l'étude des femmes dans leur représentation sociale, littéraire, politique et médiatique. Elles adoptent un point de vue situé (perspective féminine) et engagé (dimension féministe). Comment les textes inscrivent-ils la question des femmes dans leur écriture ? Comment représentent-ils ces figures et quelle perspective adoptent-ils ?

Lorsque Bourdieu revient sur la hiérarchie des genres dans sa thèse d'autonomie du champ littéraire, on remarque que la représentation des textes dépend non seulement de leur genre littéraire mais également de leur genre au sens de *gender*. Si les textes ont un sexe, on leur assigne celui de leur auteur et cette caractéristique devient un facteur de classification.

³ BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art – Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit.

⁴ BERGER Anne-Emmanuelle, op. cit., p. 33.

⁵ *Idem*.

Selon Bourdieu, « à mesure que le champ gagne en autonomie et impose sa logique propre, ces genres se distinguent aussi en fonction du crédit symbolique qu'ils détiennent⁶ ». Au sein même du roman, une hiérarchie s'établit entre les différentes spécialités qui correspondent à la hiérarchie sociale des publics touchés, à celle des univers sociaux représentés et à celle des auteurs selon l'origine sociale et le sexe. Des femmes qui écrivent sur des femmes semblent se situer, à première vue, sur une échelle inférieure. Nous nous intéresserons ici au degré de subversion des textes : interrogent-ils les normes de genre dans lesquels ils s'inscrivent ?

2.1.1. Des normes en questionnement

Gisèle Sapiro affirme que « l'écrivain ne crée pas ex nihilo, il s'inscrit d'une part dans l'espace des représentations et des discours sociaux, de l'autre dans un espace des possibles structuré, qui lui offre des genres, des modèles, des manières de faire⁷ ». Celui ou celle qui écrit doit se définir par rapport à l'espace des possibles, à l'ensemble des modèles. Les thèmes, les styles et les options linguistiques forment un répertoire commun. Parmi les trois œuvres du corpus, nous percevons deux sous-genres romanesques spécifiques qu'il convient de questionner ici : la *novela rosa* pour les textes de Carmen de Icaza ; la littérature érotique dans le cadre des romans d'Esther Tusquets.

L'œuvre de Carmen de Icaza s'inscrit dans un contexte d'importante diffusion de la *novela rosa*, genre populaire délibérément adressé à la gent féminine et initié par Rafael Pérez y Pérez. L'autrice est même désignée par Carmen Martín Gaité comme « la más interesante de las cultivadoras de la novela rosa⁸ ». Cette conception du genre littéraire par son public renforce d'emblée l'opposition entre le masculin et le féminin et celle entre la culture de masse et la classe bourgeoise⁹. Cette segmentation de la société en différentes catégories, qui se définissent selon des relations de pouvoir et d'opposition, consolide cet « arquetipo femenino aparentemente sumiso y obediente a las normas de conducta de la sociedad patriarcal¹⁰ ». Ce stéréotype est également fondé sur le fantasme amoureux et sur l'image de l'homme comme mâle dominant. Ainsi la qualité principale des hommes au sein de cette littérature repose sur la virilité. Michel Picard revient sur l'horizon d'attente créé par les genres littéraires très codifiés comme c'est le

⁶ BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art*, op. cit., p. 168.

⁷ SAPIRO Gisèle, op. cit., p. 57.

⁸ MARTÍN GAITE Carmen, *Desde la ventana: enfoque femenino de la literatura española*, Madrid, Espasa Calpe, 1993 [1987], p. 90.

⁹ Nous y reviendrons lors de l'étude de la réception des textes.

¹⁰ NÚÑEZ PUENTE Sonia, « art. cit. » (non paginé).

cas des *novelas rosas* :

Le genre et le sous-genre, « roman », « roman d'aventure », « de cape et d'épée », déterminent à l'avance un protocole de lecture autant plus rigoureusement et étroitement codé qu'il s'agit d'un stéréotype dont la notoriété a très largement diffusé les particularités¹¹.

L'image stéréotypée de la catégorie des *novelas rosas* dépasse donc les singularités de chacun des textes. Ce genre littéraire met en œuvre un processus d'identification des lectrices à la protagoniste et met en avant le sentiment amoureux. L'issue du récit (comme celle de la vie de la protagoniste) réside dans le mariage heureux comme gage d'épanouissement féminin, ce qui renvoie à la rhétorique officielle du régime franquiste. La femme de la *novela rosa* correspond enfin, bien entendu, à l'image traditionnelle de la femme au foyer qui brille par sa pureté, son abnégation, son conformisme et sa résignation.

Selon Trinidad de León Sotelo, dans un article sur la *literatura rosa*, publié dans le journal *ABC*¹², l'objectif poursuivi des *novelas rosas* est l'évasion, « endulzar la vida » comme l'affirme Corín Tellado qui préfère d'ailleurs qualifier ce genre littéraire de « sentimental y romántico ». Chaque autrice connaît sa propre expérience, son propre rapport à la *novela rosa* : Corín Tellado n'hésite pas à suggérer quelques épisodes érotiques dans le texte ; certaines créent des personnages féminins indépendants et forts comme c'est le cas chez Jean Marie Auel aux Etats-Unis. Les contours de la *novela rosa* sont parfois poreux. Teresa Villar (directrice de la maison d'édition Harlequin) affirme que les écrivaines de *novelas rosas* se heurtent à l'incompréhension des féministes « que nos llaman, nos escriben, nos acusan de envenenar a las lectoras ». Le goût pour cette littérature s'avoue honteusement et se dissimule souvent quel que soit son sexe ou sa catégorie sociale. Corín Tellado affirme que ses titres « atraen a hombres y mujeres, como lo demuestran las cartas que recibe » et que les hommes apprécient ces lectures pour s'immiscer dans les secrets des figures féminines et en résoudre les mystères. La production et l'édition de *novelas rosas* rassemblent par ailleurs un groupe conséquent d'écrivaines, de productrices, de lectrices : « Esta cuestión "de mujer a mujer" se lleva tan en serio que en la editorial, de trece personas, doce son mujeres¹³ ». Ce travail collectif permet aux femmes de créer une communauté dans le champ littéraire et de gagner ainsi en visibilité et en affirmation.

Le roman de Carmen de Icaza semble correspondre d'assez près aux caractéristiques de

¹¹ PICARD Michel, *La lecture comme jeu*, Paris, Les Éditions de Minuit, Collection « Critique », 1986, p. 66.

¹² DE LEÓN SOTELO Trinidad, « Literatura rosa: Sueño de papel en almíbar », *ABC literario*, 11/07/1987, pp. 52-54.

¹³ *Ibid.*, p. 59.

ce genre littéraire, ce qui entre en conflit avec sa classe sociale et son titre de baronne de Claret. Elle s'engage donc tout d'abord dans une littérature qui n'est pas du goût de sa classe bourgeoise. Cette littérature *rosa* se caractérise par des éléments omniprésents dans ce roman tels que l'exaltation des émotions, des sentiments, le manichéisme entre le bien et le mal et le fatalisme de la situation. Dès sa rencontre avec Raúl, Irene se montre contemplative, passionnée par cet homme et ses pensées nocturnes s'approchent du topique de la jeune femme naïve :

Irene, en la cama, maravillábase una y otra vez de lo escuchado. Su espíritu romántico se exaltaba con aquellas confesiones, y le halagaba locamente que fueran los mismos labios que durante el día se divertían en asombrar con sus sofismas a los agüistas los que de noche y a solas le hablaran en esa forma. (p. 52)¹⁴

La figure féminine semble en admiration face à un homme qu'elle porte aux nues. Il est représenté comme un personnage charismatique, dominant et qui se plaît à susciter une adoration chez la jeune femme. Le narrateur utilise un lexique volontairement hyperbolique (« maravillábase », « locamente ») pour illustrer le décalage entre la candeur d'Irene et la manipulation de Raúl. En effet, le lecteur découvre très vite que le personnage est un enchanteur qui s'abaisse en réalité à de malheureux « sofismas ». Irene ne possède pas la culture suffisante pour entendre la supercherie, aussi Raúl se complaît dans un rôle paternaliste et s'inscrit alors de plain-pied dans l'esthétique de la *novela rosa*. Irene prône les valeurs de l'amour inconditionnel, dévoué et met en avant sa fidélité éternelle « hasta la muerte » (p. 54) qui fait également partie de la construction des personnages féminins de ce genre littéraire. Par ailleurs, Irene qui se situe du côté des « gentils » et dont le meilleur adjuvant est Pedro, son médecin, se heurte aux opposants, aux ennemis, à ceux qui lui veulent du mal : Dolores et Pablo (respectivement l'amante et l'ami de Raúl). Les deux personnages sont diabolisés dans leur représentation et dans leurs répliques, ce qui renforce le côté manichéen de ce genre littéraire :

-[...] Y, a propósito, ¿la has visto?
-¿A Irene? Sí.
-¿Y qué?
-Un espectro.
Estuvo tentado de contarle lo que había averiguado por Gloria, pero no corría prisa.
El entrecejo de Dolores se alisó.
-¿No crees que pueda rehacerse, mejorar?
-No.
Dolores le observaba, queriendo leer en él.
-Imagínate que hubo una época en que pensé que estabas enamorado de ella.
Pablo rió suavemente. (p. 213)

¹⁴ Les pages correspondant aux citations extraites des trois œuvres du corpus seront données entre parenthèses, à la suite de chaque citation. L'édition de référence du texte est la suivante : DE ICAZA Carmen, *La fuente enterrada*, Barcelone, Planeta, 2009 [1947].

Enfin, le destin tragique d'Irene est annoncé au lecteur au fil du texte. Le fatalisme s'inscrit pleinement dans le roman qui prédit, dès les premières pages, les malheurs qu'elle va subir. Sa tante annonce les futures trahisons de Raúl :

-¡Entérate! - le dijo doña Estefanía, tendiéndole la carta -. Si sabes leer entre las líneas, verás que es un juerguista, y como, por lo visto, no tiene dinero para francachelas, por eso se casa contigo, una infeliz, una chica de pueblo, con fama de rica. Te engañará al día siguiente. ¡Ya las pagarás todas juntas, ya! (pp. 64-65)

De plus, lors de l'énonciation à l'église des vœux de mariage entre Raúl et Irene, plusieurs passages annoncent quelques moments malheureux à venir : l'extrait qui évoque le soutien mutuel et l'assistance des époux fait écho au séjour en hôpital psychiatrique d'Irene au cours duquel Raúl sera totalement absent ; ce même paragraphe renvoie également aux dernières pages du roman lorsque Raúl, blessé, a besoin des soins d'Irene qui, à l'inverse de lui, restera à son chevet et respectera ses promesses. L'ensemble de ces exemples, qui répondent aux caractéristiques propres de la *novela rosa*, illustrent la construction de l'image féminine par la culture populaire dans ce contexte dictatorial :

El discurso de la novela rosa se asienta como vertebrador de la memoria de la vida cotidiana y, precisamente por ello, se sitúa en el ámbito de la cultura popular como construcción, o reconstrucción, de las relaciones de poder que sustentan la sociedad en la que el discurso de la novela rosa se desarrolla y evoluciona¹⁵.

Carmen de Icaza participe, par son écriture, à une reconstruction, non seulement des relations de pouvoir et de domination, comme l'affirme Sonia Núñez Puente, mais également au questionnement de ces enjeux. L'écrivaine rompt avec de nombreux codes qui caractérisent la *novela rosa*. À l'instar d'Umberto Eco qui cherche à revisiter le roman populaire démocratique en interrogeant sa narration dégradée, ses lieux classiques et ses personnages topiques, elle souhaite ouvrir un discours critique autour de ces récits et en « démonter les mécanismes¹⁶ ». Carmen de Icaza déconstruit en quelque sorte ce genre littéraire et tente de s'en émanciper. Elle crée une protagoniste *rosa* plus moderne et modifie de fait le regard des lecteurs et des lectrices sur ce personnage. Carmen Martín Gaité met en avant l'écriture de cette autrice et démontre que celle-ci s'engage dans la rupture de codes littéraires établis en créant, entre autres procédés, un nouveau type d'héroïne :

Es difícil escapar a los esquemas literarios de la primera juventud, por mucho que más tarde se reniegue de ellos. Leía tantas novelas rosas, de Eugenia Marlitt, de Berta Ruck, de Pérez y Pérez, de Elisabeth Mulder, de Duhamel. Luego vino Carmen de Icaza y desplazó a los demás, ella era el ídolo de la postguerra, introdujo en el género la modernidad moderada, la protagonista podía no ser tan joven, incluso peinar canas, era valiente y trabajadora, se

¹⁵ NÚÑEZ PUENTE Sonia, « art. cit. » (non paginé).

¹⁶ ECO Umberto, *De superman au surhomme*, Paris, Grasset, 1993 [1978], p. 28.

había liberado económicamente, pero llevaba a costas un pasado secreto y tormentoso¹⁷.

Carmen de Icaza dote son personnage de qualités telles que le courage et le travail comme nous l'observerons plus en détail dans l'analyse de son séjour en hôpital psychiatrique. Carmen Martín Gaité situe, pour sa part, le travail de Carmen de Icaza dans la nouvelle vague du roman populaire et sentimental : la *novela blanca*. Après 1947, l'autrice n'utilise plus le mariage comme fin heureuse de ses romans ; elle rejette le bonheur de ses personnages féminins et préfère dessiner des figures féminines torturées, victimes des souffrances de leur mari. Dans *La fuente enterrada*, l'amour institutionnalisé et scellé par le mariage débouche sur une vie conjugale insupportable pour Irene. Ces éléments permettent de donner du relief au texte et de dépasser le sentimentalisme dans lequel s'inscrit ce « genre » de roman. La fille de l'autrice, Paloma Montejo, qui signe le prologue de l'édition Castalia du premier roman d'Icaza, *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*, rappelle le succès des romans de sa mère et, après en avoir dressé un panorama, précise que « con el tiempo su estilo va depurándose y el tono rosa de las primeras novelas desaparece¹⁸ ». Elle remarque donc une évolution dans l'écriture de l'autrice. C'est le narrateur qui se trouve au cœur du langage, c'est lui qui domine les mots et leurs effets sur les personnages comme sur les lecteurs. Outre les transgressions du roman que le narrateur opère parfois, soit par le dépassement de la sous-catégorie *rosa*, soit par la réflexion sur les relations genrées dans le texte, le narrateur peut également subvertir les normes du langage. Finalement, Carmen de Icaza s'engage à défaire l'association stéréotypée de la culture féminine et de l'émotivité, l'intériorité. L'autrice propose un nouveau type de littérature en s'imprégnant de l'univers de la *novela rosa* tout en déconstruisant la représentation de cette littérature comme une dégénérescence culturelle. Sonia Nuñez Puente rappelle les propos de Julia Maura¹⁹ qui défendait l'écriture de *novelas rosas* comme la revendication d'une expérience féminine propre :

Lo que Julia Maura afirma es una transformación de la mujer en imagen mediante la novela rosa, convirtiéndose, de esta manera, en un producto de la cultura popular, en un icono inicialmente vaciado de contenido, vertebrado por las pautas rígidas de la hegemonía de la cultura de masas y que, sin embargo, resiste en un proceso textual reflexivo la ideología de la cultura popular reelaborando su propio discurso como una nueva reescritura de la femineidad en un universo simbólico de significado denotativo alternativo²⁰.

C'est également par un mécanisme de questionnement des codes et de l'expérience que le roman de Tusquets devient le premier roman érotique de la Transition démocratique. Dans

¹⁷ MARTÍN GAITE Carmen, *El cuarto de atrás*, Barcelone, Destino, 1978, pp. 122-123.

¹⁸ DE ICAZA Carmen, *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*, op. cit., p. 14.

¹⁹ Dramaturge espagnole du milieu du XXe siècle.

²⁰ NÚÑEZ PUENTE Sonia, « art. cit. » (non paginé).

un numéro de la revue littéraire *Camp de l'arpa* consacré à la littérature érotique, des auteurs et critiques s'intéressent à l'érotisme ainsi qu'à la pornographie dans l'écriture²¹. Ce numéro, publié en 1979, s'inscrit alors dans une libération des mœurs et des champs d'études. En revanche, le roman érotique ne jouit pas particulièrement d'un accueil démesuré en Espagne au lendemain de la mort de Franco. L'avènement du genre érotique s'effectue dans un glissement du *destape*²² vers des collections littéraires consacrées à cette thématique. La maison d'édition Tusquets, fondée par le frère d'Esther, crée le prix littéraire « Sonrisa Vertical ». La collection du même nom dirigée par José Luis García Berlanga et Beatriz Moura dépassait la centaine de titres en 1997. Cette collection s'est vue imitée notamment par la maison d'édition Plaza & Janés avec « X Libris », collection érotique consacrée exclusivement à des textes écrits par des femmes. En revanche, lorsque nous consultons des pages publicitaires de textes publiés chez « Sonrisa Vertical », nous remarquons la profusion de romans écrits par des hommes. Sur seize titres de livres, un seul est signé de la main d'une femme : Susana Constante²³. Dans le propos introductif de cette revue, Rossend Arqués tente d'esquisser une définition du genre érotique :

El erotismo no hace referencia unívoca al mundo de las cosas, al referente, sino a la realidad de la ficción que él mismo crea, a la irrealidad por tanto. [...] Así pues, si el erotismo no imita, sino que crea, pone en funcionamiento un mecanismo de re-presentación, de recreación, los textos eróticos ejercen una violencia por la implícita transgresión del lenguaje y porque, en cierta manera, se presentan como modelos – situados en otro plano, en el de la ficción, en el del sentido – de la realidad presente²⁴.

La fiction érotique espagnole s'inscrit donc dans une rhétorique de représentation indirecte qui se concentre sur la sensualité et la physiologie à travers éventuellement un procédé sentimental. Le langage devient donc, dans ce genre littéraire, l'un des protagonistes du texte et c'est ce qu'Esther Tusquets met au premier plan dans les siens. Elle crée de nouvelles constructions, personnifie le langage et subvertit une langue récemment libérée de la censure qui vacille entre l'habitude de la métaphore, de l'allégorie et le langage explicite et sensuel. Dans les premières pages du texte, lorsque la narratrice redécouvre la maison de son enfance dans laquelle elle va séjourner durant quelques jours de son été, elle se retrouve face à une ancienne statue qui va raviver immédiatement ses souvenirs à la manière de la madeleine de Proust. La narratrice la personnifie et retrouve son vieux rituel qui consiste à regarder entre les jambes de la statue et à évoquer ses parties génitales :

²¹ *Camp de l'arpa* – Revista de literatura, n°64, juin 1979, consulté à la BNE de Madrid en juillet 2020.

²² Genre cinématographique qui apparaît dans les premières années de la Transition démocratique, au contenu érotique, qui n'hésite pas à montrer des nus de femmes à l'écran.

²³ *Camp de l'arpa* – Revista de literatura, n°64, juin 1979, p. 12.

²⁴ ARQUÉS Rossend, « Del erotismo: una definición », *Camp de l'arpa* – Revista de literatura, n°64, juin 1979, pp. 5-6.

estoy segura de que te hubieran violado si hubiera podido, tu inútil sexo de bronce donde tejen sus ensueños las arañas marinas (p. 68)²⁵

La narratrice sourit à la statue « antes de verla » (p. 7) et la compare à sa mère comme si cette statue avait le même pouvoir et la même autorité que cette dernière :

porque los perros de verdad las espantaban [a las tres señoritas] tanto como las asustaba mi madre o el sexo de bronce que blandía el dios griego entre las piernas –, y pienso que los dos, la escultura del vestíbulo y la señora del primero, eran para las tres señoritas una misma cosa, por igual hermosos, por igual amenazantes e insolentes, y por igual indestructibles e indeterrables de sus vidas (pp. 11-12)

Dans ce processus langagier, la mère qui est détestée est également érotisée et sexualisée. Le fait de situer la mère sur le même plan que la statue érotise et réifie aussi la figure maternelle. La narratrice évoque l'obsession de celle-ci pour la beauté et pour la séduction. La mère semble entourée d'hommes que la narratrice définit comme ceux « a los que la diosa se digna llamar amigos » (p. 12) qu'elle oppose à son père esseulé et trahi. Les éléments matériels qui apparaissent dans le roman sont très souvent considérés et décrits dans leur dimension physique et charnelle et l'auteur se plaît à érotiser ce qui l'entoure. C'est dans ce langage du corps, dans l'engagement d'une écriture qui sait dire et décrire l'érotisme et la sensualité que le texte féminin renferme une dimension subversive. Si les textes transgressent, c'est qu'ils constituent un certain danger dans leur représentation et qu'ils menacent un système patriarcal solide, ancré socialement. Gisèle Sapiro souligne le caractère subjectif de la responsabilité et ce que gagne un texte à devenir subversif. Selon elle, « considérer un texte comme dangereux, c'est lui attribuer un pouvoir, une efficacité²⁶ ». La narratrice du premier roman de Tusquets s'émancipe de son contexte, de son histoire, en construisant un langage propre : celui du corps. Évoquer le corps, le faire parler interroge l'écriture romanesque.

Par ailleurs, Esther Tusquets représente, grâce à ses premiers romans, la rénovation discursive de cette période. Mar Langa Pizarro affirme que Tusquets « incorpora la narración desde la memoria, la crítica a la burguesía que intenta escapar del desencanto a través del amor, y el penetrante análisis psicológico de los personajes femeninos²⁷ ». La narratrice semble se trouver dans une phase charnière de construction. Son écriture décrit une sensation générale d'oppression, d'étouffement dans cette maison qui appartient à son passé de jeune fille et qui

²⁵ Les pages correspondant aux citations extraites des trois œuvres du corpus seront données entre parenthèses, à la suite de chaque citation. L'édition de référence du texte est la suivante : TUSQUETS Esther, *El mismo mar de todos los veranos*, Madrid, Anagrama, 1990 [1978].

²⁶ SAPIRO Gisèle, *La responsabilité de l'écrivain – Littérature, droit et morale en France (XIXe-XXIe s.)*, Paris, Seuil, 2011.

²⁷ LANGA PIZARRO Mar, *Del franquismo a la postmodernidad: la novela española (1975-1999) – Análisis y diccionario de autores*, Alicante, Universidad de Alicante, 2004, p. 77.

appartient, aussi, au passé d'une Espagne autoritaire. Son langage repose, de ce fait, sur une remise en question du monde. Le rythme cadencé d'écriture reflète l'état émotionnel saturé de la narratrice. Par exemple, lorsqu'au début du roman la narratrice évoque les « mañanas sofocantes y obcenas » (l. 7), la phrase qui suit, riche en énumérations par la polysyndète « y », crée une atmosphère suffocante, pesante. La description des cauchemars de la narratrice ainsi que ses allusions à des contes fantastiques (p. 152) participent du climat étrange et inquiétant qui règne parfois dans le texte :

lanzan las gaviotas un alarido irritado, nos increpan furiosas desde las rocas negras que se hundan en su base repentinamente sombrío y amenazador, y estoy echando el ancla, aunque en este mar denso, metálico, la barca no se mueve, y, cuando cesa el ronroneo del motor, aumenta y se multiplica terrible el alarido de las gaviotas, y siento casi frío, y me tumbo de espaldas [...] y pienso que en definitiva quizá no estén tan lejos mis fantasmas [...] y esos pájaros salvajes increpándose airados a miles desde los riscos (p. 109)

De plus, l'accumulation de verbes au passé composé, conjugués à la première personne du singulier, se fait écho d'un temps chronologique lourd et long :

En este tiempo sin tiempo, he retirado las fundas de los muebles [...] he quitado el polvo [...] me he asomado repetidas veces a los tres balcones [...] he visto el tono [...] me he tumbado en los cuatro sofás [...] me he acurrucado en el sillón de cuero [...] he bebido coca-colas solas [...] me he contado a mí misma tantas historias [...] He escudriñado los armarios, me he zambullido en los espejos, he paseado por el paisaje de los cuadros. (p. 30)

Cette temporalité étire la phrase et allonge la durée de ce que vit la narratrice. Cet intervalle se répète également dans le temps météorologique décrit comme une ambiance lourde, pesante et hostile, « este mayo empolvado » (p. 70). Les verbes d'action au passé composé, qui reflètent une temporalité distendue, semblent laisser une place à la réflexion de la narratrice, à une remise en question de sa vie et du monde. Ce questionnement ressort également dans des incisives inscrites dans le texte. Elles apparaissent comme des répétitions de ce que la narratrice vient d'affirmer mais sont formulées comme des interrogations pour insister sur la remise en cause de son regard sur le monde, sur sa vie et sur la société :

porque no me parecen tan distintos, por más que fumen hierba, hagan libremente, ¿libremente?, el amor, lleven tejanos y no hayan leído, no sepan siquiera qué es, La Casa de la Troya (p. 56)

Le changement de rythme entre les incisives et les phrases contemplatives, dans lesquelles la narratrice est à la fois sujet de ses propres actions et spectatrice de son quotidien, participe d'une déconstruction du langage dans le texte. Ce langage repose également sur un mélange d'éléments binaires, sur des ambivalences. L'écriture d'Esther Tusquets est chargée d'antithèses mais, pour autant, elle ne s'inscrit jamais dans une forme de manichéisme. Pour la narratrice, « la princesa y el monstruo son una misma cosa » (p. 82) : Clara représente à la fois une jeune

femme folle et dévergondée mais aussi une étudiante sérieuse, studieuse et appliquée. Elle joue sur la dimension polyfacétique des choses et des personnes tout au long du texte. Lorsqu'elle parle d'elle-même, elle se décrit comme une femme forte « y superior » (p. 133) mais également comme une femme seule et abandonnée. Tusquets renonce, dans son écriture, à une certaine sobriété et le rythme infini de ses phrases reproduit l'introspection psychologique des personnages et notamment des figures féminines. Margarita García Candeira associe les textes de l'autrice aux théories de l'écriture féminine :

Esta escritura se ha relacionado con los presupuestos de la *écriture féminine*, que, teorizada por Cixous o Irigaray entre otras, buscaría contrarrestar la angulosidad racional de la escritura masculina o patriarcal (por emplear sus denominaciones) tradicional mediante una tendencia a la digresión y a la prolijidad verbal con la que alcanzar y representar los dominios del subconsciente. Es obvio que este rasgo, así como el uso de símbolos proverbialmente asociados con lo femenino como la luna o el mar —poderosamente presente en su trilogía—, denotan la fuerte impronta de la tradición psicoanalítica tanto freudiana como junguiana en Tusquets, y que tiene otros referentes en Carmen Martín Gaité o Carme Riera, entre otras²⁸.

C'est également en cela que Tusquets interroge les codes de l'écriture en tant que femme mais également le genre romanesque habituellement dominé par les hommes. Elle exprime ainsi sa singularité textuelle qui trouve un écho chez d'autres écrivaines espagnoles de la même époque. La narratrice de Tusquets joue continuellement sur deux registres et en vient à brouiller les frontières de la fiction et du réel. Elle se perd souvent dans sa propre imagination ; on ne sait plus si elle se trouve dans l'univers créé par l'autrice ou si elle recrée une « farsa » (p. 98), une nouvelle fiction :

lo real y lo imaginario encuentran un punto de conjunción exquisita en esa delicada muñeca de salón (p. 101)

Dans cette mise en abyme de la fiction, ce « baile de disfraces » (p. 97) où « nada es real » (p. 101), le langage comme verbalisation du réel est mis à l'épreuve. Ce questionnement peut rejoindre l'idée de « mensonge fictionnel²⁹ » qui dit le réel par le biais de l'invention. C'est ce que nous retrouvons à l'origine dans l'expression de Louis Aragon : le « mentir-vrai » :

L'extraordinaire du roman, c'est que pour comprendre le réel objectif, il invente d'inventer. Ce qui est *menti* dans le roman libère l'écrivain, lui permet de montrer le réel dans sa nudité. Ce qui est *menti* dans le roman est l'ombre sans quoi vous ne verriez pas la lumière³⁰.

²⁸ CANDEIRA Margarita García, « El discurso matrofóbico y su tratamiento en Esther Tusquets: autobiografía y ficción », in *Moenia: Revista lucense de lingüística y literatura*, n°20, 2014, p. 345.

²⁹ ORSINI-SAILLET Catherine, *Dire le Réel – Culture hispanique contemporaine*, Dijon, Hispanística XX – Université de Bourgogne, p. 7.

³⁰ ARAGON Louis, *Postface aux Cloches de Bâle – Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, Paris, Denoël, 1964, p. 15.

La narratrice, chez Esther Tusquets, déguise le récit et présente, à travers le prisme de la déconstruction, le monde et la société tout juste libérés du franquisme. C'est sa manière de s'y opposer.

2.1.2. Embrasser l'universel

Marina Mayoral se sert de la figure féminine de la narratrice de son roman pour approfondir une réflexion métalittéraire. La narratrice transforme, tout d'abord, sa narration en traité littéraire, comme un véritable manifeste d'écriture, et donne à voir, au lecteur, tous les ingrédients pour construire un roman. Elle dévoile les rouages de ses procédés littéraires, elle parle de son usage de l'humour, du cynisme même. Elle révèle les ficelles de la construction du roman et brouille dès lors la distinction entre réalité et littérature :

Yo decidí que alternaría dos tipos de narrador: uno en primera persona, un yo testigo que a veces se convierte en protagonista al contar su propia historia, en cierto sentido paralela a la de Amelia; y un narrador en tercera persona, de tipo omnisciente, que pudiese decir de vez en cuando eso de que el personaje sintió tal cosa o pensó tal otra. (p. 22)

La frontière entre ces deux mondes devient poreuse, à l'instar de la narration d'Esther Tusquets.

D'autres romans de Marina Mayoral participent également de cette dynamique de mise en abyme du procédé créatif. En effet, dans certaines de ses œuvres, Marina Mayoral recrée la figure de la créatrice :

Il est donc erroné d'affirmer que les romancières espagnoles contemporaines ne se sont pas du tout intéressées à la représentation de l'auteur. D'ailleurs, à y regarder de plus près on peut ajouter les noms de Maria Aurèlia Capmany, Montserrat Roig et Carme Riera, pour les Catalanes et celui de Marina Mayoral. Cependant quelques remarques s'imposent d'emblée : exception faite de Maria Aurèlia Capmany, les romancières citées représentent uniquement des auteurs³¹.

Elle met en scène le féminin et se prête au jeu de l'autoreprésentation. Par exemple, *La única libertad*³², publié en 1982, raconte la mission d'Etelvina, Etel, donnée par ses grand-tantes, d'écrire l'histoire de la Braña, la grande demeure familiale de son enfance, et l'histoire des différents personnages qui y ont vécu. L'expérience de la jeune créatrice permet à Marina Mayoral d'illustrer différents aspects du processus de création et d'appliquer ses réflexions théoriques à une œuvre romanesque. L'ensemble du roman rapporte ainsi les fragments qu'Etel parvient à réunir sur les différents personnages, soit sous forme d'entretiens, soit sous forme d'anecdotes narrées. Ce roman mêle à la fois quête et enquête individuelle et histoire familiale,

³¹ CHARLON Anne, « art. cit. » (non paginé).

³² MAYORAL Marina, *La única libertad*, Madrid, Alfaguara, 1982.

collective. De plus, *¿Quién mató a Inmaculada de Silva?*³³, roman publié en 2009, reprend certains des personnages de *La única libertad* et présente Etelevina, jeune fille de seize ans, qui souhaite rétablir la vérité sur la mort d'Inmaculada et Antón, sa tante et l'homme que cette dernière aimait. Elle mène alors son enquête auprès de personnages familiaux tels que ses grand-tantes. Par la narration de cette histoire, elle se découvre une vocation d'écrivaine et décide d'écrire cette histoire avec l'aide de sa cousine Catara et de Juancho. A mesure de son enquête et de son écriture, elle comprend également davantage sa relation à Juancho et mêle son histoire personnelle à celle de sa famille et au contexte plus général de la guerre civile espagnole que le personnage d'Ana Luz présente et décrit à Etelevina. Le roman se termine enfin sur un jeu métalittéraire : Etelevina renvoie à un autre roman qu'elle a écrit, *La única libertad*, et précise que Marina Mayoral est le pseudonyme qu'elle utilise. Nous retrouvons à plusieurs reprises ce jeu intratextuel que l'auteur crée entre ses œuvres. C'est par la recréation de ces figures de romancières que Marina Mayoral dévoile les dessous de la création, les techniques de la « fictionnalisation » à partir d'un fait prétendument réel. La narratrice de *Dar la vida y el alma* joue avec l'écriture. Elle s'implique dans sa propre histoire en jugeant les faits, en émettant des hypothèses sur les actions des personnages à travers la répétition tout au long du texte d'expressions à la première personne telles que « creo que » ou « pienso que ». L'instance narrative s'interroge, manifeste ses difficultés à comprendre ou expose ses interprétations :

Hay en su conducta una parte de hipocresía que me molesta, aunque creo que no pretendió ponerse como ejemplo de la perfecta casada sino que, fundamentalmente, quiso mantener la dignidad e intentar que los demás no vinieran a hurgar en la llaga. (pp. 74-75)

La narratrice joue également sur les registres de l'illusion du réel en insérant continuellement, dans son histoire, des anecdotes qui donnent l'impression d'un récit instantané, spontané. Son histoire peut la renvoyer à « un episodio que mi abuela me contó » (p. 118). Enfin, la narratrice adopte un regard réflexif lorsqu'elle analyse, en termes sociologiques, l'intérêt de sa littérature :

A mí, por el contrario, sólo me interesan las parejas desiguales o las que tropiezan con la oposición de la sociedad. Me interesa ver cómo los sentimientos pueden superar las diferencias o de qué modo las diferencias condicionan el amor. Cuando me encuentro con enamorados jóvenes, guapos, de la misma clase social, con parecidas aspiraciones, gustos e ideas, me alegro por ellos, pero no me despiertan la menor curiosidad. (pp. 110-111)

Cet extrait nous renvoie immédiatement au propre discours de Marina Mayoral qui dit ne pas trouver d'intérêt dans les histoires d'amour trop « faciles » :

A mí me gustan las historias raras y difíciles. Es decir, si los dos son buenos, guapos, simpáticos, se quieren, son de la misma clase social y la familia no se opone, es un aburrimiento. Entonces tiene que ser más complejo: diferencias ideológicas, religiosas,

³³ MAYORAL Marina, *¿Quién mató a Inmaculada de Silva?*, Madrid, Alfaguara, serie roja, 2009.

orígenes sociales opuestos, divergencias políticas, etc. Ahí se empieza a animar la historia³⁴.

Par ce jeu d'autoreprésentation, Mayoral perd le lecteur parmi les différentes subjectivités féminines. Ce dernier ne sait plus qui parle, qui se raconte. L'autrice embrasse finalement l'univers du féminin dans sa globalité.

Au-delà d'un reflet du réel, l'œuvre de Marina Mayoral constitue une véritable réflexion sur la fiction même. C'est la littérature qui prévaut. Selon Kathleen Madigan, la tendance, chez cette autrice, serait au dépassement du post-modernisme vers le néo-modernisme :

que valoriza la experiencia personal, la reconstitución del ser, el eroticismo, las prácticas del cine y de la ficción detectivesca y los elementos clásicos de narración, como la trama y la descripción³⁵.

Elle s'inscrit donc elle aussi dans une transition littéraire qui dépasse le questionnement de genre. Cette tradition d'autoréflexivité qui trouve son origine dans les romans de Cervantès ou plus tard d'Unamuno se construit, chez Mayoral, autour de sujets féminins.

2.1.3. Perspectives de genre

Nous remarquons à travers cette analyse autour des genres littéraires et du *gender*, que cette perspective est centrale dans les trois textes étudiés. Dans les trois écritures, le féminin est visible : les femmes écrivent, les femmes sont écrites. Les personnages féminins sont au centre, la psychologie féminine est exacerbée. Dans l'ensemble de ces textes, la domination des hommes sur les femmes est mise en avant. Les textes donnent à voir la construction du *gender* par la société. Dans *La fuente enterrada*, le personnage de Pablo est, à l'instar de son ami Raúl, un homme manipulateur, vil et cynique. Le lecteur le voit évoluer tout au long du roman, devenir pervers, agressif et se montrer violent dans ses paroles. Il tente de détruire et de s'autodétruire et il utilise son interprétation théâtrale comme *catharsis*. Il joue son propre rôle :

Lo que decía, lo que gritaba, era lo de menos. Lo escalofriante era su interpretación. Su personificación del yo profundo, nacido del subconsciente, lanzado su alarido de libertad por encima de todas las trabas de la razón. (p. 314)

Les trois romans illustrent des rapports destructeurs entre les personnages féminins et les figures masculines qui partagent leur vie mais ce qui retient notre attention ici, c'est l'admiration du

³⁴ « Entrevista a Marina Mayoral », entretien mené au domicile de l'autrice à Madrid, le 10 mai 2019 (retranscription en annexe 1).

³⁵ MADIGAN M. Kathleen, « ¿Al otro lado del Posmodernismo? Marina Mayoral y el Neomodernismo », *I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, Universidad de La Plata, 2008, non paginé, p. 1.

féminin. Par « admiration du féminin », nous entendons l'ensemble des qualités des personnages féminins qui sont mises en avant dans le texte et qui sont magnifiées, idéalisées, portées aux nues. Cette parade permet d'isoler les sujets féminins et de présenter leur corps, leurs désirs, leurs pensées sous leur forme la plus pure. Selon Michèle Ramond, c'est dans cette mise en scène du féminin que nous pouvons percevoir une déconstruction du genre :

Le féminin, à sa façon, abolit la dictature du deux, il se situe au-delà des caractérisations de sexe et de genre et dans sa folle noblesse il serait plutôt une force de brouillage et de désorientation, il introduit de l'incertitude, de la disponibilité, un ailleurs philosophique, un flottement imaginaire aux effets fantastiques, autant de sentiments inqualifiables qui accompagnent la lecture des textes des femmes et qui les rendent dérangeants, étranges, toujours au bord d'un ravissement³⁶.

Icaza interroge progressivement les valeurs du régime franquiste en matière de représentation des femmes. Elle entrevoit la possibilité de faire évoluer les figures féminines et refuse de les enfermer dans l'immuabilité. Carmen Fragero Guerra, dans sa monographie, revient sur la subversion, timide mais présente, des codes littéraires et féminins du franquisme :

La España del franquismo se adormilaba, en resumidas cuentas, con la lectura de tramas opuestas a su vida cotidiana; novelas no comprometidas (ni mucho menos comprometedoras) que no demandan ninguna respuesta: « valores », pues, fáciles de adoptar, que no implicaban un compromiso político ni una pérdida de los privilegios de las clases altas. Pero, inevitablemente, en la presentación de esos nuevos « valores », sobre todo en lo que respecta a la mujer, comenzaban a aflorar contradicciones: maternidad frente a mujer independiente y trabajadora, matrimonio (religioso) frente a verdadero amor, poder instituido (régimen y Auxilio social) y crítica de las estructuras gubernativas³⁷.

C'est dans le roman d'Esther Tusquets que l'affirmation du féminin est la plus visible. Nous le remarquons particulièrement lorsque la narratrice décrit le personnage de Clara. Dès les premières lignes de présentation de Clara, l'adverbe « muy » est utilisé à de nombreuses reprises pour insister sur sa beauté. La narratrice commence par souligner sa beauté physique en la décrivant par le menu, et en parcourant l'ensemble de son corps, de ses cheveux à ses jambes :

La tengo aquí, por fin, delante de mí, tendiéndome un papel. El cabello castaño, muy largo, muy suave, caído a la espalda, los ojos color miel, los pómulos salientes, y una gabardina gris ceñida a la cintura [...] indómita princesa azteca – no, nunca hubo aztecas en Colombia –, ojos de noche, cabellera al viento, montando a pelo caballos salvajes; labios finísimos y pálidos, sienes azuladas, breves senos y largas piernas (pp. 58-59)

La narratrice suit très souvent un rythme ternaire pour décrire Clara, comme lorsqu'elle la présente comme une jeune femme « sorprendentemente flaca, sorprendentemente joven [...]

³⁶ RAMOND Michèle, *Quant au féminin...*, op. cit., p. 252.

³⁷ FRAGERO GUERRA Carmen, *Del azul al rosa: la narrativa de Carmen de Icaza (1936-1960)*, Madrid, Sial ediciones, 2017, p. 20.

sorprendentement desvalida e insignificante » (p. 60). Ce rythme peut renvoyer à la trinité et à l'aspect divin que la narratrice prête à Clara. Ce portrait de Clara insiste sur ce qui la différencie d'elle et se situe entre l'admiration, la fascination mais également le rejet de la jeune femme. Le rapprochement de cette « chiquilla » (p. 69) aux « senos adolescentes » (p. 67) comme l'adverbe « sorprendentemente », ne traduit pas seulement la représentation positive de Clara mais permet également à la narratrice de revivre, dans son rapport au corps, des sensations perdues. Plus loin, elle ne décrit plus Clara seulement en termes physiques mais elle expose le lien que tissent leurs corps ensemble, la relation que les deux femmes construisent tandis que la narratrice déconstruit, dans le même temps, le rapport à son mari. La narratrice rompt ainsi avec le modèle hétéronormé qui est, selon Monique Wittig, « le régime politique sous lequel nous vivons, fondé sur l'esclavagisation des femmes³⁸ ». Cette dernière pense que les femmes n'ont pas d'autres choix que de renégocier en permanence le contrat social à moins de se définir comme une lesbienne, c'est-à-dire « une fugitive, une esclave en fuite³⁹ ». La narratrice reprend un rythme ternaire pour décrire la passion, la fusion et les tensions qui émergent entre elle et Clara. Elle est capable de dire l'immatérialité des choses en transmettant au lecteur des émotions, des sensations. Nous pouvons lire, dans cette écriture d'Esther Tusquets, une invitation à la déconstruction du genre féminin par l'exaltation de celui-ci. Il ne s'agit pas d'un dépassement de la binarité homme-femme mais plutôt d'un dépassement d'une forme de sexualité. Judith Butler rappelle à ce propos, dans son ouvrage qui traite du dépassement du *gender*, que :

Les lignes de démarcation que nous traçons sont autant d'invitations à les traverser, et cette traversée, comme tout sujet nomade le sait bien, nous constitue pleinement⁴⁰.

La perspective de genre dans l'analyse de l'œuvre tusquetsienne semble également centrale pour Claire Laguan, puisque selon elle, les rôles sexués des personnages sont explorés dans leurs multiples dynamiques :

La narration s'enfouit toujours dans un passé hanté par les questions de la relative liberté des femmes, sujets désirants et en même temps soumis aux normes et aux violences de l'ordre symbolique masculin. Les personnages féminins de Tusquets sont aux prises avec des jougs qui les enferment de manière cyclique, et ce motif de l'emprisonnement structure en réalité l'intégralité des œuvres de fiction de l'autrice⁴¹.

C'est cet enfermement physique, psychologique et symbolique qui associe les questions

³⁸ WITTIG Monique, *La pensée straight*, op. cit., p. 13.

³⁹ *Idem*.

⁴⁰ BUTLER Judith, *Défaire le genre*, op. cit., p. 282.

⁴¹ LAGUAN Claire, « Enfermements genrés et intériorisation des rapports de domination dans la nouvelle "A love story" d'Esther Tusquets », *Genre(s) et liberté(s)*, *Lectures du genre*, n°14, 2000, p. 42.

relationnelles entre les sujets féminins et masculins des trois romans. Les autrices ne se considèrent pas comme des écrivaines engagées sur le plan féministe mais elles représentent des figures féminines en voie de déconstruction. C'est notamment le cas de Marina Mayoral qui joue avec des images féminines stéréotypées pour mieux questionner le rôle des sujets féminins. Kathleen M. Glenn renforce cette idée en s'intéressant à quatre écrivaines contemporaines (Carme Riera, Inma Monsó, Marina Mayoral et Cristina Fernández Cubas) qui, selon elle, traitent des thématiques (post)modernistes et (post)féministes et ne se contentent pas de recréer des figures féminines traditionnelles mais de les représenter « en roles y espacios nuevos donde no se respetan convenciones y valores tradicionales. Así Riera, Monsó, Mayoral y Fernández Cubas cuestionan y transgreden normas textuales y socioculturales⁴² ». Mayoral n'hésite pas, dans l'ensemble de ses textes, à renverser les rôles de genre et les relations de domination comme c'est le cas par exemple avec les figures des grand-tantes qui apparaissent dans plusieurs romans comme des femmes fortes, indépendantes et libres.

Chaque approche du genre littéraire (rose, érotique ou romanesque classique) ainsi que du *gender* féminin est singulière mais chacune des trois autrices inscrit son travail dans un élan de modernité et de déconstruction des codes et genres existants. Elles participent progressivement à une transgression des normes et à une féminisation (au sens d'affirmation) de l'écriture.

2.2. D'écrivaines en écrivaines : du féminin qui tisse des liens

Nous venons d'observer comment les trois autrices s'inscrivent dans des courants littéraires, dans des catégories romanesques précises et comment elles se positionnent soit dans une subversion des codes du genre, dans un dépassement des frontières assignées au genre (la *novela rosa*), soit dans une dimension novatrice, se situant aux prémices d'une nouvelle catégorie (le langage érotique). Les amorces de déconstruction du lien des textes au genre, dans le questionnement des codes comme dans le dépassement de la fiction par des réflexions métalittéraires (Mayoral), sont néanmoins reliées à la problématique des femmes et du *gender*. Les trois autrices interrogent le rapport aux figures féminines et tentent de le déconstruire.

Nous souhaitons, à la suite de cette première illustration de l'empreinte du féminin dans les textes des autrices, observer les liens intertextuels que les écrivaines construisent et

⁴² MADIGAN M. Kathleen, « art. cit. », p. 303.

développent dans leurs textes : comment associent-elles leur écriture au féminin ? Iris M. Zavala affirme que « todo discurso está lleno de futuros y de pasados, con diversas esferas ideológicas de aplicación⁴³ » ce qui rejoint l'idée bakhtinienne que nous avons rappelée antérieurement, selon laquelle un mot est toujours emprunté, un discours est toujours déjà produit. Nous introduisons ce qui est commun aux textes des trois autrices, à savoir : les situations de sujets féminins enfermés et malheureux dans leur couple qui vont tenter d'échapper à leur destin mais qui se heurteront à des empêchements, des carcans. Nous parcourons ensuite les références intertextuelles au sein des textes sous le prisme du féminin. Nous analyserons exclusivement les liens à d'autres écrivaines ou à des références, symboles, personnages pouvant éclairer la dimension féminine de l'écriture des autrices. Nous observerons si ces différentes sources se manifestent explicitement comme une « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire eidétiquement et le plus souvent, [comme] la présence effective d'un texte dans un autre⁴⁴ » ou si elles sont de nature plus implicite, tacite et font appel aux codes littéraires intériorisés. L'angle du féminin nous permettra d'illustrer les propos de Catherine Orsini qui affirme que la filiation dans la littérature contemporaine est un « héritage non seulement esthétique mais aussi idéologique⁴⁵ ». Comment les autrices sélectionnent-elles leurs sources ? Comment ces sources font-elles écho à la construction de leur fiction ? Enfin, nous explorerons une part plus large de la production de chaque autrice afin d'établir des liens entre leurs propres textes et d'observer quels motifs liés au féminin se répètent.

2.2.1. Des situations initiales communes

Le schéma de vie des protagonistes féminines (oppressions des sujets féminins puis tentatives de libération et d'émancipation de ces dernières finalement avortées) semble se répéter de texte en texte formant ainsi un socle commun qui attire notre curiosité. Nous avons pu examiner, dans l'introduction, le choix de ces trois romans et la volonté d'analyser des situations en apparence similaires, au cours de trois époques déterminées. Nous souhaitons illustrer plus précisément le discours commun que produisent les textes sur l'amour qui anime les figures féminines dans les trois romans. Les autrices s'inscrivent-elles dans une tradition

⁴³ M. ZAVALA Iris « Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico. », in DÍAZ-DIOCARETZ Myriam, M. ZAVALA Iris (dir.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, I – Teoría feminista: discursos y diferencias, *op. cit.*, p. 40.

⁴⁴ GENETTE Gérard, *Palimpsestes – La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 8.

⁴⁵ ORSINI-SAILLET Catherine, *op. cit.*, p. 5.

littéraire ou dans des pratiques textuelles communes qui détermineraient le destin de ces protagonistes ? Ce qui nous intéresse ici est de parcourir « lo *dado* » qui s'oppose, selon Myriam Díaz-Diocaretz, à « lo *creado* », et qui rassemble tous les signes conventionnels liés aux pratiques et normes de chaque société :

En este sentido, creo que si hablamos de la literatura escrita por mujer podemos hablar de una « tradición » sino de un campo de prácticas textuales dentro de una problemática sociocultural y socioretórica⁴⁶.

Dans l'ensemble des textes, la problématique s'oriente de la même manière : les figures féminines s'épanouissent peu ou pas dans leur vie et dans leur mariage (l'une parce qu'elle est rejetée, l'autre parce qu'elle est trahie et peu satisfaite et la dernière parce qu'elle est abandonnée) et les trois manquent de considération. La thématique de l'amour néfaste entre les personnages féminins et masculins revient constamment dans les trois récits. Dans *La fuente enterrada*, la relation qu'Irene construit avec Raúl n'est synonyme que de souffrance. Immédiatement après leur mariage, Raúl abandonne progressivement son épouse et se crée un nouveau quotidien « saliendo todas la noches, volviendo cada vez más tarde » (p. 90). La multiplication de verbes au gérondif insiste sur le caractère répétitif de ces actions et met en avant l'éloignement progressif de Raúl vis-à-vis d'Irene. Irene s'évertue à conserver son écoute attentive, ses attentions, son empathie et sa patience lorsque, de son côté, il ne fait preuve que d'égoïsme :

Raúl, metido entre papeles, trabajaba el día entero con un ahínco febril, y ella anhelaba que llegara la noche para verle, al fin, corrigiendo sus cuartillas junto a la lámpara baja de su habitación. (p. 89)

Nous observons ici le contraste des deux situations, de deux personnes qui évoluent dans le même espace mais dont le lien est rompu. Irene tente de sauver les apparences et de se convaincre de son bonheur en contrôlant chaque situation. Elle agit comme si elle jouait une pièce de théâtre ; chaque geste, chaque parole acquiert une dimension représentative :

«Dios mío, esto no es así – pensó Irene –. Lo estamos haciendo mal.» (p. 160)

Sa vie est une vaste pièce et lorsqu'elle ordonne à Gloria, sa fille, de jouer à son tour son « papel » (p. 311), elle se réfère non seulement au lieu du théâtre dans lequel elles se trouvent pour assister à la pièce de Raúl, mais également au rôle que sa fille doit interpréter dans sa vie. Il s'agit ici d'une double mise en abyme littéraire : la représentation théâtrale de sa vie dans le

⁴⁶ DÍAZ-DIOCARETZ Myriam, « art. cit. », in DÍAZ-DIOCARETZ Myriam, M. ZAVALA Iris (dir.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana), I – Teoría feminista: discursos y diferencias*, op. cit., p. 90.

théâtre, de la fiction dans notre fiction. La représentation théâtrale prend fin lorsque, dans les dernières pages du roman, Raúl se trouve sur son lit de mort et qu'il entre dans une conversation authentique avec Irene. Il reconnaît les sentiments que Pedro Vendrell, médecin, éprouve pour elle, sans animosité : c'est là que les masques tombent. C'est lorsque Raúl meurt qu'Irene se libère de cet amour malheureux. Nous retrouvons également cet amour destructeur chez Esther Tusquets. En effet, au-delà d'une vie conjugale malheureuse, le manque d'amour renforce la solitude de la protagoniste. Le lien qui l'unit à son mari est quasiment inexistant et la présence de Julio ne semble pas compter : il apparaît comme un fantôme dans sa vie. Elle ne l'incrimine pas forcément dans son texte, mais ses propos le concernant sont rarement empreints d'émotion. Certains parallélismes de construction, comme lorsqu'elle évoque « mi soledad sin Julio [...] mi soledad con Julio » (p. 43) illustrent l'absence de cet homme dans son esprit. Julio appartient à une réalité dont elle se sent dépossédée :

lo gracioso de esta trampa es que elegí meterme en ella junto con un hombre al que, no sólo no quiero, sino al que tampoco odio, ni desprecio de veras, un hombre al que ni juzgo ya, porque hace millones de millones de años – tantos que no guardo recuerdo de ningún tiempo anterior, y no puedo estar segura de su existencia o no existencia – dejé de interesarme, dejé de interesarme hasta tal punto que ni siquiera siento curiosidad por comprender sus reacciones, y desde luego ninguna tentación de intentar conocerle (p. 207)

Elle s'auto-marginalise du monde de Julio et n'acquiert une consistance que lorsqu'elle est avec Clara. Par le langage, elle éloigne Julio de son être. Elle le désigne, par exemple, en premier lieu, comme « el padre de Guiomar » (p. 91) avant de le caractériser comme son compagnon. Elle utilise un article indéterminé pour le qualifier de « un marido fatuo » (p. 122). Elle tente ainsi constamment de mettre à distance le couple construit et d'échapper à cette réalité. Nous observons de nombreux traits communs entre la mère de la narratrice et Julio, notamment dans leur amour respectif pour les choses superficielles. De plus, lorsque la narratrice est seule, Julio engage une personne pour s'occuper d'elle, comme lorsque, enfant, sa mère faisait appel à différentes nourrices. Elle apparaît comme une femme fragile, incapable d'agir de manière autonome et indépendante et c'est, une nouvelle fois, une manière de l'infantiliser :

Despierto con un sobresalto desagradable, mientras la doncella que Julio o el ama de llaves o quien sea ha contratado para mí me alarga – qué ironía – un vaso grande lleno de naranjada helada, y me explica que el señor ha salido muy temprano [...] que insistió mucho en que no se me despertara hasta el mediodía (pp. 217-218)

La vie de la narratrice adopte un rythme cyclique et elle ne cesse de reproduire les mêmes schémas avec les personnes qui l'entourent. Julio est « el emperador » (p. 218), tout comme sa mère est « la reina » ou « la diosa ».

Chez Marina Mayoral, le topos de l'amour contrarié non réciproque, de « amor eterno

y no correspondido » (p. 11), s'inscrit dans le texte dès la première page du roman. L'horizon d'attente du lecteur oscille donc d'emblée entre amour malheureux et amour impossible et c'est ce que la narratrice va mettre en évidence dans cette histoire : l'amour d'Amelia pour Carlos est malheureux parce qu'il est généralement impossible (exceptés quelques interstices temporels lorsque Carlos a besoin d'elle). Dans le roman, l'amour est, paradoxalement, un sentiment qui peut générer de la folie mais également un sentiment profond, immuable, qui n'a pas lieu d'être questionné puisque l'amour d'Amelia pour Carlos est inconditionnel. Même si l'amour n'est pas réciproque dans le texte, il est, existe et persiste :

El amor no se merece, no es una transacción ni un negocio en el cual si pones tanto debes recibir cuanto. Se inspira o se siente sin que la mayor parte de las veces haya correspondencia entre ambos términos. (p. 65)

Cet amour se manifeste dans sa forme la plus pure, absolue et dénuée d'attentes. Il n'est pas corrélé au bonheur de la protagoniste et ne semble exercer aucune influence positive dans sa vie mais il subsiste et c'est en cela qu'il devient mystérieux, voire inexplicable :

El atractivo que él ejercía sobre ella se mantenía intacto. Con los años y el abandono su amor se fue haciendo más desinteresado, más puro, más desencarnado: siguió amándolo sin esperanza de ser correspondida y sin la compensación de su presencia. Pero no lo olvidó. Y, cuando creyó que él se encontraba en situación de estimar lo que ella podía darle, fue en su busca. (p. 158)

La relation entre Amelia et Carlos est alors teintée de paradoxes, ce qui alimente l'obsession de la narratrice pour leur amour. En effet, cette dernière fait des incompréhensions de leur relation et des secrets de cet amour non partagé et non réciproque, une obsession :

Lo que me admira de Amelia es que no se mató, ni enloqueció, ni olvidó, que son tres formas de no vivir el amor. Lo que me interesa y lo que querría entender es esa clase de amor que no conoce la jactancia, ni la vanidad, ni la soberbia; que no busca su interés ni su convivencia; que siempre disculpa, siempre se fía y siempre espera; un amor que todo lo tolera, que todo lo da y que nada exige; un amor que no pasa nunca, que permanece siempre. Quizá ese amor sólo pueda sentirse cuando se cree en Dios. Y Amelia creía. (p. 66)

Dans cet extrait, la narratrice utilise le procédé de l'asyndète pour renforcer l'énumération d'éléments antithétiques, ce qui met en avant un ensemble de motifs complexes et de contradictions. Elle utilise des épanaphores et un parallélisme de construction qui alterne entre un rythme ternaire et un rythme binaire pour faire ressortir l'objet de l'amour. Elle tente ainsi de s'expliquer les raisons et les enjeux de cet amour : elle cite ce par quoi il se définit et ce qu'il exclut. Pour elle, l'amour est le motif et l'objectif de l'ensemble des démarches entreprises par Amelia. Dans le roman de Marina Mayoral, l'amour est présenté comme une force puissante, imparable, capable de vaincre toute sorte d'obstacles. Marina Villalba Álvarez insiste sur la manifestation d'une pureté amoureuse dans le roman et d'un discours univoque :

La novela de Mayoral es todo un tratado de amor, de amor eterno, que existió, existe y existirá siempre⁴⁷.

Néanmoins, leur amour peut être aussi la cause de frustrations, d'abandon, de complexité et risque alors de se transformer en *desamor*, en amour douloureux. Nous constatons une présence fréquente de cet oxymore amour-douleur dans ce roman. En effet, la narratrice insère dans son texte une expression qui rappelle la citation de Pedro Salinas, en épigraphe du roman, et qui compare la douleur à la « última forma de amar » (p. 7 et p. 66). La narratrice revient sur l'abandon d'Amelia comme la douleur ultime :

Los americanos, que lo miden todo, hasta lo que parece imposible, han hecho un estudio sobre la intensidad del dolor y dicen que el más insoportable es el del abandono. (p. 98)

L'amour d'Amelia et Carlos repose sur des formes d'abandon et s'érige comme un amour destructeur en puissance. Dans le texte, il existe une autre histoire impossible pour Amelia bien qu'elle ne soit pas du même acabit : sa relation avec Enrique. Cet homme lui inspire confiance, compréhension et sérénité. Carlos reconnaît même l'existence des sentiments réciproques d'Enrique pour Amelia, là où, au même moment, dans *La fuente enterrada*, Raúl évoquait l'amour et la bienveillance de Pedro Vendrell envers Irene. Ces aveux, dans un élan de sincérité, au seuil de sa mort, illustrent la clairvoyance des deux époux, Raúl et Carlos, qui refusent néanmoins toute leur vie de faire de ce sujet un objet de discussion. Ils font le silence sur cet amour possible afin de ne pas soumettre leur épouse à la tentation ou à la justification. Le rapport entre Enrique et Amelia semble sain et puissant :

Sus sentimientos fueron más fuertes que el tiempo, que el dolor, que el resentimiento y la amargura, que todo lo que te lleva a huir de la soledad y a buscar el olvido. (p. 190)

Malgré tous les obstacles et les contraintes qui les ont empêchés de vivre pleinement cet amour, l'anaphore d'une partie du superlatif « más que » dans cet extrait montre la supériorité de leurs sentiments. Cet amour empêché fait également partie de l'histoire de la narratrice de *El mismo mar de todos los veranos* qui s'est retrouvée privée de l'amour de sa vie, cet anti-héros, le seul qui la comprenait et l'éloignait de la vie familiale qu'elle méprise :

Jorge no tenía los ojos azules y luminosos, ni la piel blanca, y estoy casi segura que no poseía un hermoso esqueleto, pero Jorge venía de muy lejos y no pertenecía tampoco a la raza proterva de los siervos, no pertenecía al grupo informe que se inclinaba y se arrastraba en torno a unos pocos elegidos (p. 194)

Jorge est décrit ici par la négative, par ses différences avec la famille de la narratrice. Elle vit

⁴⁷ VILLALBA Álvarez Marina, « Amor y desamor en la narrativa española de los 90 », in SEVILLA ARROYO Florencio, ALVAR EZQUERRA Carlos (coord.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 2, 2000, p. 785.

un amour profond mais éphémère avec cet homme et, comme pour Irene chez Carmen de Icaza, sa vie est décrite comme une représentation théâtrale dont elle reste spectatrice, passive et à laquelle elle ne prend pas part. Pour elle, les hommes qui l'entourent sont reliés et jouent avec les ficelles de sa propre vie : Julio est la « representación constante y casi siempre dolorosa y presente de la vida y la muerte que eligió para [ella] Jorge » (p. 208). C'est en son caractère impossible et avorté que son amour pour Jorge rejoint celui qu'elle éprouve pour Clara. L'amour dont cette narratrice est privée rappelle manifestement l'amour interdit entre Irene et Pedro. En effet, nous nous confrontons, dans le roman de Carmen de Icaza, au topos de l'amour impossible. Les obstacles, l'amour empêché, les rêves d'Irene, ses pleurs, le pathos du texte trouvent leur écho, durant la représentation de la pièce de Raúl, dans le son hors-champ de l'orchestre :

Irene dejó de reír. Sus manos muy abiertas acariciaron despacio los brazos del sillón. «De la marimba al son te conocí...», vociferaba el cantor de la orquesta. Pedro se sentó, y cogiendo una de esas manos le pidió que se sobrepusiera, que siguiera siendo fuerte. No sabía si le escuchaba. Sólo se dio cuenta de que aquella mano parecía diluirse en la suya. Unas lágrimas rodaron por las mejillas de Irene. (p. 254)

La multiplication des situations tragiques crée un effet dramatique dans le roman. Le lecteur devine dès le début que le destin empêchera les deux personnes de vivre leur amour. Cette dimension fataliste est renforcée par l'ensemble des phrases entre guillemets que les personnages auraient aimé prononcer mais qu'ils taisent. Ainsi, leurs désirs créent un saisissant contraste avec la réalité qui s'impose à eux ; les personnages écartent constamment leurs envies et leurs paroles et ils semblent dépourvus de libre-arbitre. Leur trajectoire de vie paraît interchangeable et c'est ce que souligne le narrateur avec la répétition du verbe « acabar » lorsqu'Irene se résout à ne plus voir Pedro :

Su determinación estaba tomada. Aquello tenía que acabar. Sin haber empezado, no tenía más remedio que acabar. Y tenía que acabar dentro de ella misma. (p. 290)

Les personnages doivent lutter entre le devoir, à travers les formules qui expriment l'obligation, et le désir. Ils ont conscience de la négation de cet amour, la reconnaissent et l'expriment. Nous retrouvons à nouveau l'oxymore amour-douleur lorsqu'Irene est internée à l'hôpital et qu'elle ressent une souffrance physique qui lui permet de se sentir corporellement vivante :

Y ella alzó los ojos y le miró. Estaba recostado en el tronco a su espalda, y su mirada, aunque absorta, era hondamente expresiva. Y ella se fijó en los planos agudos de su rostro viril, en su boca larga, de firmes comisuras. Una boca de guerrero, pensó, que hablaba de batallas ganadas y también de batallas perdidas. Sintió que algo cálido le corría por la mano cerrada, y supo que era sangre. Y sintió un alivio en aquel dolor físico. (p. 150)

Cet épisode représente en quelque sorte la métaphore de son histoire avec Pedro, histoire qui la fait souffrir mais qui lui permet de ressentir des émotions, des sentiments, qui la fait être vivante et exister.

Finalement, les autrices manipulent des situations initiales similaires, tel un matériau souple et flexible. Elles orientent leur protagoniste vers des espaces nouveaux, parfois flous et inconnus mais elles ne parviennent pas à imprimer une nouvelle forme dans le matériau, une finalité plus innovante, émancipatrice et satisfaisante. Elles jouent ainsi avec les traditions, à la fois sociales et textuelles et proposent des liens, tantôt communs, tantôt distincts des références littéraires féminines.

2.2.2. Des textes sous le prisme du féminin

Michel Picard, dans son ouvrage sur la lecture comme « jeu » rappelle que le verbe « lire » vient de *lego*, « lier », et qu'il s'agit alors, lorsqu'on déchiffre un texte, de construire des associations avec nos représentations, avec nos prérequis littéraires et avec notre histoire personnelle : « La lecture joue dans l'histoire et dans mon histoire⁴⁸ ». Voyons alors comment les relations extratextuelles (le hors-texte) éclairent la compréhension des textes et fournissent des indices d'interprétation des problématiques et des figures relatives aux femmes.

Icaza, Tusquets et Mayoral sont de grandes lectrices et nous le constatons au regard de leurs différents travaux d'écriture, de traduction, de journalisme ou encore universitaires et éditoriaux. Leurs lectures influencent donc leur écriture. Nous examinerons les différentes références à d'autres écrivaines dans leurs textes avant d'observer le rapport du texte aux allusions littéraires, aux contes et à la mythologie.

Lorsque la narratrice de *El mismo mar de todos los veranos* redécouvre, lors de son arrivée dans la maison de son enfance, des livres oubliés dans de vieux meubles, ensevelis sous la poussière, elle parcourt un ensemble de titres et cite ceux qu'elle aurait aimé consulter lors de son adolescence. Elle cite, parmi eux, l'écrivaine Louise May Alcott (p. 28), romancière américaine du XIXe siècle qui a lutté pour l'abolition de l'esclavage et pour l'émancipation des femmes. Cette première référence donne un indice sur les propres lectures de Tusquets. Par ailleurs, le narrateur de *La fuente enterrada* ainsi que la narratrice de *Dar la vida y el alma* citent tous deux l'autrice réaliste galicienne Emilia Pardo Bazán. Cette référence peut se rapporter aux origines régionales de Marina Mayoral et à l'un de ses sujets de recherche, mais

⁴⁸ PICARD Michel, *op. cit.*, p. 51.

les citations de cette écrivaine et de ses contes servent également à illustrer les vies des protagonistes de Mayoral et à y trouver des résonances dans la littérature. Ainsi, les personnages de Pardo Bazán, tout comme les sujets que nous retrouvons dans les textes que nous étudions, évoluent sur un même plan fictionnel. La narratrice de Marina Mayoral fait allusion à la protagoniste d'un conte de Emilia Pardo Bazán intitulé « La enfermera » (p. 152) dans lequel la femme exemplaire attend nuit et jour son mari malade et infidèle. Ce personnage masculin renvoie directement au personnage de Carlos, le mari d'Amelia. Pour sa part, la narratrice-écrivaine de *Dar la vida y el alma* évoque un autre texte d'Emilia Pardo Bazán intitulé *Una cristiana* qui raconte l'histoire d'une jeune fille qui se marie à un homme que, dans un premier temps, elle n'aime pas, mais dont elle tombe follement amoureuse ensuite, se réfugiant dans la foi religieuse :

Y cuenta cómo la gracia del sacramento hace que llegue a amar profundamente a su marido enfermo de lepra. (p. 139)

Nous retrouvons également la référence à Emilia Pardo Bazán dans le roman de Carmen de Icaza lorsque le narrateur évoque le texte *Resucitada* dans lequel :

la mujer que despierta de un ataque de catalepsia, que palpa en torno suyo su sepulcro de mármol, y que, con la fuerza que le dan sus ansias de vivir, su ilusión por volver junto a su marido y sus hijos logra hacer resbalar la losa que la encarcela y aparece entre los suyos. (p. 195)

Cette protagoniste fait écho à l'enfermement familial et conjugal d'Irene ainsi qu'à ses attaques de folie. Par ailleurs, les narratrices de Tusquets et de Mayoral évoquent le *Don Juan* de Zorrilla et celle de Mayoral se réfère à la figure d'Ines. Elle trouve, dans le traitement de la figure féminine, des points communs entre la pièce de Zorrilla et celle de Tirso de Molina et ces caractéristiques communes semblent se retrouver dans l'attitude et les caractéristiques du personnage d'Amelia :

En líneas generales coinciden: en las dos el amor salva al seductor « al pie de la sepultura »; en las dos la mujer espera pacientemente la ocasión de intervenir, que no le llega hasta el final. (p. 143)

Quelle que soit la version du texte, la femme est donc représentée sensiblement de la même manière et la narratrice soulève ce caractère immuable d'abnégation. Lorsqu'elle se réfère à la Ines de Zorrilla, elle met en avant, chez elle, la servitude amoureuse féminine et le sacrifice religieux de la femme qui veut sauver un condamné. La soumission volontaire des femmes revient, dans le roman de Mayoral, par la citation de l'écrivaine catalane Mercè Rodoreda (p. 91) pour qui l'amour hétérosexuel et hétéronormé rend la femme esclave.

Tusquets joue pour sa part avec de nombreuses références mythologiques et avec le

monde des contes. La narratrice de *El mismo mar de todos los veranos* évoque un nombre important de contes pour enfants tout au long du récit et elle confond sa propre vie avec celle du « mundo engañoso y maléfico » (p. 65) comme si elle évoluait en pleine fiction. Elle reconnaît que les contes ont détruit sa vie de femme tout comme ils ont détruit sa vision de l'amour :

mientras me pregunto una vez más si tú y el bobo insigne de tu príncipe, y este mundo mágico del cuento donde aprendí a elegir palabras y a enamorarme de los sueños, no habréis contribuido un poquito bastante a hacernos, a hacerme, cisco la vida (p. 68)

Selon elle, les contes dépeignent une image négative des femmes qui finissent toujours malheureuses et « abandonadas » (p. 133). Elle établit ainsi des parallèles constants entre sa vie et celles des personnages fictifs pour souligner la noirceur de son existence et sa dimension fataliste et triste. Néanmoins, le fait de relier ses expériences ou sa subjectivité au monde parallèle des contes lui permet de prendre du recul et de ne pas se confronter directement à la violence de sa réalité :

Empiezo para Clara la historia de Jorge como se empiezan casi todos los cuentos – como si así, bajo el disfraz de un cuento, pudiera doler quizás un poco menos (p. 189)

Elle envie Clara d'être trop ignorante ou trop innocente pour pouvoir comparer sa vie à celles des contes et fait d'elle sa « sirena, hermosa niña del más hermoso cuento » (p. 66). En revanche, selon la narratrice, Clara se situe au-dessus de cet attachement à la fiction ; elle semble s'émanciper de cette fable et ne pas s'intéresser aux « muchachas inocentonas abandonadas en su noche de bodas por príncipes perversos o inconstantes, esas muchachas que viven con repetido fervor una historia de amor que terminará irremisiblemente mal » (pp. 132-133). Cette allusion aux épouses abandonnées entre également en résonance avec l'histoire d'Amelia dans le récit de Marina Mayoral. Les comparaisons avec les personnages de contes sont généralement péjoratives et reflètent des penchants de la vie ou du caractère de la narratrice de Tusquets qui ne lui plaisent guère :

yo debo de ser una de estas altivas reinas ya maduras, con rígidos vestidos de tejidos pesados y suntuosos, una enorme corona en la cabeza, todavía hermosas sin embargo, aunque tal vez un poquito acartonadas y duras, haciendo tontas preguntas a unos espejos que no pueden ser a un tiempo aduladores y veraces (p. 151)

Elle donne l'impression, à travers ses références intertextuelles, de mépriser son quotidien et ses proches. Elle compare, par exemple, sa mère à la belle-mère de Blanche-Neige, personnage cruel qui ne s'intéresse qu'à son apparence physique. Elle n'écrit pas explicitement qu'il s'agit d'elle, mais elle fait référence aux miroirs dans lesquels la marâtre du conte se regarde pour s'assurer qu'elle est la plus belle du royaume. Nous retrouvons cette référence plus directe et

explicite dans un autre fragment du texte :

Porque la madre de inconformismo fácil y de risa insolente, nos atacó durante años con su furia renovadora y terrible, con su racionalismo olímpico, con su esteticismo cuadrículado y perfecto, arremetió de frente, y sus ojos – tan pavorosamente azules, tan despiadadamente claros – me dejaban al traspasarme, desarmada y desnuda, y sus manos tan blancas parecían capaces de dar nueva forma, de dar simplemente una forma al universo, y era, **oh espejito mágico, la más bella y la más inteligente entre todas las mujeres del reino**⁴⁹ (p. 24)

Les références intertextuelles permettent à la narratrice de nourrir son imaginaire et de s'approcher d'une description plus précise de sa mère. Elle désigne cette dernière comme « la-terrible-diosa-madre-devoradora-de-genios-devoradora-de-niños-devoradora-de-genios-niños » (pp. 46-47). Grâce aux traits d'union, elle crée un néologisme et substantivise la comparaison de sa mère à la sorcière de Hansel et Gretel, dévoreuse d'enfants. Elle réitère son allusion aux contes et se réfère à la Belle-au-bois-dormant lorsqu'elle décrit son retour aux racines, à la maison de son enfance, comme si rien n'avait changé depuis son départ. D'une certaine manière, elle déplore l'immobilisme et l'immuabilité du monde dans lequel elle a grandi :

Uno despierta al cabo de los siglos y ya tiene en la punta de la lengua las palabras consabidas – ¿dónde estoy? ¿qué significa todo esto? –, uno tiene ya a punto de una mirada que va a lanzar a su alrededor con atónita extrañeza, pero la mirada de atónita extrañeza se produce lo mismo, sólo que en este cuento lo que la produce es que estás en el mismo lugar y entre los mismos objetos entre los cuales te dormiste, porque en el Bosque Encantado todo ha dormido contigo los mismos idénticos cien años, todo ha dormido bajo los influjos de un hada benéfica para que no te sientas incómoda al despertar. (p. 54)

Cette citation construit à nouveau une relation métatextuelle avec le conte d'origine et, sans le citer, il intègre cette culture littéraire commune que le roman de Esther Tusquets entretient. Par ailleurs, en dehors des contes, la narratrice d'Esther Tusquets fait allusion à la mythologie grecque lorsqu'elle se réfère à Thésée et Ariane pour évoquer sa relation avec Clara. Le personnage de Thésée qui abandonne Ariane sur l'île de Naxos peut à la fois se rapporter à Clara, la jeune femme dont la narratrice tombe amoureuse mais également à Jorge, son amour de jeunesse qui, en se suicidant, l'a abandonnée. Le retour de la narratrice à sa vie conjugale hétéronormée la guette et Clara sera à la fois celle qui est abandonnée et celle qui abandonne. Elle souligne en tout cas la lâcheté profonde de Thésée, qui qu'il soit :

o en los ojos de Ariadna al despertar abandonada en la isla de Naxos y descubrir que también había huido aquel Teseo que parecía invulnerable, porque hasta los héroes sin mancha, hasta aquellos que son capaces de afrontar en el límite de su audacia al mismo Minotauro [...] sienten miedo al encontrar en su camino lo nunca imaginado: la mirada terrible del amor total (p. 171)

⁴⁹ L'extrait de la citation est surligné par nos soins dans le but de mettre en évidence l'hypotexte.

Rosalía V. Cornejo Parriego travaille sur cette thématique dans l'œuvre de l'autrice et elle précise que l'incorporation des figures mythologiques dans les textes participe d'un désir de réécriture subversive qui caractérise une grande partie de la narration féminine contemporaine⁵⁰. Non seulement Esther Tusquets réactive des figures de la mythologie classique telles que Ariane, Thésée, les Argonautes, Jason, Dionysos, Apollon, Junon, Athéna ou Déméter, mais elle subvertit également ces figures. Clara se confond par ailleurs tantôt avec Gulliver tantôt avec Orlando. On observe une fluctuation dans les rôles genrés des mythes et l'autrice entame une sorte de réécriture « féminisante » de la mythologie. Cet intertexte mythologique permet à la narratrice d'expliquer que, à l'image d'Ariane qui s'enferme dans ses labyrinthes, elle se réfugie dans la littérature et joue avec ce panorama littéraire :

Y – pregunta o asevera Clara – Ariadna construyó sus laberintos. Sí, Ariadna, desde muy pequeña, desde que leyó los primeros cuentos refugiada entre las patas de la mesa del despacho de su padre, sobre la alfombra blanda de un verde oscuro – o antes quizás incluso – comenzó a excavar en secreto sus laberintos. (p. 193)

C'est en jouant avec ces références qu'elle les détourne. Elle évoque également d'autres mythes littéraires (Lancelot, Guenièvre, Orlando, Iseult) qui partagent l'espace discursif avec des contes et de la littérature pour enfants (Raiponce, Hansel, Peter Pan, Wendy, la Belle et la Bête). Les liens intertextuels que la narratrice construit avec les contes, s'inscrivent dans une sorte de « hors-temps » émotionnel et représentent des paraboles de sa propre vie. Par exemple, le récit de Peter Pan encadre le texte de Tusquets par ses citations et références explicites et représente à la fois le livre préféré de Clara mais également la régression de la narratrice. La mère de la narratrice est comparée aux figures féminines maléfiques non seulement de *Blanche-Neige* comme nous l'avons signalé, mais aussi de *Raiponce*, etc⁵¹. Elle place ainsi l'ensemble des figures littéraires sur un même plan réel, déconstruit ce que ces figures lui renvoient et entre en rupture avec le discours genré de cette littérature. Elle souhaite, au cours de ce processus, forger de nouveaux mythes féminins sous le prisme de l'émancipation et de la libération.

Selon Miriam García Villalba, Tusquets fait référence à un ensemble de figures féminines trahies telles que Ariane, Iseult ou elle-même :

La protagonista acoge personajes femeninos de la tradición con quienes se identifica y en quienes se define; [...] esta tradición será subvertida en aras de defender la posición activa del personaje femenino. Los personajes de Tusquets ya no son pasivos frente al

⁵⁰ V. CORNEJO-PARRIEGO Rosalía, « Mitología, representación e identidad en *El mismo mar de todos los veranos* de Esther Tusquets », in *Anales de la literatura contemporánea*, United States, Society of Spanish and Spanish-american studies, Volume 20, issue 1- 2, 1995, p. 48.

⁵¹ VALBUENA-BRIONES Ángel Julián, « El experimento narrativo de Esther Tusquets - una incursión estilística en *El mismo mar de todos los veranos* », in VILLEGAS Juan (coord.), « La mujer y su representación en las literaturas hispánicas », *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 2, 1994, pp. 165-172.

patriarcado⁵².

Nous avons notamment observé comment le lien à la mère envahissait l'œuvre de Tusquets et créait des associations avec d'autres textes. Ces différents liens textuels et intertextuels sont l'occasion pour les écrivaines de déconstruire leur rapport à l'écriture des hommes, l'écriture masculine, l'écriture dite « universelle » et de s'émanciper du dominant par la re-création de motifs qui leur sont propres.

2.2.3. D'autres textes reliés par le féminin

Nous évoquons plus haut la différence, selon Myriam Díaz-Diocaretz, entre « lo *dado* » et « lo *creado* ». En plus d'inscrire leurs textes dans une tradition, un héritage féminin, les autrices créent leur propre univers, leur *leitmotiv* et expriment la singularité de leur expérience. Quels motifs en lien avec le féminin reviennent alors dans leur écriture ? Qu'est-ce qui construit leur subjectivité et leur individualité en tant qu'écrivaines ?

Les trois autrices ne créent que des protagonistes féminines (à l'exception peut-être du roman de Tusquets *¡Bingo!*, publié en 2007). Les figures masculines sont secondaires, souvent à l'origine d'obstacles ou de perturbations dans l'itinéraire des personnages féminins. Les autrices les évincent du devant de la scène et redonnent une visibilité aux sujets féminins.

Le roman de Carmen de Icaza qui l'a rendue célèbre au début de la Guerre civile, en 1936, porte le nom du personnage féminin principal et imprime dans le texte le protagonisme d'une figure féminine : Cristina Guzmán⁵³. L'ensemble de ses romans laisse entrevoir des sujets féminins complexes, acteurs de leur destin et riches dans leur construction. Non seulement les personnages féminins dominent sa production romanesque mais les différents textes adoptent la focalisation interne de ces personnages. Nous pouvons entrevoir une progression dans la création de ces figures qui correspondrait aux évolutions des représentations des femmes entre 1936 et 1960, apogée de la dictature, date de sa dernière publication romanesque. Dans son premier texte⁵⁴, ses références au féminin s'attachent à la représentation de la féminité de cette première partie du XXe siècle. Il s'agit d'une féminité bourgeoise, correspondant au milieu social d'Icaza, soit à la haute aristocratie espagnole. Carmen Fragero Guerra remarque, dans les

⁵² GARCÍA VILLALBA Miriam, « Maternidad, ficción y apología de la sexualidad lésbica: entramado de símbolos en la narrativa de Esther Tusquets », *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, n° 17, 2019, p. 142.

⁵³ DE ICAZA Carmen, *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*, *op. cit.*

⁵⁴ Il ne s'agit pas exactement de son premier roman mais de celui qu'elle a publié à de nombreux exemplaires et qui est le résultat d'une certaine maturité littéraire. Son premier texte est en fait *La boda del duque Kurt*, écrit lorsqu'elle avait dix-huit ans.

descriptions du narrateur, une corrélation entre les représentations textuelles du féminin et les attentes d'un public déterminé, à savoir les femmes bourgeoises et instruites :

Se describen: las telas de los pijamas, las plumas prendidas a las zapatillas de raso, los pañuelos de batista fina y los encajes de *Valenciennes*; es decir aquellos materiales lujosos y restringidos para la clase media de la anteguerra⁵⁵.

L'image des figures féminines évolue et, tandis que *Vestida de tul*⁵⁶ partage une vision de la société madrilène du début du XXe siècle et des femmes qui la composent, les romans *El tiempo vuelve*⁵⁷ et *¡Quién sabe...!*⁵⁸ proposent des modèles féminins plus « positifs ». Certes, ils correspondent à l'image d'une catégorie de femmes sous le franquisme, cultivées, élégantes, athlétiques, attachées à la famille, maternelles et maternantes, fidèles et croyantes renvoyant ainsi à la morale traditionnelle, mais il s'agit de femmes qui gagnent progressivement une indépendance grâce à leurs activités. Les valeurs de charité, de bonté sont mises en exergue dans les différents textes et, à l'image d'Alexandra dans *El tiempo vuelve*, en rendant visite aux pauvres, les personnages féminins acquièrent une consistance, une certaine influence. Elles commencent à penser par elles-mêmes. Isa Castell dans le roman *¡Quién sabe...!* est forcée de déguiser son identité sous l'apparence d'un homme mais néanmoins, par sa force de caractère, elle annonce la construction de futures protagonistes féminines courageuses et réfléchies qui exerceront leur pouvoir sur les hommes. Carmen Fragero Guerra voit dans cette dimension progressive et progressiste un lien avec le travail de l'écrivaine de *novelas rosas*, Luisa-María Linares :

Icaza y Linares compartían un público femenino que comenzará a identificarse con una protagonista distinta a la heroína romántica decimonónica. Y esta nueva mujer codiciará una profesión, aunque su trabajo implique un conflicto con la vida familiar; se irá distanciando, así, del “todo por la patria” para rehacer su vida privada y, finalmente, se desembarazará de escrúpulos ligados tradicionalmente a su sexo. Por ejemplo, no mostrará reparos en mantener al marido con su dinero, aproximándose así a los modelos extranjeros representados en la gran pantalla⁵⁹.

Enfin, dans le dernier roman d'Icaza, *La casa de enfrente*⁶⁰, l'autonomie des personnages féminins, l'une grâce à la vente d'antiquités, l'autre par son travail dans un laboratoire, atteint son paroxysme.

La permanence de personnages féminins s'inscrit dans l'ensemble des œuvres des trois autrices et c'est ce que nous avons d'ailleurs analysé chez Mayoral dans ses figures de

⁵⁵ FRAGERO GUERRA Carmen, *op. cit.*, p. 118.

⁵⁶ DE ICAZA Carmen, *Vestida de tul*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1942.

⁵⁷ DE ICAZA Carmen, *El tiempo vuelve*, Madrid, Gráfica Clemares, 1945.

⁵⁸ DE ICAZA Carmen, *¡Quién sabe...!*, Madrid, Gráfica Clemares, 1953 [1940].

⁵⁹ FRAGERO GUERRA Carmen, *op. cit.*, p. 193

⁶⁰ DE ICAZA Carmen, *La casa de enfrente*, Madrid, Gráfica Clemares, 1960.

créatrices, motif répétitif de son écriture.

Quant à Tusquets, son roman s'inscrit tout d'abord dans une trilogie, ce qui implique une répétition de personnages, de relations, de questionnements : un an après la publication de son premier roman, sont publiés successivement *El amor es un juego solitario*⁶¹ (1979) et *Varada tras el último naufragio*⁶² (1980). Les noms des personnages se répètent dans les romans mais ne se ressemblent pas nécessairement : alors que la narratrice n'a pas d'identité précise dans le premier roman si ce n'est un « je » très affirmé et déterminé, les narratrices des deux textes suivants s'incarnent dans le personnage d'Elia. Dans le premier roman, cette narratrice s'inscrit dans une relation exclusive avec Clara et s'enferme dans une impossibilité d'aimer avant de jouer, dans le deuxième texte, avec deux personnages qui deviennent affectivement dépendants d'elle (Ricardo et Clara) dans un « trio du marivaudage sadien⁶³ » pour enfin, dans le dernier texte, demeurer, le temps d'un été, dans un quatuor de « naufragés sentimentaux⁶⁴ » qui accueillera Clara, jeune fille venue de nulle part et amoureuse, elle aussi, d'Elia. Le personnage de Clara évolue constamment mais reste fidèle au rôle d'une jeune femme amoureuse d'une figure maternelle. Le nom de Jorge reste également associé à l'image de l'homme qui enlève la protagoniste puis l'abandonne. Les relations entre les personnages se dénouent, se reconstruisent mais la permanence paradigmatique chez ces personnages de certains caractères permet au lecteur de créer de solides liens entre les textes. Emmanuel Bouju voit en la narratrice ou en Elia le « foyer du texte⁶⁵ » et confirme notre hypothèse d'une persistance des figures féminines dans les textes des autrices. Par ailleurs, l'attachement du personnage de Clara à la représentation maternelle dévoile également une figure qui traverse l'ensemble des textes de Tusquets : la mère. Le personnage est très explicitement invoqué dans la lettre à sa mère qu'elle publie une première fois dans l'ouvrage coordonné par Laura Freixas⁶⁶ sous le titre de « Carta a la madre » puis qu'elle intègre à l'un de ses ouvrages, *Correspondencia privada*⁶⁷, sous le titre cette fois de « Carta a mi madre ». Nous nous concentrerons ici sur l'image que les narratrices construisent de la mère dans leur écriture en lien avec les références intertextuelles évoquées précédemment : comment la mère est-elle associée aux références mythologiques et littéraires ?

⁶¹ TUSQUETS Esther, *El amor es un juego solitario*, Barcelone, Anagrama, 1996 [1979].

⁶² TUSQUETS Esther, *Varada tras el último naufragio*, Barcelone, Anagrama, 1998 [1980].

⁶³ BOUJU Emmanuel, *Réinventer la littérature – Démocratisation et modèles romanesques dans l'Espagne post-franquiste*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2002, p. 318.

⁶⁴ *Idem.*

⁶⁵ *Idem.*

⁶⁶ FREIXAS Laura (coord.), *Madres e hijas*, op. cit., 1996.

⁶⁷ TUSQUETS Esther, *Correspondencia privada*, Barcelone, Anagrama, 2001.

Dans le premier roman de l'autrice, la narratrice fait du lien à sa mère, un élément central du texte. Le lien à sa fille apparaît en revanche au second plan comme pour les relations entre personnages féminins et masculins. Elles ne sont pas au cœur du problème. Les personnages féminins ne se définissent par dans leur rapport au masculin, ils cherchent au contraire à se définir par leur rapport à la mère et au féminin. Sa mère est la représentation même de la figure mythologique. Cette caractéristique fait écho à la définition de l'écriture féminine de Luce Irigaray qui voit dans la féminisation un retour vers la mère comme ordre symbolique défiant alors la loi du Père. L'écriture féminine n'est plus l'absence, le manque mais l'affirmation d'une empreinte propre. Elle est la « primera dama del Olimpo⁶⁸ » mais l'autrice éprouve le besoin de se détourner de ce mythe-là, de le dépasser, de le déconstruire. La mère est également directement reliée aux figures littéraires puisque c'est elle qui a tenté de lui transmettre ce goût des contes et de construire son rapport au monde par la lecture. La mère diffuse les mythes et les images que Tusquets souhaite déconstruire par la suite. Les contes énoncés par ailleurs dans ses romans se métamorphosent parfois en contes d'horreur. Ils sont dépourvus d'illusion et décrivent un manque d'affection dans le rapport de la mère à la fille. Nous pouvons l'observer dans le troisième roman de la trilogie lorsqu'Elia et Eva réécrivent, à tour de rôle les contes pour enfants :

« érase una vez una princesa fea y gris y tonta, que no tenía nada de nada, tan tímida y tan apocada », « tan poco amada », la interrumpe ella de nuevo, tan poco amada entre una madre cuyos rasgos maternos aparecen invariablemente en viejas fotografías, nunca en recuerdos o en la realidad, una madre que prefiguró ya futuros abandonos⁶⁹

Eva et Elia, deux des sujets féminins de *Varada tras el último naufragio*, détournent cet univers pour le rendre plus réaliste et plus proche de leur expérience, notamment de la relation à leur mère. Mais si Luce Irigaray pense que, pour articuler la relation mère-fille, il est nécessaire de trouver une autre syntaxe, une autre grammaire, d'accéder à une autre langue, Tusquets, quant à elle, ne semble pas parvenir dans ses œuvres à approcher cette ligne matricielle discursive. L'autrice est confrontée à un échec dans ce rapport à la mère et elle rejette sa généalogie féminine. Miriam García Villalba remarque qu'Esther Tusquets s'inscrit parmi les autrices qui ne font presque aucune mention au père. La masculinité disparaît de leur écriture lorsqu'elles évoquent le rapport maternel :

Resulta interesante destacar que en obras como *Entre visillos*, *Modelos de mujer* o la colección *Madres e hijas*, de Laura Freixas, no hay presencia paterna, de modo que lo único que interesa a esta narrativa femenina es enfocar la relación entre madre e hija en

⁶⁸ TUSQUETS Esther, « Carta a la madre », *Correspondencia privada*, op. cit., p. 11.

⁶⁹ TUSQUETS Esther, *Varada tras el último naufragio*, op. cit., p. 99.

consonancia con la maternidad: no hay hombres, no hay figura paterna⁷⁰.

Ces textes émergent par ailleurs à un moment où très peu de narrations autour de la maternité existent. L'espace littéraire devient, pour Tusquets, le seul espace où elle peut exprimer ses émotions, ses sentiments à sa mère, où elle peut rejouer leur histoire et comprendre leurs rapports. La figure de la mère est celle qu'elle considère par ailleurs comme la plus autobiographique dans ses textes. En réalité, elle se focalise non seulement sur sa mère mais sur « sa position vis-à-vis d'elle⁷¹ ». Il ne s'agit pas pour elle de caractériser sa mère à travers la lettre mais surtout d'évoquer leur relation à partir de sa subjectivité. Cet espace autofictionnel, cette « lettre confession » crée une idée d'intimité factice puisque l'autrice joue avec les souvenirs et avec l'écriture. Les liens entre différents textes et la répétition d'anecdotes ou de traits caractéristiques constants de la figure de la mère renforcent la dimension autobiographique de la figure maternelle comme si elle permettait d'établir une vérité après avoir semé une multitude d'indices au sein des textes.

Les liens, références, motifs que nous distinguons dans les différentes œuvres viennent tour à tour dessiner le rapport que les autrices entretiennent avec le féminin, le masculin et comment elles se positionnent face aux questions de domination et d'émancipation. Nous pourrions alors examiner, au cours de la dernière partie de ce chapitre, quelles expériences et quels parcours de vie des autrices émergent de leurs différents textes.

2.3. Des indices autobiographiques aux traces autofictionnelles

Au cours d'un article publié dans l'ouvrage collectif *El personaje novelesco* coordonné par Marina Mayoral, Esther Tusquets affirme que les personnages de roman « surgen siempre a partir de lo que el autor ha sentido y ha pensado, de lo que ha visto vivir a su alrededor, de lo que le han contado, de lo que ha visto en el cine o leído en otros libros anteriores⁷² ». Elle insiste ainsi sur le lien entre la production littéraire d'un auteur et son expérience de vie, ses contacts avec la réalité extérieure. Nous développons, dans cette thèse, l'idée d'une écriture située et incarnée, appliquée aux trois autrices de notre corpus et nous ajoutons que cette écriture n'est pas seulement située du point de vue du sexe de l'autrice mais également dans son expérience

⁷⁰ GARCÍA VILLALBA Miriam, « art. cit. », p. 131.

⁷¹ TUSQUETS Esther, « Elementos subjetivos y autobiográficos en el personaje novelesco », in MAYORAL Marina, *El personaje novelesco*, Madrid, Cátedra-Ministerio de Cultura, 1990, p. 112.

⁷² TUSQUETS Esther, « Elementos subjetivos y autobiográficos en el personaje novelesco », « art. cit. », p. 111.

de vie, dans son rapport au monde et dans les différentes dimensions de son existence. Cependant, laisser son expérience imprégner des dimensions de son écriture ne signifie pas pour autant investir le champ de l'autobiographie. On a souvent prêté aux écrivaines un penchant pour l'écriture autobiographique tout en niant leurs possibilités de s'extirper de ce genre littéraire. Les écritures de soi se développent en Espagne au début du XXe siècle, guidées par le désir de quelques femmes de partager leur expérience à la Cour⁷³. Les écrivaines du début du siècle investissent alors la catégorie littéraire qui semble leur être proposée, à savoir les récits d'expérience. Christine Planté, dans son développement autour de l'écriture des femmes, affirme que le récit historique a longtemps été inaccessible pour les femmes en raison de l'étroite liaison que l'Histoire entretient avec la politique. Selon elle, les autrices abordent finalement l'Histoire de manière particulière : elles font résonner les faits historiques dans leur propre trajectoire individuelle, dans leurs expériences subjectives⁷⁴.

Au fil du dernier point développé dans ce chapitre, nous chercherons à savoir : d'une part, comment les différents contextes de production des trois textes (Histoire) influencent l'écriture des autrices ; d'autre part, si les œuvres s'inspirent précisément des expériences de leurs autrices et, enfin, à quel point les textes sont aussi représentatifs d'une projection fantasmée d'elles-mêmes. Nous distinguerons néanmoins, tout au long de cette partie, l'autobiographie au sens d'une confusion de l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage, du roman autobiographique ou autofictionnel qui implique, comme son nom l'indique, la présence d'une part de fiction, de poésie.

2.3.1. Influence des contextes

Georg Lukács, dans son ouvrage théorique, replace systématiquement l'œuvre d'art dans son contexte social et historique⁷⁵. Il reconstitue ainsi, grâce au texte, son contexte de production et en analyse les moindres traces. Le roman est, pour lui, la seule forme littéraire qui saisisse le temps dans la série de ses principes constitutifs. Nous ne souscrivons pas ici à l'interprétation marxiste des trois textes mais nous cherchons tout de même à observer dans quelle mesure les trois autrices s'inscrivent dans une Histoire et quels indices temporels et circonstanciels nous pouvons repérer dans les textes.

⁷³ CABALLÉ Anna, « Memorias y biografías escritas por mujeres (siglos XIX y XX) », in DÍAZ-DIOCARETZ Myriam, M. ZAVALA Iris (dir.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, V – *La literatura escrita por mujer – Desde el siglo XIX hasta la actualidad*, op. cit.

⁷⁴ PLANTÉ Christine, op. cit., p. 210.

⁷⁵ LUKACS Georg, *La théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1989 [1920].

Dans son ouvrage, Pierre Bourdieu observe, à travers l'*habitus*, que la propension à s'orienter vers les positions les plus risquées et la capacité de les tenir durablement en l'absence de tout profit économique à court terme, semble dépendre, pour une grande part, d'un capital économique et symbolique important⁷⁶. Il souligne la concordance entre les positions sociales ou intrafamiliales des auteurs et les ambitions littéraires, les genres choisis par les individus. Tout comme Matute, Laforet, Roig Moix ou Riera, Icaza, Tusquets et Mayoral sont toutes trois issues d'un milieu bourgeois et intellectuel et c'est peut-être cette condition qui les autorise à écrire et à publier même si, par ailleurs, leurs différentes activités dans le journalisme, l'édition ou la recherche leur assurent un revenu. Leur classe sociale se reflète dans leurs textes et dans les conditions de vie de certains de leurs personnages. *La fuente enterrada* renvoie à l'importance accordée à la classe sociale aisée ainsi qu'aux titres et aux propriétés. C'est ce que convoite le personnage de la tante d'Irene dans le Madrid des années 20 :

Su tía Estefanía, erguida la cabeza y al aire su plumero, miraba desdeñosa al vulgo, como si, por el hecho de haberse encaramado en aquel asiento de alquiler, se hallara en la cúspide de la escala social. (p. 32)

Elle feint d'appartenir à la haute bourgeoisie et amplifie l'attitude dominatrice communément attribuée à ce rang social. En revanche, *El mismo mar de todos los veranos* semble s'élever contre le milieu bourgeois dans lequel la narratrice grandit et évolue. Sa retraite dans l'appartement de sa grand-mère lui permet de s'extirper de cet espace et de s'émanciper des codes et normes de son univers. Les critiques négatives contre ce milieu laissent résonner la voix de l'autrice et font écho à sa propre trajectoire, enfermée dans des carcans, des normes sociales et un positionnement de « adolescentes/niñas bien nacidas » (pp. 120-121) à respecter. Le personnage du roman tente, petite, de braver les interdits, et elle raconte, à la page 121, comment elle aimait transgresser les règles de cette bourgeoisie catalane. Au fil de ces quelques lignes, le rythme s'essouffle marquant une certaine tension et une automatisation dans ses actes. Cette impression mécanique doublée de l'indétermination du sujet semble refléter une expérience précise de l'autrice mais impose également une distance avec ces injonctions passées :

y cuando una adolescente bien nacida podía desertar por fin de los muebles de caoba, las cortinas de tul y las consolas panzudas con espejo, y podía escapar del dormitorio y de la casa, recorrer precipitada y sin aliento las calles, entrar en un portal o en el vestíbulo de un hotel, y entregarle aquel sobre [...] a un conserje soñoliento o a un portero aburrido (p. 121)

L'autrice et la narratrice se confondent dans cette prise de conscience de classe, d'appartenance

⁷⁶ BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art*, op. cit., p. 364.

à la catégorie des « jeunes filles rangées ». La narratrice se rebelle contre son héritage social et refuse de se soustraire et de reproduire ce modèle :

No, nadie tendrá nada que decir, porque incluso sintiéndome un poco incómoda y con la constante sospecha de que no estoy en mi lugar, de que no es éste ni por otra parte ningún otro tampoco mi lugar, lo cierto es que he aprendido a comportarme, he aprendido los gestos, al parecer sólo para mí difíciles, de una cotidianeidad que no he logrado convertir en mecánica. (p. 142)

Elle tente donc de résister face à ce monde qui s'impose à elle et de rejeter la superficialité qui l'entoure mais cette rébellion reste passive et silencieuse :

Seguimos juntos, en el restaurante ahora de moda, sentados a la mesa que Julio tiene permanentemente – un permanente que durará tanto como dure la moda – reservada a su nombre, ante un foiegras que no me sabe a nada y un borgoña que me dará mañana un terrible dolor de cabeza (p. 211)

Les mets du repas semblent aussi fades et insipides que son existence. Par ailleurs, la narratrice dévoile peu à peu son attitude subversive et opposée au système et à la société élitiste, attitude développée dans les cercles militants de l'Université. Elle valorise la rébellion des étudiants et leur solidarité dans la lutte. Les personnes qui l'entourent font partie de cet ordre transgressif : Marco, son ancien camarade de classe qu'elle compare à Hänsel, « con su adscripción al Partido, sus preguntas agudas e impertinentes en clase » (p. 47), Jorge qu'elle a rencontré dans le bar de l'Université où se tenaient les « reuniones apasionadas y mitines semiclandestinos » (p. 63). La narratrice fréquente alors des camarades radicaux qui s'opposent à sa classe bourgeoise. Enfin, Amelia, protagoniste de *Dar la vida y el alma* et sujet du livre de la narratrice, évolue également dans un milieu bourgeois auquel s'ajoute la pratique fervente du catholicisme. En effet, Amelia a étudié dans un collège religieux qui a façonné son comportement ainsi que sa vision du monde :

Amelia, además de ser hija única, había heredado ya las fincas de su madre, tenía dieciocho años y acababa de salir de un colegio de monjas; no estaba mal pensado. (p. 43)

Sa fine connaissance des codes de l'aristocratie conduit souvent ce personnage à réagir de manière absurde face aux différents obstacles de son existence et à toujours préserver, en priorité, les apparences :

Y se levanta para coger el reloj y contar los minutos. No lo encuentra. ¿Lo habrá dejado en el baño? ¡Dios mío, qué fatalidad! Va a creer que soy una palurda, piensa, porque Carlos es un aristócrata, tiene un título nobiliario y se ha educado en un colegio inglés, y la familia de Amelia es de clase media con dinero y, excepto el padre, todos se impresionan con los blasones del novio. (p. 36)

L'autrice semble se moquer et tourner en ridicule cette obsession pour les faux-semblants qu'elle renforce par la préoccupation d'Amelia pour son apparence physique, sa tenue et sa

composition. Dans le texte d'Icaza, le narrateur assimile l'aspect extérieur d'Irene à son état mental. De la même manière qu'elle doit se montrer physiquement sous son meilleur jour, elle doit feindre d'être équilibrée mentalement :

Sólo iba a reuniones benéficas y al teatro con su familia, pero no descuidó su aspecto físico; seguía encargando la ropa a buenas modistas y mantuvo el mismo aire sereno y dulce que le era peculiar. (p. 67)

Les trois autrices teintent leurs textes d'une ambiance bourgeoise connue et vécue. Elles s'en approchent pour mieux l'appréhender et la déconstruire en adoptant un regard et un ton critiques vis-à-vis de ce milieu.

Anna Caballé affirme qu'au sortir de la guerre civile, les écrivaines se divisent en deux catégories : celles qui fréquentent les cercles culturels mondains et celles qui se situent du côté des Républicains, du côté des opprimés⁷⁷. Pour sa part, Carmen de Icaza s'inscrit pleinement du côté de l'aristocratie et donc des vainqueurs. Ses romans (outre le dernier texte publié : *La casa de enfrente*) ne sont pas profondément ancrés dans le contexte politique et social de l'Espagne du XXe siècle pas plus qu'ils ne décrivent la fragmentation de la société espagnole. Le milieu bourgeois est souvent représenté dans une certaine atemporalité. En revanche, nous remarquons quelques références à la guerre civile dans *La fuente enterrada* bien que les personnages semblent plutôt vivre à l'écart du conflit. Les faits historiques sont très peu évoqués, sauf dans l'allusion d'un personnage au bombardement d'un lieu de culte, ce qui nous donne quelques indices sur le positionnement de ce personnage et des figures qui l'entourent :

- ¡Pensar que a estas horas estarán bombardeando esa catedral! - se lamentaba Florencio Alcalá -. Yo preferiría dar mis dos ojos antes de saber que una cabeza de ángel de Benvenuto... (p. 245)

C'est néanmoins le soulèvement du 18 juillet 1936 qui empêche Irene de sortir de l'asile et qui l'oblige à subir trois années supplémentaires d'enfermement. La description de l'asile semble très réaliste puisque l'autrice précise, en préambule de son texte, que son travail d'écriture est parfaitement documenté :

NOTA. Todos los personajes y la trama de esta novela son puramente imaginarios. Sólo el ambiente del manicomio está tomado del natural, y quisiera desde estas líneas dar las gracias a los ilustres psiquiatras que, al permitirme la entrada franca en las instituciones que dirigen, me han proporcionado la ocasión de conocerlo. (p. 7)

Une ellipse temporelle résume par ailleurs l'attente d'Irene en cinq pages et renvoie ensuite le lecteur à la fin de la guerre comme s'il s'agissait d'une parenthèse à la fois historique et

⁷⁷ CABALLÉ Anna, « art. cit. », in DÍAZ-DIOCARETZ Myriam, M. ZAVALA Iris (dir.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana), V – La literatura escrita por mujer – Desde el siglo XIX hasta la actualidad, op. cit.*, p. 125.

textuelle. Lorsqu'Irene consulte son calendrier, la date annoncée semble surprendre à la fois la protagoniste et le lecteur qui se trouvent projetés dans un autre moment de ce conflit et de cette division du pays : « Veintiséis de septiembre de 1939 rezaba la hoja » (pp. 160-161). Ces ellipses et ces blancs historiques reflètent également la vie personnelle et familiale d'Irene comme si, durant trois ans, son existence était niée. Elle est éloignée de ses proches et surtout de sa fille, qu'elle désignera, à son retour, par un article indéterminé, « una muchacha » (p. 171). Cette distance et cette privation affective que subit Irene durant cette période de guerre la rendent étrangère à son entourage, sa famille, son lieu de vie. Les personnages lui racontent donc ces années de vie dont elle a été exclue. Néanmoins, même si une partie des événements est passée sous silence, Icaza inscrit ses œuvres dans un contexte de production littéraire encouragée par le régime. Pilar Nieva de la Paz affirme à plusieurs reprises que les lectures de *novelas rosas* correspondent tout à fait à la propagande franquiste menée par l'Église catholique et la Section Féminine auprès des femmes :

La educación de las jóvenes españolas se completaba con la lectura « ejemplar » de vidas de santos, las recomendaciones sobre « savoir faire » social y las lecturas de novela rosa (C. de Icaza, Concha Linares Becerra, Luisa Ma Linares, etc), entre otras (Martín Gaité)⁷⁸.

Le modèle féminin proposé par les organes de pouvoir se construit autour de la figure d'Isabelle la Catholique et exalte l'abnégation, la foi catholique et la soumission des femmes. La sexualité est d'ailleurs invisibilisée dans l'ensemble des *novelas rosas* et l'évocation, dans le roman, du désir entre Irene et Pedro reste très métaphorique et soumise à l'imagination du lecteur. Les allusions à la sexualité du personnage d'Irene avec son mari ne posent pas non plus la question du désir. C'est lui qui l'initie au rapport charnel, qui se rapproche d'elle et qui l'embrasse « largamente » (p. 62). Irene épouse parfaitement l'image de la jeune fille innocente qui cède peu à peu aux avances de l'homme expérimenté. La découverte de sa sexualité avec Raúl est un apprentissage à la fois « terrible y maravilloso » (p. 63). Cette antithèse décrit le souvenir d'un premier rapprochement avec cet homme « en el momento en que él la había atraído y la había besado » (p. 63). Il est le sujet des verbes d'action, celui qui mène et domine leurs rapports charnels et elle est spectatrice de leur intimité, victime du silence qui entoure la sexualité. Ce type de sexualité ne correspond pas à l'image qu'elle projetait de sa vie d'adulte, libre et épanouie. En effet, le narrateur omniscient reproduit les pensées d'Irene, jeune fille qui imagine ce que sa vie de femme lui réserve :

Su corazón latía entonces más deprisa, y, estirándose el camisón de percal sobre los pies

⁷⁸ NIEVA DE LA PAZ Pilar, « Introducción », in NIEVA DE LA PAZ Pilar (ed. coord.), *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*, op. cit., p. 13.

descalzos, soñaba con un cambio milagroso en su vida. Su tía fallecía de pronto, y ella quedaba libre y rica. Y se iba a viajar, a conocer tierras y gentes. Y los hombres la llamaban hermosa y le hacían el amor. Y un día se enamoraba locamente del mejor de todos. (p. 31)

Irene se plaît à se représenter une sexualité libérée où elle serait convoitée, désirée. La multiplication de ses souhaits et de ses illusions est rendue par l'anaphore de la conjonction de coordination « y ». Dans sa construction mentale, c'est elle qui domine, qui exerce son pouvoir de séduction sur les hommes et qui choisit celui qui partagera sa vie. L'idée de plaisir sexuel n'est liée qu'à son imaginaire mais est exclue de ses rapports avec Raúl. En revanche, on observe, dans le texte, une manière tout à fait opposée de se référer au désir et au plaisir des maîtresses de Raúl. Lorsque Lina Salgado, l'une des amantes de Raúl, s'adresse au médecin, sa voix est « llena de sexualidad que estremecía a los públicos » (p. 225). Sa manière d'être, de parler, de se comporter est empreinte de sensualité et Lina semble investir pleinement son rôle de femme-objet. Elle pense attirer et convaincre l'ensemble des personnages masculins. Elle domine donc le jeu de séduction tandis que l'épouse n'est pas autorisée à maîtriser son plaisir et à accéder à son épanouissement. L'idée du « devoir conjugal » domine d'ailleurs les retrouvailles entre Irene et Raúl lorsqu'elle rentre de son séjour à l'hôpital. Le narrateur omniscient illustre précisément, au cœur de ce moment, l'impératif d'intimité et de rapport physique :

Raúl y ella tenían que encontrarse, por encima de todo lo externo, sólo de ser humano a ser humano. (p. 164)

On observe alors avec évidence le décalage entre les images mentales d'Irene jeune fille et sa réalité de femme mariée, soumise aux normes comportementales des épouses. Par ailleurs, le narrateur décrit de manière très implicite la tension physique qui grandit entre Irene et Pedro. Les rapprochements entre les deux personnages sont toujours très chastes, respectueux, mais le narrateur parvient tout de même, dans ses descriptions, à exprimer le désir et la sensualité qui émergent au cours d'un simple contact visuel. Pedro voit dans les yeux d'Irene « un peligro » (p. 287) ; cette phrase souligne par exemple l'intensité de l'émoi des deux personnages et dit, par l'écriture, ce qui ne peut se transformer en acte. Les références se font de plus en plus explicites mais Irene et Pedro ne franchissent pas le seuil de l'interdit. Lucía Montejo Gurruchaga, dans son analyse des textes d'après-guerre des écrivaines espagnoles, remarque que ni l'image exemplaire du féminin, ni les mécanismes de censure, ne laissent aux femmes la liberté d'exprimer explicitement l'expérience d'une sexualité heureuse :

A la sexualidad, de los tabúes del franquismo, se alude siempre, y con más razón las escritoras, con términos poco transparentes, por intrincados caminos perifrásticos, con un lenguaje turbio hecho de perífrasis, con tropos de carácter semántico, con formas

eufemísticas, sinécdoques, metonimias o ironías, con el objetivo de pasar el tamiz de la censura⁷⁹.

Elle cite ici les différentes stratégies de contournement du sujet tout en le faisant quand même exister. Finalement, le personnage d'Irene, dans le texte d'Icaza, se situe entre l'exemple de femme « décente et respectable » prôné par la Section Féminine et les contre-modèles, « los tipos femeninos denostados⁸⁰ », les séductrices, les folles ou autres catégories qui menaceraient l'ordre patriarcal. Nous pouvons donc avancer, à cette étape du développement, que même si Icaza adhère à la construction d'une littérature féminine orientée, elle propose des réflexions, au sein de ses textes, et une résistance à ces modèles.

Pour sa part, Esther Tusquets écrit dans une période postérieure. Elle naît en 1936, année où l'Espagne se divise entre Républicains et Nationalistes. La narratrice de *El mismo mar de todos los veranos* situe sa famille très explicitement et « indiscutablement entre los vencedores » (p. 12). Le lecteur comprend ensuite que l'idéologie franquiste de la famille est liée étroitement à la condition très bourgeoise de la mère de la narratrice. L'appartement dans lequel la narratrice se réfugie le temps d'un été en est un exemple et illustre le décalage entre le microcosme de l'immeuble et la misère environnante. La narration s'inscrit dans la période post-franquiste, quarante ans après la victoire des nationalistes et, selon Silva Yamile, les lecteurs parviennent à identifier les différentes problématiques de ce moment même si le texte n'abonde pas de références historiques⁸¹. La narratrice qualifie les vainqueurs, les franquistes, de « dioses » (p. 13), mot qu'elle utilise d'ailleurs pour désigner sa mère, à la fois admirée et rejetée, tout au long du texte. Ce substantif fait référence à la hiérarchisation de la société de 1939 ; il illustre le pouvoir, la supériorité et la domination des « dioses » sur le peuple. De plus, la narratrice revient sur les années de dictature qu'elle caractérise comme une homogénéisation forcée de la pensée et comme l'élimination de tout esprit critique :

hubo cuarenta años de un disfraz-uniforme que hacía imposibles todos los disfraces (p. 94)

Le discours réflexif de la narratrice envers ces nationalistes dominants vient, par touches successives, construire son opposition et, par jeu de mimétisme idéologique, celle de l'autrice. La narratrice cherche à s'émanciper de sa condition sociale par plusieurs moyens : par la

⁷⁹ MONTEJO GURRUCHAGA Lucía, « Escritoras españolas de posguerra. Reflexión y denuncia de roles de género », in NIEVA DE LA PAZ Pilar (ed. coord.), *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*, op. cit., p. 191.

⁸⁰ NIEVA DE LA PAZ Pilar, « Modelos femeninos de ruptura en la literatura de las escritoras españolas del siglo XX: Concha Méndez (1898-1986), Carmen Martín Gaité (1925-2000) y Rosa Montero (1951-) », in NIEVA DE LA PAZ Pilar (ed. coord.), *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*, op. cit., p. 119.

⁸¹ YAMILE Silva, « Penélope subvirtiendo textos: reflexiones sobre la escritura de Esther Tusquets », in *Archivum*, vol. 56, Universidad de Oviedo, 2006, pp. 412-413.

représentation de la maternité et par l'expression de sa propre voix. Elle s'oppose à la représentation de la maternité sous le franquisme comme charge biologique dont les femmes souffrent et pour laquelle elles n'éprouvent aucun enthousiasme. En revanche, elle s'oppose également à la figure de la mère bourgeoise et cherche à résoudre l'antagonisme entre les deux modèles. Dans les trois premiers romans de Tusquets, les mères s'émancipent pleinement de leur rôle et marginalisent leurs enfants. Elles se construisent en tant que non-mères, en opposition à l'image traditionnelle de la famille mais dans une position dominante. Carmen Servén Díez affirme que cette « madre burguesa, una vez recuperada la "normalidad" tras el conflicto armado, al igual que muchas mujeres de su clase, abandona a los hijos pequeños en manos del servicio y se distrae cuanto puede⁸² ». Par ailleurs, la narratrice, bien qu'elle soit dépourvue d'identité précise, exprime sa voix, son « je » et inscrit son discours dans les tendances des romans des écrivaines de la Transition qui cherchent, par l'écriture, à redéfinir les contours d'une identité individuelle, à lutter contre l'image féminine franquiste. C'est ce qu'affirme Pilar Nieva de la Paz lorsqu'elle évoque une rupture avec le modèle dominant :

Si la Transición política fue en general un tiempo de búsqueda y redefinición colectiva de nuevas identidades sociales, políticas y culturales, un tiempo de transformación y, en ciertos aspectos, de ruptura con décadas anteriores en las que parecía predominar la aceptación pasiva de las identidades y los roles heredados, esta necesidad se manifestó especialmente urgente en el caso de las mujeres, obligadas tras la Guerra Civil y durante todo el franquismo a una forzosa vuelta a los viejos patrones decimonónicos del modelo femenino tradicional [...] El acceso y progresiva consolidación de un significativo número de mujeres en la profesión literaria trajo a la palestra cultural la indagación sobre los procesos de construcción de su identidad⁸³.

Selon Nieva de la Paz, entre 1978 et 1982, les titres les plus intéressants et représentatifs de l'esprit de cette période sont écrits depuis la perspective de leurs protagonistes féminines. Même si Tusquets ne souhaite pas témoigner, dans son écriture, de la réalité et de la liberté des femmes pendant cette période de Transition, à l'instar par exemple de Rosa Montero dans *Crónica del desamor*⁸⁴, elle cherche à résister à la domination d'une société bourgeoise, à la domination triomphante des Nationalistes.

Enfin, le roman de Mayoral n'est pas ancré dans une temporalité précise mais il croise deux époques : celle dans laquelle la narratrice évolue, la période durant laquelle elle écrit et celle qui est antérieure et correspond à la vie d'Amelia et à sa relation avec Carlos. Nous

⁸² SERVÉN DÍEZ Carmen, « La madre burguesa evocada por Esther Tusquets », in « La reconstrucción de género y el orden social en las literaturas hispánicas », *Sociocriticism*, vol. 28, 1-2, 2013, p. 129.

⁸³ NIEVA DE LA PAZ Pilar, « Modelos femeninos de ruptura en la literatura de las escritoras españolas del siglo XX: Concha Méndez (1898-1986), Carmen Martín Gaité (1925-2000) y Rosa Montero (1951-) », « art. cit. », in NIEVA DE LA PAZ Pilar (ed. coord.), *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*, op. cit., pp. 115-116.

⁸⁴ MONTERO Rosa, *Crónica del desamor*, Madrid, Alfaguara, 2009 [1979].

repérons quelques références à la vie moderne dans les réflexions de la narratrice et les allusions à sa propre vie. Elle évoque la possibilité nouvelle de se séparer de son conjoint, droit nié à Amelia, contrainte de rester mariée à Carlos :

Y una mujer casada que se enamora de otro hombre no lo vive igual hoy, que hay la posibilidad de divorcio, que a comienzos de siglo cuando no había ninguna solución legal. (p. 18)

La loi sur le divorce n'entre en vigueur qu'en 1981 sous le gouvernement d'Adolfo Suárez et il s'agit en fait de l'une des lois les plus progressistes votées sous la Transition démocratique car elle suppose une violente confrontation avec l'Église catholique. La narratrice du roman illustre cette évolution par la citation d'un prêtre, don Julián, qui oppose, dans le roman d'Emilia Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa*, le mariage comme institution normée et sacrée à la passion et à l'amour :

« La índole de tan sagrada institución es opuesta a impúdicos extremos y arrebatos, ardientes y roncros arrullos de tórtola ». (p. 112)

Elle choisit de citer un discours progressiste comme reflet de son positionnement. Elle adopte en effet un regard moderne sur la société. Pour elle, le mariage actuel est un choix :

Fuimos las mujeres de mi generación quienes desbaratamos aquel tinglado tan bien organizado. Entonces empezaron los divorcios y los repartos de hijos; una desgracia, dicen los que aún sobreviven y ven los restos del naufragio. Fuimos nosotras quienes rompimos las reglas de aquel juego que se mantenía por el aguante o la indiferencia de la esposa respecto a lo que su marido hacía fuera de casa, aunque hay que reconocer que también algunas veces fueron ellos los que se negaron a mantener la pantomima de un matrimonio de conveniencia. (p. 115)

Par la répétition du verbe « ser » à la première personne du pluriel, elle insiste sur l'œuvre de sa génération pour servir l'émancipation et l'indépendance de toutes les femmes et s'éloigner de la dimension conservatrice du mariage et de la domination du patriarcat. Les références au contexte historique se concentrent donc moins sur les faits politiques et sociaux que sur l'évolution de la condition des femmes. On peut néanmoins lire dans les trois textes du corpus certaines allusions aux revendications pour l'égalité des femmes. Dans le roman d'Icaza, un personnage masculin défend avec ferveur la présentation d'une femme à la Real Academia Española tandis que son interlocutrice, Doña Ángela, se contente de répondre à sa requête par l'invocation de la loi : « El reglamento es el reglamento, amigo mío » (p. 308). Ce passage illustre par exemple le questionnement de la société autour de l'accès des femmes aux institutions, aux structures de pouvoir et à l'égalité des sexes dans le milieu culturel. Dans *Cristina Guzmán*, les réflexions sont d'ordre esthétique : l'autrice montre que les hommes souhaitent voir les femmes sous leur meilleur jour, qu'ils ne supportent pas qu'elles soient

tristes ou ne sourient pas⁸⁵. Le texte met ainsi au jour les injonctions faites aux femmes et prend conscience, de manière autoréflexive, de la condition féminine. Les textes de Tusquets et de Mayoral sont contemporains de la deuxième vague féministe ou ultérieurs à celle-ci. Les romans de Mayoral traversent par exemple trois vagues successives jusqu'à aujourd'hui. Dès la fin des années soixante-dix, la visibilisation des sexualités féminines et notamment du lesbianisme est à l'ordre du jour des rencontres féministes et des luttes entreprises. Ce sont des interrogations que nous retrouvons au fil des textes des autrices.

2.3.2. Influences des œuvres et vies des autrices

Nous avons observé comment les différents textes témoignaient du contexte politique et social des différentes époques ou s'inspiraient de celui-ci et nous souhaitons à présent observer les traces autobiographiques qui imprègnent les œuvres des autrices. Nous ne cherchons pas à interpréter l'ensemble des textes à l'aune des trajectoires des autrices et nous soutenons, en ce sens, l'idée de Christine Planté selon laquelle :

La lecture de toute œuvre de femme au sein de ce que Philippe Lejeune appellera un espace autobiographique exerce un effet d'aplanissement et fait qu'on lit dans les romans féminins toujours la même chose : la transposition directe d'une expérience amoureuse, la libération de rêveries ou d'instincts cachés, la compensation d'une vie difficile ou la résolution de contradictions par personnages interposés⁸⁶.

Nous souhaitons davantage observer comment les différentes expériences et sensibilités des autrices influencent leur écriture : de quelle relation entre l'expérience et l'écriture naît la fiction ?

Chez Icaza, les textes reflètent une partie de l'individualité, de la subjectivité et de la vie publique de leur autrice. Paloma Montojo, la fille de Carmen de Icaza, remarque que la construction des protagonistes féminines est influencée par la personnalité de l'autrice. Elle la voit précisément dans chacune d'entre elles :

Tanto Cristina como Teresa, Irene o Catalina, con sus distintos matices, representan el mismo tipo de mujer capaz de encararse a su destino y luchar con valor y dignidad contra las adversidades⁸⁷.

Dans la présentation de l'autrice à l'Institut Cervantès, Íñigo Méndez de Vigo, petit-fils de l'autrice, renforce la dimension autofictionnelle des œuvres en définissant Icaza à la fois comme

⁸⁵ GONZÁLEZ-ALLENDE Iker, « La novela rosa de ambientación vasca e ideología franquista durante la Guerra Civil española », in *Revista internacional de Estudios Vascos*, vol. 50, n°1, 2005, p. 90.

⁸⁶ PLANTÉ Christine, *op. cit.*, p. 80.

⁸⁷ MONTOJO Paloma, « Prólogo » in DE ICAZA Carmen, *Cristina Guzmán, profesora de idiomas, op. cit.*, p. 18.

« narradora, autora implícita y casi protagonista de todas las novelas ». Ses expressions et ses expériences apparaissent dans ses romans. Par ailleurs, les événements de la vie d'Icaza se reflètent également directement dans ses textes. Dans le roman *Soñar la vida*⁸⁸, Rosa Sandoval, fille d'un éminent académicien, doit commencer à travailler à la mort de ce dernier et c'est ainsi qu'elle deviendra romancière à succès. Cette trajectoire se rapproche en effet fortement de celle d'Icaza qui, fille d'un ambassadeur et intellectuel, a dû, suite à la disparition de celui-ci, travailler comme journaliste chez *Sol* ou *Blanco y Negro*. Ses romans sont empreints de réalisme social mais également de sa propre réalité. Méndez de Vigo précise, par exemple, que dans *Soñar la vida*, tous les lieux de Florence existent vraiment ; il confirme que ce sont des endroits qu'elle a visités ou dans lesquels elle a séjourné. Elle écrit donc depuis sa propre expérience et prend soin de travailler précisément l'ensemble des détails de la narration. Son dernier roman, *La casa de enfrente*⁸⁹ de 1960, apporte, pour sa part, un important témoignage historique du fonctionnement de l'Auxilio social, structure pour laquelle Icaza a travaillé sous le franquisme afin d'aider les plus démunis et les mères seules. Le roman se situe dans un Madrid tout à fait réaliste et le personnage de Carmen de Icaza est vu par une jeune fille, Juana. Cette figure de femme travaillant avec sérénité et bonheur reflète l'image qu'Icaza souhaite diffuser d'elle dans la presse. Cependant, son travail dans cette institution revêt d'autres dimensions que l'aspect solidaire qu'elle souhaite mettre en avant. L'Auxilio social est tout de même supervisé par la Section Féminine et, en accord avec Mercedes Sanz Bachiller, Carmen de Icaza devient d'abord « asesora⁹⁰ » puis « jefa de propaganda » de l'institution. Elle occupe durant dix-huit ans le poste de « Secretaria Nacional⁹¹ ». Les liens de l'organisation avec les différents régimes fascistes semblent assez étroits et leurs prescriptions dirigées aux jeunes femmes semblent régies par le conservatisme religieux et les mœurs traditionnelles. Même si l'œuvre politique et l'œuvre fictionnelle d'Icaza semblent s'interpénétrer à première vue, il convient de s'interroger réellement sur sa propre représentation de la condition féminine.

Dans l'œuvre de Tusquets, les éléments autofictionnels sont plus manifestes. L'autrice semble apparaître en filigrane dans l'ensemble de ses textes et certains éléments resurgissent dans d'autres textes ultérieurs plus autobiographiques. C'est ce que nous retrouvons dans *Correspondencia privada*⁹², ouvrage qui rassemble des lettres écrites par l'autrice à destination

⁸⁸ DE ICAZA Carmen, *Soñar la vida*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1941.

⁸⁹ DE ICAZA Carmen, *La casa de enfrente*, *op. cit.*

⁹⁰ FRAGERO GUERRA Carmen, *op. cit.*, p. 33.

⁹¹ NÚÑEZ PUENTE Sonia, « Novela rosa y cultura popular : Carmen de Icaza y Concha Linares Becerra », in *Seminario de Estudios de Identidad y Género*, Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, 2007, non paginé.

⁹² TUSQUETS Esther, « Carta a la madre », *Correspondencia privada*, *op. cit.*

de ses anciens amants et de sa mère. Elle crée, au fil de ses textes, une image autofictionnelle de sa propre mère et joue avec cette figure maternelle qui constitue l'une de ses sources littéraires principales. La mère de la lettre est empreinte de la réalité personnelle de Tusquets. Dans *El mismo mar de todos los veranos*, la narratrice n'a de cesse d'employer le substantif « déesse » pour se référer à la mère. Cette dernière fait figure d'autorité et exerce une fascination sur sa fille. C'est ce que nous retrouvons également dans la lettre puisque la mère est représentée comme un être supérieur, intouchable, inhumain. Elle prend l'apparence d'une madone, d'une idole et l'autrice exprime cette adoration dans sa lettre :

Fuiste una madre seductora [...] y yo literalmente te adoraba. Papá te adoraba, mi hermano te adoraba [...] te adoraba la modista [...] te adoraba tu corte de amigos⁹³.

Tusquets grandit près d'une mère qui s'occupe peu d'elle, qui ne lui exprime ni amour, ni affection, qui se préoccupe davantage de son apparence et de ses amants que de sa fille. L'autrice se sent délaissée dans cette famille, à la marge. Par ailleurs, des traces autobiographiques de l'autrice se retrouvent dans ses mémoires du XXI^e siècle qui parcourent une partie de sa vie personnelle et professionnelle dans le monde de l'édition et qui confirment les interrogations du lecteur. Dans *Habíamos ganado la guerra*, texte qui présente les penchants franquistes de sa famille, Tusquets décrit sa mère comme une femme séductrice, proche des hommes et désengagée de ses fonctions maternelles. Dans son œuvre autobiographique de 2007 elle reconnaît :

He escrito mucho sobre mi madre, o contra mi madre, sin lograr nunca cancelar el conflicto, pasar página, quedar en paz. La detesté a ratos. La admiré y la temí casi hasta el final. Todo lo que amo aprendí a amarlo de ella. El mar, los animales, el arte, los libros. Pero también le debo a ella mis frustraciones y mi inseguridad⁹⁴.

De manière plus intime, son roman *Para no volver* se construit sur la psychanalyse d'une femme, cinquantenaire, qui pourrait tout à fait correspondre à l'autrice. Pour Béatrice Didier, un roman écrit par une femme est chargé de flux autobiographique en réaction à l'impossibilité pour les femmes de s'exprimer librement à la première personne. Selon elle, cette forme autofictionnelle permettrait aux autrices de construire un discours féminin propre :

Le combat féminin est surtout un *je* qui met en question le positionnement de l'être femme en face de lui-même et en face de la société dans une littérature autobiographique marquée de bruits, de saveurs et de gestes. Une écriture du corps et du viscéral⁹⁵.

L'écriture féminine ou le discours féminin autoriserait alors les écrivaines à se réapproprier leur

⁹³ *Ibid.*, p. 35.

⁹⁴ TUSQUETS Esther, *Habíamos ganado la guerra*, Barcelone, Ediciones B., 2007, p. 64.

⁹⁵ DIDIER Béatrice, *op. cit.*, p. 10.

monde, leur individualité dans une perspective engageante.

Dans l'œuvre de Mayoral, on observe des points de convergence entre la vie de l'autrice et les personnalités de ses protagonistes féminines. Les similitudes se situent notamment dans le rapport aux autres et à l'écriture. On retrouve, dans *Dar la vida y el alma*, comme dans d'autres romans de l'autrice, le goût de la narratrice pour l'écriture. L'activité devient même un impératif dans la vie de ces personnages et c'est cet amour de la littérature qui peut confondre l'autrice avec la figure de la romancière. Mayoral évoque son besoin vital d'écrire lors de plusieurs entretiens. Elle affirme, face à la journaliste Amelia Castilla : « No puedo vivir sin escribir. Podría vivir sin publicar, pero no sin escribir⁹⁶ ». Par ailleurs, les éléments autobiographiques que nous pouvons retrouver dans son œuvre se manifestent dans les souvenirs d'enfance intercalés. En effet, Marina Mayoral précise que la relation entre Amelia et son père s'inspire directement du rapport à son propre père particulièrement bienveillant et complice⁹⁷. Enfin, son attachement à sa terre natale, la Galice, constitue le point d'ancrage de la plupart de ses textes. Elle crée un lieu imaginaire, Brétema, qui s'inspire à la fois de Mondoñedo, sa ville natale mais aussi de Saint-Jacques de Compostelle, de Lugo et de Foz où elle a passé de nombreux étés. L'espace imaginaire se compose ainsi de plusieurs villes réelles, pour lesquelles Mayoral ressent une affection particulière puisque les différents paysages ont construit sa vie. Cette sensibilité vient teinter l'espace dans lequel évoluent les personnages, créant une atmosphère presque onirique qui rejoint la traduction de « brétema », mot galicien qui signifie « brume ». Mayoral affirme que ce n'est qu'au moment où les personnages prennent corps que Brétema se dessine nettement⁹⁸. L'espace devient visible lorsque les personnages l'habitent puisqu'il n'y a jamais de description du lieu par le narrateur : Brétema n'apparaît qu'à travers le regard des personnages. Le lieu acquiert une dimension autofictionnelle puisque les frontières entre l'imaginaire et la réalité se brouillent mais le regard sur ce lieu reste très subjectif. Comme l'affirme Rosa Isabel Galdona Pérez, l'écriture est une recreation du monde qui nous entoure :

La escritura ha sido concebida desde la antigüedad clásica como un ejercicio de creación por el que nos apropiamos del mundo, significándolo y recreándolo mediante la palabra [...] el escribir ha de entenderse como una actividad ligada a nuestra propia subjetividad, un acto en el que ha de estar presente nuestro particular entendimiento del mundo⁹⁹.

⁹⁶ CASTILLA Amelia « Mayoral recurre al amor avasallador en *Dar la vida y el alma* », *El País*, Madrid, 23/02/1996.

⁹⁷ « Entrevista a Marina Mayoral », entretien mené au domicile de l'autrice à Madrid, le 10 mai 2019 (retranscription en annexe 1).

⁹⁸ MAYORAL Marina, « ¿Dónde viven mis personajes? », in VALDIVIESO Jorge H, VALDIVIESO L. Teresa, *Madrid en la literatura y las artes*, Arizona, Editorial Orbis Press, 2006.

⁹⁹ GALDONA PÉREZ Rosa Isabel, *op. cit.*, p. 17.

2.3.3. Reflets d'un imaginaire fantasmatique

Dans les cas d'Icaza, de Tusquets ou de Mayoral, les textes semblent émerger d'expériences personnelles, de trajectoires individuelles, intimes. Néanmoins, la dimension autofictionnelle des œuvres peut aussi se situer dans une projection fantasmée de soi. Par exemple, à travers ses figures de créatrices, Mayoral met en perspective la dimension cathartique de l'écriture. Elle revendique son caractère exutoire et projette cet effet chez ses personnages. Au-delà de la dimension autofictionnelle de ses textes, l'écriture permet donc à Mayoral d'appréhender plus largement son existence ainsi que le monde. Cristina González Moral revient sur le rapport des textes de l'autrice à sa propre sensibilité, à son imaginaire et à sa capacité à recréer un monde fictionnel et des relations émancipées :

Mayoral utiliza muchas de sus novelas como catarsis a través de la cual plasma, quizás, sus propias inquietudes, miedos o dudas. Pues, según el crítico Jean Starobinski, la imaginación literaria no es otra cosa que el desarrollo particular de una facultad mucho más general, inseparable de la actividad misma de la conciencia. [...] Así pues, dicha « catarsis » viene a ser la parte más importante en cualquier obra de creación, puesto que es nuestro inconsciente el que crea un completo mundo de ficción¹⁰⁰.

Par ailleurs, nous remarquons que les trois autrices, Icaza, Tusquets et Mayoral, parviennent à inscrire les questions relatives à la condition des femmes dans leurs textes au croisement du contexte de narration et d'une projection de leur propre situation. Suite à la mort du dictateur, les écrivaines de la Transition abreuvent leurs textes des expériences collectives, individuelles et des revendications tournées vers une amélioration de la condition féminine. L'insatisfaction des femmes dans leur vie de couple hétérosexuel, l'accès maîtrisé à la maternité et le contrôle de leur corps, les relations conflictuelles avec les modèles préétablis comme la représentation maternelle antagonique, la soif de liberté et la rupture des tabous, sont autant de thématiques qui viennent construire, chez ces écrivaines le portrait d'un monde en mouvement. Cette période se caractérise effectivement, selon Isolina Ballesteros, par une remise en question et une déconstruction du monde ainsi que par la recherche de nouvelles formes de langage qui s'éloignent progressivement du masculin et qui explorent l'altérité : le féminin¹⁰¹. C'est également ce que démontre Anna Caballé dans son travail sur les mémoires et les autobiographies de femmes. Elle observe dans le « memorialismo femenino », un exercice d'écriture à la fois collectif et individuel dans l'expression de la souffrance, de la rébellion, de l'évitement des canons préétablis, du *tempus fugit* composant « una escritura autobiográfica

¹⁰⁰ GONZÁLEZ MORAL Cristina, « Estereotipos del personaje femenino en Marina Mayoral », in *Lectora: revista de dones i textualitat*, n°9, Universitat de Barcelona, 2003, p. 4.

¹⁰¹ BALLESTEROS Isolina, *op. cit.*, p. 11.

fundamentalmente conciliadora¹⁰² ». Dans ce sens, l'écriture des femmes, l'écriture incarnée se manifesterait non seulement comme une recreation du monde mais également comme une recreation de soi.

Les textes d'Icaza, de Tusquets et de Mayoral ne semblent pas, à première vue, révolutionner l'écriture et le genre romanesque. Et pourtant, ils apportent, grâce à l'affirmation de l'identité de leur autrice, une singularité dans le paysage littéraire de leur époque. Les *novelas rosas* d'Icaza adoptent un regard autoréflexif, à la fois sur le genre littéraire et sur les rôles genrés, sur la condition féminine tout en s'inscrivant dans le contexte bourgeois et franquiste dans lequel Icaza évoluait. Le langage, l'audace des personnages féminins conduisent les lecteurs au questionnement des normes et impliquent une transgression de l'écriture fictionnelle de la fin des années 70. Les textes de Tusquets comme ceux de Mayoral poursuivent (ou anticipent parfois) des contextes sociaux dans lesquels les femmes deviennent protagonistes des changements, des évolutions et s'affirment en tant qu'actrices de leur propre trajectoire.

Les trois récits se situent donc assez précisément dans le temps et correspondent aux contextes de narration. Le texte d'Icaza débute durant la guerre civile et se termine autour des années 1945 car lorsque Raúl est en voyage à Paris avec son amante Lina, le monde est encore en « guerra » (p. 239). Celui de Tusquets illustre les perspectives plus libres des conditions des femmes au début de la période de Transition et celui de Mayoral se situe à l'aube du XXI^e siècle. La Transition démocratique semble constituer un point de rupture où l'autrice ne se contente pas d'illustrer par des événements historiques ce qui maintient les femmes dans l'ordre patriarcal mais commence à résister et à s'opposer par une voix à la première personne, à la domination. Mayoral, pour sa part, se trouve moins dans l'urgence de s'opposer mais son écriture consiste, dans une certaine mesure, à refléter les effets de luttes des femmes, à illustrer comment progressent les personnages émancipés. L'écriture évolue donc aussi au gré des circonstances et du contexte et nous retrouvons une empreinte des interrogations féministes dans les différentes œuvres des autrices, notamment dans les plus contemporaines.

Les textes apparaissent également comme une image et une représentation de la vie publique de leur autrice. Le roman de Tusquets peut être considéré comme « una ficción autobiográfica¹⁰³ » qui s'inscrit dans un contexte historique, social et culturel ancré dans la

¹⁰² CABALLÉ Anna, « art. cit. », in DÍAZ-DIOCARETZ Myriam, M. ZAVALA Iris (dir.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, V – *La literatura escrita por mujer – Desde el siglo XIX hasta la actualidad*, op. cit., p. 136.

¹⁰³ MAZQUIARÁN DE RODRÍGUEZ Mercedes, « *El mismo mar de todos los veranos y Carta a la madre: un diálogo intratextual* », in SEVILLA ARROYO Florencio, ALVAR EZQUERRA Carlos (coord.), *Actas del XIII Congreso de la*

réalité espagnole de cette époque. Le texte entre alors au service de l'écriture de soi. Le rejet de sa classe sociale tout comme le rejet de la figure maternelle s'exprime donc comme un propre règlement de compte avec ses origines et son milieu :

La disección de la madre burguesa del primer franquismo desde la experiencia filial es un ejercicio de realismo ideológico y de dolorido recuento personal¹⁰⁴.

Les fictions se retrouvent imprégnées d'expériences individuelles, de sensibilités personnelles, de similitudes dans le rapport aux autres mais il s'agit aussi de textes représentatifs d'une projection de soi qui peut être imaginée, fantasmée, désirée.

C'est par cette affirmation, par l'apparition dans les textes des autrices de traces significatives de leurs expériences, de leur rapport aux textes écrits par d'autres écrivaines, de leur regard sur les femmes et sur les relations, que cette empreinte féminine émerge. Elle s'alimente des forces littéraires de chacune des autrices et construit cet héritage féminin. C'est justement dans leur manière de s'emparer des problématiques relatives aux figures féminines que les écrivaines s'incarnent dans leur écriture.

Les trois écrivaines semblent, par la déconstruction et la rénovation de certains codes, par la réécriture de certains mythes, assumer la féminisation de leur écriture au sens de l'affirmation d'une écriture incarnée, qui naît de l'expérience et d'une construction genrée. Elles ne souhaitent plus embrasser l'universel, faire de l'écriture de l'autre mais revendiquer une écriture propre. Nous observerons donc au chapitre suivant comment les autrices construisent une relation textuelle singulière entre leur écriture, les figures de narratrices et les destinataires des textes.

Asociación Internacional de Hispanistas, vol. 3, 2000, p. 671.

¹⁰⁴ SERVÉN DÍEZ Carmen, « La madre burguesa evocada por Esther Tusquets », « art. cit. », p. 143.

CHAPITRE III

DES NARRATRICES AUX LECTRICES : DOUBLES TEXTUELS OU INVENTIONS DE TOUTE PART DES AUTRICES ?

Ce chapitre vient clore une première partie dans laquelle, après avoir cerné les enjeux d'une écriture sexuée, genrée et située, nous avons questionné la place du féminin dans les différentes œuvres d'Icaza, de Tusquets et de Mayoral. Nous avons remarqué les problématiques communes des différents textes et nous avons observé comment ils se rapprochaient d'un héritage féminin. Nous avons également procédé à l'étude approfondie des textes à l'aune des contextes sociaux, politiques et des trajectoires individuelles des trois écrivaines. Nous envisageons, pour ce dernier chapitre, de nous concentrer précisément sur les voix des narratrices, sur leur rapport aux autrices ainsi qu'aux lectrices dans la construction d'un « dialogue » au sens bakhtinien. Nous observerons comment les voix se confrontent sans jamais s'unifier dans un « je » stable : l'autrice ne parle pas d'une protagoniste féminine mais elle parle avec elle et elles partent, ensemble, à la conquête de l'écriture. Cette (con)quête ne traduit pas seulement des expériences ou des faits autobiographiques mais s'épanouit dans un véritable processus créateur : même si elles semblent parfois se confondre avec leur autrice, les narratrices acquièrent une véritable subjectivité, une « autenticidad¹ » dont parle Margaret Jones et qui s'oppose à l'analogie automatique entre autrice et narratrice.

Nous insisterons sur les narrations à la première personne, sur les voix que nous identifions comme féminines dans les romans d'Esther Tusquets et de Marina Mayoral. Nous observerons comment l'expression de leur « yo » narratif évolue vers une affirmation de leur identité. Dans les deux textes, les narratrices choisissent de raconter une histoire, de revenir sur un passé tout en se racontant elles-mêmes. Dès les premières lignes, les narratrices expriment leur « je » : chez Tusquets, elle évoque « mi ciudad » (p. 7) ; chez Mayoral, elle s'approprie la narration de l'histoire en débutant son texte par « Cuando se lo conté » (p. 11). Cette dernière introduit immédiatement, dans le récit, un autre personnage, un « él » (p. 11) dont la narratrice

¹ E. W. JONES Margaret, « Las novelistas españolas contemporáneas ante la crítica », *Letras Femeninas*, Vol. 9, n°1, 1983, pp. 28.

ne révélera l'identité précise qu'à la fin du roman. Néanmoins, l'affirmation d'un « yo » dès le début du texte interroge d'emblée le lecteur : de quel personnage s'agit-il ? L'autrice se cache-t-elle derrière cette entité à la fois narratrice et personnage ? Isolina Ballesteros qui s'intéresse précisément au travail de l'autobiographie dans les écritures de femmes constate que le « yo » peut répondre à différentes fonctions : il peut être observateur et rester dans un rôle impersonnel ; il peut être rhétorique et mêler observation et interprétation ; enfin, il peut être intime et agir, interpréter les faits à partir d'une conscience subjective². Nous nous interrogerons alors sur la portée de ces « yo » narratifs dans les deux textes et sur leurs liens étroits avec les lecteurs. À la fin de ce chapitre, nous démontrerons comment les voix des personnages féminins, des narratrices et des autrices s'imposent dans les trois œuvres et constituent, au premier plan des textes, un chœur de femmes.

3.1. Le « yo » des narratrices

Anna Caballé décrit la genèse du genre autofictionnel en Espagne dans un article publié par *El País* en janvier 2017 :

En los años ochenta los géneros auto/biográficos emergieron con intensidad aportando una nueva luz a la narrativa. Las llamadas escrituras del Yo (autobiografías, diarios, memorias, correspondencias) adquirirían un reconocimiento hasta entonces inédito entre nosotros. Herederos de una tradición moral que penalizó por siglos la libre expresión individual, la búsqueda de la verdad sobre uno mismo había desaparecido de nuestro horizonte epistemológico. ¿Quién se atrevía a decir quién era y de dónde venía en los siglos XVII, XVIII y XIX? En el centro del XX se impuso Franco y la verdad histórica quedó de nuevo arrasada. Nosotros, culturalmente, venimos de ese menosprecio secular al individuo, venimos de una verborrea insoportable. La escritura autobiográfica significaba, en lo más profundo, una apuesta por la verdad. Y aparecieron obras iluminadoras, fruto de una libertad política desconocida hasta entonces³.

Elle remarque alors le besoin, pour les écrivains du XXe siècle, de faire entendre leur version de l'Histoire, de s'imposer contre la dictature avant de convoiter une liberté esthétique et de partager leur expérience. Elle ajoute que des textes espagnols ont montré qu'ils s'éloignaient de la version narcissique du « yo » et souligne que, généralement, l'autofiction n'est pas un prétexte pour introduire des réflexions métalittéraires. Nous verrons alors comment ce regard sur l'autofiction est amené à évoluer et comment les narratrices parviennent à brouiller les pistes

² BALLESTEROS Isolina, *op. cit.*, pp. 2-3.

³ CABALLÉ Anna, « ¿Cansados del yo? », *El País*, 06/01/2017.

d'une identité précise et reconnaissable tout en affirmant une singularité dans leur voix et en construisant une figure propre.

3.1.1. Le « je » trompeur

La narratrice de Mayoral écrit l'histoire d'Amelia et cela peut donner l'impression au lecteur que la narratrice est une intermédiaire entre l'autrice qui souhaite partager ce récit et le récepteur. Comme pour celle de Tusquets qui grandit dans un milieu catalan bourgeois identifiable, il semble facile d'entendre la voix des autrices derrière elles. Elles fondent leur discours, leur narration sur leur expérience et sur celle des personnages qui les entourent. C'est en cela qu'elles semblent s'extirper du contexte de fiction et fusionner avec leur créatrice. La narratrice de *El mismo mar* insère des commentaires subjectifs, des jugements de valeur lorsqu'elle s'adresse au lecteur :

Para niñas expectantes y ansiosas, remotamente – sólo remotamente – excitadas [...] Sigo pues el viejo juego o el viejo rito, y le miro curiosa – realmente curiosa – entre las piernas, y compruebo con un suspiro de alivio – realmente todavía hoy con un suspiro de alivio – que todo sigue en orden y que el sexo campea desnudo entre las largas piernas, entre las lisas piernas de bronce. (p. 8)

La présence et la répétition des adverbes « remotamente » et « realmente » insistent sur des précisions qui permettent de renforcer l'objectivité des propos de la narratrice et de convaincre le lecteur ou la lectrice de la véracité des faits. C'est comme si quelques mots permettaient d'introduire du vraisemblable dans la narration, de deviner l'autrice derrière le « yo » et de s'immiscer dans son intériorité, dans son point de vue. De même, chez Marina Mayoral, la frontière entre narratrice et autrice se brouille parfois et nous ne savons plus qui est en train de nous raconter cette histoire, nous ne savons plus distinguer la fiction de la réalité :

Un amigo mío, el novelista y editor Carlos Casares, fue de los pocos que rompió el esquema, quizá porque en Galicia, en las zonas rurales, hubo siempre en cuestiones de sexualidad actitudes mucho más abiertas que las del resto de la península. (pp. 113-114)

Carlos Casares est une personne réelle qui fait partie de l'entourage galicien de Mayoral et le lecteur se demande alors laquelle des deux, autrice ou narratrice, se trouve derrière ces lignes.

Les narratrices ancrent leur récit dans une réalité qu'elles expérimentent et dotent ainsi leur narration d'un certain réalisme. Dans les deux cas, les narratrices, dans leur manière de raconter une histoire ou des histoires, semblent être de vraies « conteuses » au sens où Walter Benjamin l'emploie. Il distingue, en effet, les « conteurs » qui reposent sur une tradition orale et sur la mémoire des récits et des anecdotes, et le roman qui repose sur la matérialité du livre

grâce à l'imprimerie :

Le caractère propre du roman, en face de toutes les autres formes de prose – contes, légendes, voire nouvelles – est de ne dépendre aucunement de la tradition orale et de ne rien lui apporter. Mais c'est par là surtout qu'il s'oppose au récit. Le narrateur emprunte la matière de sa narration soit à son expérience propre, soit à celle qui lui a été transmise. Et ce qu'il narre devient expérience pour qui l'écoute⁴.

Nous pouvons alors interroger l'héritage transmis aux narratrices : de quoi s'inspire leur expérience ? Qu'est-ce qui constitue leur trajectoire ? Par ailleurs, pour renforcer la dimension réelle du récit de *Dar la vida y el alma*, la narratrice met en avant les témoignages de ses tantes et leurs hypothèses sur l'histoire d'Amelia. Ces différents apartés accentuent, une fois encore, la véracité des faits et la narration écrite s'approche de la narration orale qui, selon Benjamin, s'appuie sur des expériences :

Une expérience transmise de bouche en bouche – c'est à cette source qu'ont puisé tous les narrateurs. De tous les écrivains qui ont recueilli des histoires, les plus grands sont ceux dont le récit est le moins infidèle à la tradition orale des conteurs anonymes⁵.

Cet aspect du roman confirme également la corrélation entre la voix narrative et la tradition orale. La narratrice de Mayoral explique, par ailleurs, comment elle construit son roman et quel ton elle adopte dans le partage de son récit. Elle dévoile au lecteur les rouages de ses procédés littéraires qui laissent place au cynisme :

Yo utilizo a veces el contrapunto del humor, pero con frecuencia me lanzo a tumba abierta en las historias tristísimas. Es una especie de exorcismo. [...] Por otra parte, creo que me gusta hacer llorar a la gente. Con la escritura quiero decir. (pp. 77-78)

Elle justifie également son écriture et se prête au jeu de la transparence sur les raisons et les prétextes qui l'ont poussée à écrire. Elle identifie précisément la « dignidad » (p. 102) comme l'un des motifs d'écriture de l'histoire d'Amelia. En donnant à voir les ficelles de la construction du roman, elle brouille la frontière entre réalité et littérature et va même jusqu'à confondre volontairement son histoire et celle d'Amelia qui se trouve au cœur de sa narration. Ces procédés donnent une dimension métalittéraire au roman. Le jeu autour des points de vue permet à la narratrice d'illustrer sa maîtrise du récit mais insuffle un nouveau doute sur la véritable identité du « yo ».

Le paratexte introduit également une confusion dans le récit, un doute sur le « je » qui s'exprime ici. C'est notamment le cas lorsque les notes de bas de page renvoient à de vraies références comme lorsqu'il s'agit, par exemple, d'articles écrits par la propre autrice :

* Para más detalles sobre este tema véase Marina Mayoral, « De *Insolación* a *Dulce*

⁴ BENJAMIN Walter, « art. cit. », p. 150.

⁵ *Ibid.*, pp. 146-147.

Dueño : notas sobre el erotismo en la obra de Emilia Pardo Bazán », *Eros Literario*, Universidad Complutense, Madrid, 1989. (p. 112)

L'autrice reste présente à travers la narratrice et n'hésite pas à commenter ce que cette dernière écrit, au sein de la diégèse, via les notes de bas de page :

* Se refiere a una reproducción de la imagen del santo al que se acudía en romería. (p. 105)

L'autrice ne s'éloigne jamais vraiment de la narration ; elle s'impose dans le récit dans un mouvement de va-et-vient qui accorde une liberté limitée à la narratrice. Il s'agit d'un discours autoréflexif qui, dans la littérature contemporaine, prend son essor, selon Isolina Ballesteros, dans les romans publiés après 1975⁶. C'est cette construction de l'histoire et du roman comme expérience propre qui crée un lien fort, et parfois indissociable, entre la narratrice et l'autrice du roman. Ainsi, la romancière peut transmettre un héritage propre à une voix fictionnelle en tirant les ficelles de la narration. L'exemple de la dédicace dans le livre de Mayoral est assez évocateur : en effet, le texte est dédié « A él, que ni le gusta ni le interesa » (p. 9) mais l'espace consacré à cette dédicace à l'intérieur du livre fait émerger des doutes sur l'authenticité du message. On ne parvient pas vraiment à cerner s'il s'agit d'une phrase intra ou extradiégétique. La dédicace d'œuvre remonte, d'après les recherches de Genette, à la Rome antique comme hommage à un protecteur et/ou à un bienfaiteur. À l'âge classique, la dédicace s'inscrit officiellement et elle devient un énoncé autonome soit sous la forme d'une simple mention du dédicataire soit sous la forme plus développée d'un discours adressé à celui-ci. Aujourd'hui, la dédicace se place normalement en tête du livre, sur la première belle page après la page de titre, or elle apparaît ici après les épigraphes. Si Mayoral n'est pas l'autrice de la dédicace et qu'il s'agit de la protagoniste, Genette précise que, dans certains cas, l'auteur préfère « attribuer au narrateur la responsabilité d'une dédicace⁷ ». Par ailleurs, pour Genette, la présence d'une dédicace permet d'entretenir des incertitudes sur les destinataires premiers de cet élément paratextuel :

Quel qu'en soit le dédicataire officiel, il y a toujours une ambiguïté dans la destination d'une dédicace d'œuvre, qui vise toujours au moins deux destinataires : le dédicataire, bien sûr, mais aussi le lecteur, puisqu'il s'agit d'un acte public dont le lecteur est en quelque sorte pris à témoin⁸.

La dédicace n'a pas de caractère privé, ne reste pas confidentielle entre l'auteur et le dédicataire. Elle est, comme le souligne Genette, « ostentation, exhibition, démonstration⁹ » et c'est en ce

⁶ BALLESTEROS Isolina, *op. cit.*, p. 1.

⁷ GENETTE Gérard, *Palimpsestes – La littérature au second degré*, *op. cit.*, p. 121.

⁸ *Ibid.*, p. 126.

⁹ *Ibid.*, p. 127.

sens que l'auteur peut se servir de cet outil pour jouer avec le dédicataire comme avec le narrateur et avec le lecteur. Ces éléments paratextuels participent des ambiguïtés qui entourent la narration et permettent aux autrices doublées des narratrices de brouiller constamment les pistes de l'identité précise du « yo ».

Enfin, Christine Planté revient sur le statut ambigu du « je » des écrits féminins qui n'autorise pas une lecture strictement autobiographique. L'incertitude porte, selon elle, sur l'objectivité :

Le refus de la finitude individuelle, passant par une mise en scène insistante de l'incertitude, contribue à l'impossibilité, pour les lecteurs, de percevoir et reconnaître un sujet, une voix dans sa plénitude, et fait la difficulté qu'ont à s'imposer les œuvres où un tel *je* apparaît¹⁰.

3.1.2. En quête d'identités

Si, pour les lecteurs, il est parfois difficile de reconnaître laquelle de l'autrice ou de la narratrice se cache derrière les lignes du texte, le processus devient plus complexe lorsque les trajectoires de différents personnages se mêlent. C'est le cas de *Dar la vida y el alma* lorsque la narratrice confond le récit d'Amelia avec son propre passé. Elle semble progresser à tâtons vers la découverte de sa véritable subjectivité et s'imprègne de trajectoires féminines. Lorsqu'elle évoque, par exemple, la relation d'Amelia et de son père, la narratrice fusionne deux scènes : elle imagine et décrit Amelia et son père près de la mer et se représente, elle-même, en compagnie de son propre père, sans transition :

Llegan al final del espolón y se paran frente al mar. No consigo verlos en la alameda... Estoy frente al mar en el muelle viejo y mi padre pone su mano sobre la mía que está apoyada en su brazo. (p. 71)

La narratrice passe ainsi d'une troisième personne du pluriel à un « yo » singulier en reconstituant une scène dans laquelle elle mêle deux temporalités et des personnages différents en un même espace. Ces confusions semblent lui permettre de différencier l'approche et le regard qu'elle porte sur son identité et sur sa trajectoire. Lorsqu'elle évoque, par ailleurs, la relation qu'Amelia entretient avec son fils, elle explore une autre dimension de son propre passé : la relation à sa mère :

Amelia afrontó los hechos con la misma dignidad y entereza que la primera vez: nunca se quejó, ni habló mal de su marido ni hizo confidencias en ese sentido a nadie. A su hijo le hablaba de Carlos como de un ausente y mientras fue pequeño tuvo un retrato de él en su cuarto. [...] Mi madre era hija natural y yo lo supe desde mucho antes de que ella

¹⁰ PLANTÉ Christine, *op. cit.*, p. 284.

sospechase siquiera que yo sabía lo que eso significaba. (p. 148)

Chaque expérience racontée sur Amelia renvoie la narratrice à sa propre réalité et c'est également cette distance avec sa narration qui peut la rapprocher du statut d'autrice. La narration du récit d'Amelia apparaît quelques fois comme un prétexte pour que la narratrice puisse évoquer sa propre vie. En plus de dévoiler les rouages de la fiction à la manière d'un cours littéraire théorique, elle nous plonge au cœur de sa condition d'autrice en tant que personnage et membre de la famille d'Amelia, en tant que « yo » témoin. Son talent consiste à donner, par petites touches, des informations au lecteur qui permettent de comprendre et de mettre en avant sa subjectivité, comme le précise également María Socorro Suárez Lafuente :

Dichas narraciones constituyen en realidad sendos ejercicios autobiográficos, puesto que cada personaje dará sus razones personales para establecer su verdad¹¹.

Par ailleurs, la construction d'une figure qui réunit à la fois la narratrice du roman de Mayoral et l'autrice du roman fictif sur Amelia renforce le sentiment de fusion, au sein de la diégèse, de trois figures féminines : Amelia, la narratrice et l'autrice qui se cache derrière ces différentes voix. Selon Juan Cruz, directeur de la maison d'édition Alfaguara, « la clave de la última novela de Mayoral está [...] en la voz narrativa¹² ». Elle parvient, dans certains passages, à faire fusionner sa voix avec celle d'Amelia. Cette confusion permet, en plus de désorienter le lecteur, de renforcer la féminisation des voix du roman et de les rendre plus audibles. Isolina Ballesteros définit ce genre de texte comme une œuvre qui :

a través de la autonomía que le concede el discurso autobiográfico, está reclamando una autoría que, aunque ficticia, es auténticamente femenina¹³.

Chez Esther Tusquets, il n'y a pas de confusion puisque la narratrice est elle-même protagoniste de l'histoire : le récit porte sur l'un des événements de sa vie. Cette narratrice emmène le lecteur dans sa profonde intimité. Sa solitude et le dévoilement de son intériorité l'invitent à découvrir toute la complexité du personnage, ses failles et ses paradoxes. Le travail de l'autrice se présente ici, comme chez Marina Mayoral, comme un don de soi, ce qui est également le cas de la narratrice-protagoniste qui explore son histoire comme une expérience libératrice. Walter Benjamin met en avant cette expérience d'écriture et de détachement de l'auteur et du narrateur :

Le romancier se tient à l'écart. Le lieu de naissance du roman est l'individu solitaire, qui ne peut plus traduire sous forme exemplaire ce qui est en lui le plus essentiel, car il ne reçoit

¹¹ SUÁREZ LAFUENTE María Socorro, « Subversión e intertexto en la obra de Marina Mayoral », *Letras Hispanas*, vol. 1, 2004, p. 49.

¹² CASTILLA Amelia, « art. cit. », article non paginé.

¹³ BALLESTEROS Isolina, *op. cit.*, p. 35.

plus de conseils et ne sait plus en donner. Écrire un roman, c'est mettre en relief, dans une vie, tout ce qui est sans commune mesure¹⁴.

Selon Michèle Ramond, cette expérience singulière de solitude et d'intimité est reliée à l'écriture féminine. L'écriture des femmes partagerait des caractéristiques qui se déclinaient en « propositions esthétiques et en une imagination excessive et émotive où les femmes se racontent, où les êtres disparus ne cessent d'être vus et sentis et où les narratrices se contaminent de mort¹⁵ ». Dans le roman de Tusquets, même si l'être de la narratrice est mis à nu, son nom n'est jamais évoqué, comme si elle ne possédait aucune identité. Elle ne donne qu'un bref indice sur « las dos sílabas » (p. 161) dont est composé son prénom « persiguiéndose y superponiéndose hasta el infinito » (p. 161). Cette narratrice qui n'a pas d'identité précise ne semble se réaliser que dans des moments passés. Lorsqu'elle évoque ses souvenirs avec Jorge, son premier amour, elle se présente comme un être animé, vif et sensible comme si c'était l'abandon de ce personnage masculin qui l'avait amenée à se détacher de son identité :

porque me constaba que si mi madre supiera lo de Jorge, si mi madre supiera que había conocido a Jorge y cómo era él y cómo yo le amaba, si mi madre supiera que había surgido por fin en mi vida el hombre que yo esperaba, y que íbamos a decirles muy pronto adiós a todos, que iba a romper muy pronto con aquel futuro grotesco que tan cuidadosa como inútilmente habían ido disponiendo para mí (p. 72)

Elle se réapproprie finalement son « yo » auprès de Clara. Comme avec Jorge, son existence devient plus tangible, plus épanouie et elle n'imagine pas se séparer de ce personnage féminin. Elle met également en perspective son écriture. Elle reconnaît que son récit, celui qu'elle raconte à Clara et, en réalité, celui que l'autrice écrit à destination des lecteurs, est une sorte de lieu cathartique :

la historia de Clara y la mía, que tal vez no sean tan siquiera una misma historia, sino dos historias absurdas y paralelas que no habrán de encontrarse en ninguna parte, porque quién cree todavía en el infinito, o mejor, antes que una historia, un mero pretexto mío para contar y revivir viejas historias (p. 104)

La narratrice croise les trajectoires et subjectivités de son personnage passé, de sa réalisation actuelle et de celui de Clara et les met en scène. Elle fait de sa quête d'identité une représentation théâtrale. Dans le cas de Mayoral, la frontière entre autrice et narratrice se brouille également au niveau de la dimension cathartique de l'œuvre. La narratrice tend à considérer l'histoire d'Amelia comme un moyen de compenser ses propres difficultés et de surmonter des obstacles dans la construction de son couple. La narratrice se sert des différentes voix féminines du roman pour envisager sa situation sous d'autres angles. Elle met en scène l'objet même de son écriture

¹⁴ BENJAMIN Walter, « art. cit. », p. 150.

¹⁵ RAMOND Michèle, *Quant au féminin...*, op. cit., p. 82.

lorsqu'elle tend le manuscrit à son compagnon et qu'il lit les quelques lignes qui évoquent leur relation :

Quizá había ya algo en el ambiente, algo entre nosotros, que yo no quería ver, y por eso decidí ocuparme de Amelia y ver qué ocurría. [...] Él no llegó a ver escrita la historia de Amelia. Sólo unas páginas del comienzo donde se habla de nuestras diferencias. Dijo: es muy bonito. Parece un poema. (p. 21)

Les voix se confondent et les identités se recourent ou se cherchent sur différents niveaux de narration : Amelia apparaît tantôt comme un personnage de fiction, tantôt comme une vraie personne pour laquelle la narratrice éprouve de l'empathie :

No era una mística ni una loca. Debió de sufrir muchísimo, por celos y por soledad: años y años lejos de él, sabiendo que está con otra mujer. (p. 101)

Elle peut également être comparée à des personnages fictionnels ou réels mais qui font partie de notre univers de lecteur et nous ramènent à une réalité bien ancrée. La narratrice évoque, par exemple, la représentation de la veuve jeune et riche chez la Pepita Jiménez de Juan Valera (p. 140) tout comme elle se réfère à la fille de Victor Hugo :

Porque Adèle Hugo, aparte de enloquecer, se convirtió en objeto de compasión o burla para todo el mundo y, por el contrario, Amelia, en lugar de ser la pobre chica a quien todos compadecen, mira tú Amelita, tanta aristocracia, ya se veía venir, y cómo se fió de él después de la primera vez, etc, etc, pues, en lugar de eso, acabó despertando admiración por su entereza, por su conducta intachable y por el vuelco que le dio al final a la historia. (p. 102)

Finale, Amelia est une voix littéraire qui permet à la narratrice d'utiliser son roman comme une mise en fiction de sa réalité qui est elle-même fictionnelle. On ne sait plus où se situe le vrai de la vraisemblance ; c'est la narratrice qui assure son rôle et guide le fil de son histoire tout en affirmant qu'elle respecte la véracité des faits et ne trompe pas le lecteur :

La historia de Amelia no acaba con la muerte de Carlos. Si fuese una historia inventada por mí ése sería el punto final, desde luego. (p. 182)

La narratrice de Marina Mayoral met sa littérature en perspective et interroge sa propre écriture comme si elle souhaitait se mettre en scène et revendiquer sa fonction d'écrivaine :

Me pregunto si lo sabría de haber sido personajes que yo hubiera creado, y me parece que no, que tampoco a ellos los conozco tanto: los veo actuar, los oigo hablar, pero nunca está claro el verdadero móvil de las acciones. Quizá sea imposible llegar hasta ese reducto final de la persona. Ni uno mismo sabe a veces por qué actúa de un modo determinado y cuál es la última intención de sus actos. Y creo que en eso radica el interés de la vida y de una novela: si la miras bien, siempre hay una explicación aún más honda. (p. 137)

Dans cette recherche d'identité, dans la confusion des voix féminines du roman et des voix qui émergent du réel, les narratrices tentent néanmoins d'affirmer leur voix, de la rendre visible et de la faire entendre. Anne Paoli s'appuie à ce propos sur Paul Ricoeur et son ouvrage *Soi-même*

comme un autre publié chez Seuil en 1990, pour soutenir que l'identité est toujours une identité racontée, une identité narrative et que « l'identité d'une personne se construit par l'intermédiaire du récit de ses actes¹⁶ ». C'est donc le récit qui construit l'identité du personnage.

3.1.3. Une voix qui s'impose

La narratrice de Mayoral devient indépendante et autonome grâce à ce « yo » narratif qui la conduit à s'épancher sur sa vie et sur son passé. C'est par cette expérience épanouissante de l'écriture qu'elle s'affirme et qu'elle fait peu à peu oublier l'autrice qui se dissimule derrière elle. Elle reste toutefois mystérieuse sur son identité et sur celle des gens qui l'entourent. Elle évoque un compagnon qui semble être le destinataire de l'histoire qu'elle écrit sur Amelia, « que ha jugado un importante papel en su vida¹⁷ », et qu'elle désigne par « él » dans un jeu d'opposition constant. De la page 18 à la page 20, elle ne cesse de jouer avec ces deux pronoms et d'accroître cette binarité pour faire ressortir leurs différences. Au fil de l'extrait, le rythme s'accélère et les différences évoquées les éloigne de plus en plus :

Él disfruta conduciendo. Yo paso sudores de muerte. Él se echa la siesta en una butaca. Yo soy incapaz de dormir si no es tumbada. A él le gusta dormir con luz. Yo necesito la más absoluta oscuridad. Cuando él cierra las persianas deja siempre unas rendijas abiertas. Yo tengo siempre un antifaz al alcance de la mano y me lo pongo en cuanto amanece. Yo sueño con la llegada del verano. Él cuenta los días que faltan para el otoño. (p. 20)

Cette narratrice-personnage expose, tout au long du roman, ses doutes, ses inquiétudes, ses angoisses à travers ce « yo » qui la définit. Chaque événement, chaque singularité qui se rapporte à Amelia la renvoie à sa propre vie, à ses propres choix. Ses nombreux points de suspension amènent le lecteur à deviner la suite de ses pensées, à entrer dans la psychologie du personnage. Elle s'oppose finalement à l'archétype de la femme soumise au modèle hétéronormatif représentée par Amelia. La narratrice s'inscrit dans une sorte de rébellion, d'opposition qui dépasse le langage et la confrontation de deux pronoms et qui se traduit en actes :

la sensación de que no vale la pena, porque lo que vale la pena es verse y sentirse como él me veía y me hacía sentir, y si ya no me mira como me miraba, ¿para qué diablos quiero que se quede? (p. 131)

¹⁶ PAOLI Anne, « Eclats de voix, voix en éclats : *Algún amor que no mate* de Dulce Chacón », in PAOLI Anne, *Ruptures, fractures, blessures : l'identité en question dans le monde hispanique*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 157.

¹⁷ DOVAL VEGA Santos, « La obra narrativa de Marina Mayoral », in *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, n°37, 2012, p. 75.

C'est finalement grâce à l'écriture qu'elle se détache de cet homme, qu'elle se libère de son emprise et qu'elle parvient à faire de l'écriture un engagement de sa liberté en tant que femme. C'est également grâce à l'écriture qu'elle arrive à se comprendre et à entrer dans les profondeurs de son existence. Michèle Ramond écrit très justement :

L'illusion de celui qui écrit est de descendre de plus en plus profondément dans l'épaisseur du moi jusqu'à atteindre les couches les plus anciennes du temps et avec elles les territoires de l'inconscient que cet énorme épiderme du moi recouvre comme un amoureux jaloux ou comme un rival qui en souhaiterait secrètement la destruction. L'illusion de celle qui écrit est d'abandonner, le plus longtemps possible, sa peau d'âne sociale afin de se retrouver en compagnie de son enfant intérieur¹⁸.

Elle laisse apparaître, dans cette histoire, des fragments de sa vie pour donner de l'épaisseur à son personnage, le faire exister pour lui-même. Le lecteur s'interroge alors sur qui, de la narratrice ou d'Amelia, est la première protagoniste du roman.

Les narratrices-personnages de ces romans post-Transition construisent des modèles de femmes qui sont à la recherche d'un espace différent où elles trouvent et travaillent leur identité comme sujet à travers l'écriture. Frédéric Regard parle même d'un « je » en mouvement qui dépasse les aspirations de la narratrice et englobe également les autres femmes. Selon lui, « je » écrit une littérature qui pense, « je » pense la littérature¹⁹. La narratrice de Marina Mayoral appuie la dimension féminine de son écriture dans un aparté dans lequel elle discute le positionnement de l'écriture des femmes face à celle des hommes. Cette réflexion peut ainsi traduire la vision différentialiste de Mayoral par le biais de l'expérience :

Los hombres se han hartado de escribir sobre ello, creando el tipo de la « mujer fatal ». Las mujeres, por el contrario, durante mucho tiempo no se atrevieron a confesar por un malvado o un estúpido. (p. 60)

La narratrice acquiert finalement un super-pouvoir qui la place au-dessus de son autrice. Elle peut, en effet, agir comme un personnage et faire partie de la diégèse, mais aussi, de temps à autre, se déplacer et devenir omnisciente, comme nous pouvons le constater chez Esther Tusquets lorsque la protagoniste s'immisce chez son amante :

(los mismos tres días que ha pasado Clara en su cuarto, fuera de la hora de clase, encendiendo y apagando cigarrillos, contando sus pasos de pared a pared, descolgando y colgando mil veces el teléfono sin haber marcado más que las primeras cifras de un número que se sabe, desde hace tres días, de memoria) (p. 78)

Dans ces deux textes, les narratrices savent conter leur vie, la vie des personnages qui gravitent autour d'elles ; elles savent jouer avec le lecteur et lui enseigner les ficelles de la construction

¹⁸ RAMOND Michèle, *Quant au féminin...*, op. cit., p. 61.

¹⁹ REGARD Frédéric, *La force du féminin*, op. cit., p. 95.

romanesque. Elles forment un tout qui dépasse l'autrice, les personnages et les lecteurs. Walter Benjamin revient sur ce pouvoir du narrateur et sur sa fonction englobante :

Ainsi défini, le narrateur est un maître et un sage. Il sait donner un bon conseil, non point, comme le proverbe, dans tel ou tel cas déterminé, mais, comme le sage, en un grand nombre de circonstances. Car il a les moyens de se référer à toute une vie. (Une vie d'ailleurs qui n'inclut pas seulement son expérience propre, mais, pour une bonne part aussi, celle d'autres personnes. Ce qu'il sait par oui-dire, le narrateur l'assimile de la manière la plus intime.) Son talent naturel est de pouvoir narrer sa vie ; sa dignité est de la pouvoir conter toute entière. Le narrateur, c'est l'homme qui serait capable de laisser entièrement consumer la mèche de sa vie à la douce flamme de ses récits²⁰.

Les narratrices inscrivent leur « yo » dans l'affirmation d'une entité collective de femmes. Elles écrivent au nom des personnages. Chez Tusquets, le lecteur se heurte au silence des autres personnages. Il doit faire confiance à la narratrice qui porte, elle seule, l'objectivité du récit :

No me pregunta ¿y tú? ¿estás bien? ¿te ha gustado a ti?, qué maravilla, Clara no me pregunta nada, ni tan siquiera dice que me quiere, queda ronroneante y desmadejada (p. 156)

Enfin, les deux narratrices sont garantes d'un « yo » grâce auquel elles construisent leur figure de femme comme véritable sujet. La narratrice-protagoniste de Tusquets manipule des textes et tente de les subvertir comme celle de Mayoral qui interprète des témoignages et des indices de l'enquête. Par ailleurs, la narratrice de *El mismo mar de todos los veranos* affirme son identité et amène Clara à devenir réceptrice de ses récits et de ses désirs comme le souligne Silva Yamile :

La función de Clara es casi terapéutica, y ha permitido que se inviertan todos los roles y que la puesta en escena del género deconstruya las fábulas del género. Ahora se ha convertido en la mujer que calla, escucha y ofrece placer sexual²¹.

Finalement, les deux femmes, la narratrice et Clara, grandissent grâce au lien qui les unit et s'influencent dans leur construction. La narratrice s'émancipe et permet également à Clara de s'élever, de devenir femme et de se faire sujet. C'est également le lecteur qui autorise, par son interprétation du texte, les personnages à devenir autonomes et sujets. C'est ce qu'ajoute Silva Yamile à propos du roman de Tusquets :

Queda al lector permitir el sentido lúdico del texto: un tejido a dos manos en el que Tusquets se ha construido: primero como narradora capaz de subvertir los textos ya tradicionales y que eran patriarcales, y luego como sujeto: uno, autónomo y autoconsciente de su género y de su sexualidad²².

Lorsque les femmes s'emparent de la plume, elles créent ainsi un « sujeto auto-reflexivo que

²⁰ BENJAMIN Walter, « art. cit. », pp. 177-178.

²¹ YAMILE Silva, « art. cit. », p. 421.

²² *Ibid.*, p. 424.

busca su afirmación y auto-descubrimiento²³ » et laissent ces nouveaux sujets se raconter, s'émanciper et évoluer librement. Dans les deux romans, la présence du « yo » construit une nouvelle identité, une nouvelle voix qui s'affirme au sein du texte. Il s'agit d'un simulacre autofictionnel dans lequel la narratrice :

toma la palabra en primera persona e inicia, en y por el proceso de escritura, el análisis íntimo de su personalidad, busca su identidad perdida o escondida, o reacciona contra el olvido, a través del acto discursivo²⁴.

Le « yo » féminin se dessine tout au long des œuvres, se définit pas à pas et se construit en tant que sujet.

Au gré des deux romans, nous constatons que les autrices s'effacent peu à peu et laissent le soin aux narratrices d'affirmer leur « je ». Elles conquièrent le pouvoir de jouer avec le récit et avec le lecteur : tantôt elles observent objectivement la réalité, tantôt elles adoptent un point de vue omniscient ; tantôt elles jouent avec le lecteur, tantôt avec la matérialité du roman et de l'écriture. Elles nous emmènent, toutes deux, dans l'intimité de leur propre vie, tandis que la voix des autrices résonne en elles. C'est en cela qu'elles accomplissent leur art de la narration et qu'elles se construisent en tant que figures féminines, narratrices et sujets.

Au cours de cette réflexion, nous remarquons que l'identité des narratrices reste floue et se confond parfois avec celle des autrices, allant jusqu'à reconstruire une identité féminine collective. Même si les contours du « yo » ne sont pas toujours précis et brouillent les pistes du lecteur vers une identification claire de la figure narratrice, les textes dépassent les anciennes difficultés des écrivaines qui ne parvenaient pas à imposer leur « yo », à s'affirmer à la première personne. Béatrice Didier parle d'un « je » contesté dans les textes qui précèdent le processus de visibilité des écrits de femmes²⁵. Les narratrices revendiquent néanmoins une subjectivité ; elles existent et s'affirment par leur expérience. Le « yo » du roman de Tusquets semble s'inscrire dans une catégorie des narrations intimes qui interprètent les faits à partir d'une conscience subjective.

²³ *Ibid.*, p. 412.

²⁴ BALLESTEROS Isolina, *op. cit.*, p. 29.

²⁵ DIDIER Béatrice, *op. cit.*, p. 34.

3.2. Du « je » au « jeu » des narratrices

Au cours du processus d'affirmation de leur « je », les narratrices se confrontent à l'interprétation de leur discours par un lecteur. Elles prennent conscience du récepteur et l'incluent parfois directement dans leur narration. Tandis que le narrateur d'Icaza, extérieur à la diégèse et dépourvu d'identité, influence et guide le lecteur dans sa représentation des personnages et des rapports qu'ils entretiennent, les narratrices de Tusquets et Mayoral entament un jeu avec le lecteur qui sert une poétique de lecture orientée vers le féminin. Nous observerons comment les narratrices s'emparent de la relation au lecteur et jouent de ce statut. Frédéric Regard s'inscrit dans le sillage des propos de Virginia Woolf qui considérait que l'écrivain devait entrer en contact avec son lecteur en lui présentant quelque chose que celui-ci connaît et qui, par conséquent, stimule son imagination et le dispose à coopérer dans cette affaire difficile qu'est l'intimité¹. C'est ce mouvement de coopération intratextuel que nous souhaitons observer précisément ici.

3.2.1. L'espace du jeu

L'espace textuel du jeu est un espace circonscrit et délimité. Il fait appel à la lucidité du lecteur tout en orientant fortement son regard. Michel Picard, dans son ouvrage sur le jeu dans la lecture, parle d'« espaces ludiques² » qui sont proposés au lecteur. En fonction de ces espaces, le lecteur adapte son regard, ses « lunettes ». S'il s'agit par exemple d'une autobiographie, le lecteur adaptera son horizon d'attente et n'entrera pas dans le texte par la même lucarne. L'espace du jeu proposé dans les textes est multiple car c'est là que les narratrices prennent la parole, font porter leur voix et leur écriture. Béatrice Didier définit l'écriture féminine comme une « écriture du Dedans » qu'elle entend comme une écriture de « l'intérieur du corps, l'intérieur de la maison³ ». Il s'agit donc d'un espace propre, d'un espace à soi qui nous renvoie à la « chambre à soi » de Virginia Woolf. Ce lieu est également multiple car c'est l'espace à partir duquel les personnages naissent, s'élèvent et évoluent. Enfin, il apparaît comme multiple

¹ REGARD Frédéric, *La force du féminin*, op. cit., p. 58.

² PICARD Michel, op. cit., p. 32.

³ DIDIER Béatrice, op. cit., p. 37.

car c'est dans cette zone que les narratrices invitent le lecteur à entrer. Ainsi, la narratrice recrée un univers dans un présent d'énonciation, donnant naissance alors à un véritable espace-temps.

Dans *El mismo mar de todos los veranos*, le regard de la narratrice permet de créer un lien, dans le même espace de la maison, entre un passé et un présent d'énonciation. L'espace est multiple dans sa temporalité et le regard de la narratrice permet de traverser les deux interstices. Il s'agit alors d'un chronotope, c'est-à-dire d'un élément qui exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps. Mikhaïl Bakhtine adapte ce concept à la littérature et révèle l'interdépendance des relations temporelles et spatiales. Il analyse ainsi le récit à la lumière du concept du chronotope :

Nous appellerons chronotope, ce qui traduit, littéralement, par « temps-espace » : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature⁴.

L'espace entretient des liens particuliers avec l'action ainsi qu'avec la narratrice-protagoniste en exerçant une influence sur la trame et sur la succession d'actions. Il configure ainsi la structure de la narration. Le regard de la narratrice dans *El mismo mar de todos los veranos* permet à cette dernière de mettre en résonance et de jouer avec les faits passés et le moment présent. Le regard que Clara porte sur la narratrice renvoie cette dernière au regard qu'elle-même portait sur Sofía, sa nourrice, dans son enfance :

hasta yo misma durante tiempo y tiempo creí que la irrupción abrupta y tan violenta de mi madre en el patio había sido decisoria y terrible, y sólo mucho después, quizás únicamente ahora, he comprendido que también mamá, con todos sus gritos y su rabia y su sofoco, estaba allí en función de aquello que todos, y en esta ocasión concretamente mi padre, esperaban que hiciese –, miedo a la mirada con que Sofía, sencilla y limpiamente, ponía el destino de los dos – el de mi padre y su propio destino – en sus manos, el mismo miedo que me inspira a mí hoy la mirada de Clara, que intento vanamente desvanecer entre besos (p. 172)

Elle confronte son regard et sa réflexion d'enfant à ses considérations d'adulte et ce regard la situe dans un présent. La maison est le lieu où se confondent le passé et le présent à travers, notamment, les objets ou souvenirs qui la composent. Les trente années hors de cette maison lui paraissent être un moment lointain, vaporeux, irréel, opposé au lieu rationnel et solide de son enfance et de son adolescence où rien n'a changé :

Los mismos bancos de madera oscura, con inscripciones pacientemente grabadas en el sopor de las clases – se habrán añadido algunas, muchas, pero seguro que las de mi tiempo siguen todavía ahí, incólumes a nuevas capas de pintura –, el mismo verde tierno y oscilante tras los cristales de las altas ventanas – no se oye, pero se ve el rumor de los árboles en la plaza [...] era en mañanas así, en los mayos de exámenes, cuando fuera rumoreaba la

⁴ BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 237.

primavera y dentro era todavía el peor invierno (pp. 54-55)

La répétition de l'adjectif « mismo » tout comme le recours à l'image du palimpseste à travers les inscriptions sur le banc, reflètent l'intemporalité du lieu, l'interpénétration dans le présent du passé. La narratrice qualifie cet espace de « casa museo [...] templo [...] tumba [...] umbral del mundo del ensueño » (p. 87) ce qui renforce l'atemporalité de ce lieu, sa permanence et sa sacralisation. Lorsque la protagoniste se rend dans la chambre d'enfant, le chemin vers cette chambre prend la forme d'un saut dans le temps, d'un voyage dans le passé :

subo a la habitación de los niños – de tantas generaciones de niños – y uno las dos camitas – un poco demasiado cortas quizá para nosotras – de madera clara. Hay unas niñitas inglesas con cofia y con botines en las cortinas – remotamente emparentadas con los niños rubios que corren tras el aro en los jardines de la heladería –, y el gran oso de peluche – un poco apolillado, pero siempre mítico – nos mirará benévolo desde lo alto del armario de las muñecas. (p. 156)

Dans ce texte de Tusquets, la maison ancre, par ailleurs, le lecteur dans une réalité présente au moment même où la narratrice fait entrer Clara dans cet espace. Michèle Ramond rapporte l'écriture féminine au lieu de la maison comme « lieu d'une rupture définitive avec les conventions du roman et de la société⁵ ». Au moment où les sujets féminins pénètrent l'œuvre comme ils pénètrent la maison, ils transgressent les codes et entrent dans le jeu. Michèle Ramond parle d'un double processus créateur chez les femmes qui oscille entre l'expatriation et le revenir (ce que fait la narratrice lorsqu'elle revient sur le lieu de son enfance), la visitation de cet espace-temps « par une vision, par une réalité fascinante, vague ou incarnée, mélodique⁶ ». La narratrice visite cet espace par une force d'effraction dans laquelle elle entraîne aussi le lecteur. Elle revient toujours au moment de l'histoire, au moment de l'écriture, au présent de la redécouverte de la maison et d'elle-même. Après de multiples digressions intérieures, la conversation avec Maite au début du roman la ramène à un présent d'énonciation (p. 48) et l'espace de la maison semble reprendre vie au moment où la narratrice se réapproprie le lieu :

Aliados, amigos, siempre cómplices, los muebles emergen sin protesta – mansamente – de su paréntesis de sombras y silencio. (p. 27)

La personnification des meubles illustre également la renaissance de ce lieu sacré qui retrouve un mouvement de vitalité à l'instant même où Clara entre. La maison fusionne avec le personnage de Clara comme si cette figure féminine avait toujours fait partie du paysage intérieur de la maison. Toute temporalité est alors écartée et la maison : l'enfance de la narratrice

⁵ RAMOND Michèle, *Quant au féminin...*, op. cit., p. 81.

⁶ *Ibid.*, p. 277.

et le personnage de Clara s'entrelacent dans un même lieu. La narratrice reste parfois vague dans ses désirs et ses aspirations comme lorsqu'elle écrit que « con Clara a mi lado, estoy tomando en cierto modo posesión de ella » (p. 153). On ne sait pas à quoi correspond exactement le complément « ella ». L'écriture se veut ambiguë et l'on ignore si la narratrice est en train de fusionner avec le personnage de Clara, avec la maison ou avec son passé. C'est d'ailleurs sa rencontre avec sa future amante qui l'aide à retrouver ses souvenirs de vie étudiante, ses valeurs de jeunesse, ses anciennes illusions, « el viejo sueño de ver unidos arte, amor, revolución » (p. 185). Elle reproduit enfin, dans cette même maison, dans ce lieu de tous les possibles et de toutes les époques, les fêtes déguisées qu'organisaient ses grands-parents. Elle convie ses anciens camarades et ce nouveau jeu devient une farce, une grande mascarade dont elle se considère « espectadora » (p. 115). Ce motif du jeu, de la mascarade est une thématique qui revient également beaucoup dans les deux autres romans appartenant à la *Trilogía del mar*. Enfin, Clara qui fusionne tantôt avec l'espace de la maison, tantôt avec les souvenirs de la narratrice, est parfois désindividualisée ; elle perd son identité propre, devient floue et se fond dans un ensemble, dans un collectif :

y ahora me están besando además con cuidadito el cuello, las orejas, las sienes, me mordisquean el cuello – será una caterva de gnomos o una bandada de ondinas –, con mucho cuidadito todo para que yo no despierte (p. 136)

L'utilisation de la troisième personne du pluriel renvoie à une indétermination du sujet qui s'explique par l'état somnolent et vaporeux de la narratrice qui ne lui permet pas d'identifier qui l'embrasse. Elle se laisse ainsi porter par l'ambiance et par les acteurs de son propre jeu. Finalement, par le jeu, la narratrice recherche aussi une conjuration de ses fantasmes et crée une dynamique collective, participative, plurielle. Le lecteur est donc mêlé aux différents récits sans pour autant être intégré à l'histoire. Une sorte de lien complice se crée entre l'auteur, la narratrice et le lecteur. Dans l'œuvre d'Esther Tusquets, le jeu guide le texte comme s'il devenait un nouveau mode d'écriture. Dans chaque nouvelle expérience ou chaque événement de sa vie, la narratrice voit une sorte de jeu, de « juego » (mot qu'elle répète successivement tout au long du récit et plus précisément aux pages 80 et 81 où le terme est largement repris). La narratrice se travestit alors en lectrice, réceptrice ou même spectatrice d'un théâtre géant. La pièce semble reproduire théâtralement sa vie et transformer son expérience de narratrice en « parodia lamentable » (p. 127). Ce travestissement de sa vie peut nous renvoyer à la pensée métaphysique de Calderón de la Barca sur le grand théâtre de la vie tel que le décrit la narratrice de Tusquets :

Porque es un templo como el que han soñado todos los niños del mundo, con mucho falso

oropel y mucha purpurina, con mucho terciopelo grana – en los cuentos, te habías fijado, el terciopelo es siempre grana, rojo como la sangre –, con una gran escalinata por la que se puede subir majestuosamente arrastrando suntuosas colas de brocado o bajar de estampida a riesgo de perder una chinela de cristal (p. 129)

La narratrice file la métaphore du songe et du conte à travers une description matérielle de la scène théâtrale. La profusion d'ornements accessoires, de fioritures, accentuée par la répétition de l'adverbe « mucho » souligne en quelque sorte l'excès d'artifices avec lesquels nous jouons dans la vie. Par la matérialité décrite, la scène gagne en relief et en réalité. C'est là une nouvelle stratégie pour jouer avec les représentations mentales du lecteur. La narratrice compare explicitement sa vie à une grande pièce de théâtre mais à une pièce de mauvais goût, à une mascarade, à une « representación barata » (p. 204). Elle multiplie les références au mensonge dans son vocabulaire et renforce ainsi l'idée de songe : « una falsedad », « esta trampa » (à deux reprises), « una burda trampa » (pp. 205-207). De plus, selon cette dernière, son existence relève d'une tragédie dans laquelle elle met en scène ses questionnements :

¿por qué no he de levantarme hoy, aquí y ahora, mientras no esté todavía demasiado borracha, y dejar definitivamente atrás el borgoña y el foiegras francés y las rosas rojas, definitivamente atrás el papel grotesco de mujer oficial de un pigmeo supuestamente importante que a mí no me importa nada levantarme sin necesidad siquiera de decir una palabra – sé bien que existe una sola manera de dejar a un hombre: levantarse e irse – y correr al jardín de las buganvillas? ¿por qué no iniciar hoy, quizás al lado de Clara, el aprendizaje solitario de volar, por qué no intentar andar por fin sobre las aguas sin que nadie me tienda previamente una mano y me diga « ven conmigo »? (pp. 211-212)

Ses questions existentielles qui pourraient être destinées à être dites et jouées sur scène, révèlent le conflit intérieur que la narratrice expérimente entre son silence habituel et l'envie de devenir sujet de sa vie et d'assumer sa liberté. La réponse réside finalement dans sa voix : souhaite-t-elle faire porter sa voix ou se taire à nouveau, rester dans le silence d'une vie imaginée ? La révélation de son orientation sexuelle, de sa bisexualité ou « de los hombres o mujeres que yo he amado » (p. 90), est décrite comme un déguisement avec lequel elle peut désormais jouer :

el más hermoso de todos los disfraces, nacido de los delirios solitarios de una niña desolada que quizá presintiera ya que algún día habría de conocer y perder luego a Teseo, que otro día – mucho mucho después – habría yo de vestirme este disfraz para danzar ante ti – o ante ella – la danza de la más honda agonía bajo su peso letal, un disfraz guardado años y años en el baúl de los disfraces – el disfraz de todas las angustias, de todos los miedos, de toda la tristeza de una infancia (p. 92)

Son expérience lesbienne apparaît alors comme un travestissement, comme un nouveau jeu mais la « enredadera » (p. 92) finit toujours par l'attraper dans son feuillage, dans ses tiges et l'empêche de s'élever et de s'émanciper. Cette référence à la plante grimpante de la

« enredadera » peut faire écho au roman éponyme de Josefina Aldecoa⁷ qui narre l'enfermement d'une femme et de son ancêtre dans une même maison, sous la même domination patriarcale et dans le même schéma de soumission, mais à cent ans d'intervalle.

3.2.2. Jouer le jeu

Dans les trois romans, les narrateurs ou narratrices jouent plus ou moins directement avec le lecteur et l'amènent à entrer dans leur jeu, à interpréter, à décoder ce que les personnages ne perçoivent pas forcément en premier lieu. Dans le roman de Carmen de Icaza, le lecteur n'est pas interpellé mais la littérature est mise en perspective à travers le métier d'écrivain de Raúl. Lui-même reconnaît l'illusion de la littérature, la mystification que crée le récit. Il a conscience de la puissance fictionnelle et de la manipulation qui s'opère entre un narrateur et un lecteur. On peut voir, dans les paroles de Raúl, un discours autoréflexif sur la littérature qui amène le lecteur à penser le rôle des auteurs, des narrateurs et des personnages :

-Quéjate, y están todas locas por ti.

-No, por mí, no. Por el protagonista de esa novela, nunca escrita, que toda mujer lleva en su interior. Nos les interesa el hombre que soy en realidad, porque no me conocen, ni sabrían conocerme, sino el maniquí que ellas estiran o encogen a la medida de sus necesidades sentimentales. (p. 50)

Raúl met en garde le lecteur sur le caractère cathartique de la littérature, sur sa fonction de transfert.

Aucun des trois textes ne présente de signaux embrayeurs de fictionnalité tels que « il était une fois » et, puisque la vraisemblance est de mise, l'identification et la catharsis semblent plus naturelles, plus aisées. Néanmoins, à la lecture des romans écrits par Raúl, Irene a l'impression de découvrir un autre homme :

Llena de zozobra y confusión, pensó que no conocía ni poco ni mucho al hombre con quien se había casado y a quien quería tanto. Durante largo tiempo permaneció con el libro cerrado en la falda, mirando en torno suyo aquellos retratos de familia, aquellos recuerdos que hablaban de una vida tradicional y burguesa, como si volviera de un largo viaje. (p. 75)

En revanche, par un procédé de mise en abyme du lecteur, le lecteur du roman de Carmen de Icaza découvre un autre être chez Raúl, bien éloigné des illusions et de l'imaginaire d'Irene. Le lecteur semble en savoir davantage que le personnage d'Irene : il sait lire les signes, maîtrise l'herméneutique et sort de l'ignorance dans laquelle est plongée Irene. Certains indices lui permettent d'interpréter le jeu des personnages. Par exemple, lorsque Pablo, l'ami de Raúl,

⁷ ALDECOA Josefina, *La enredadera*, Barcelona, Anagrama, 1984.

s'adresse à ce dernier lors de son mariage avec Irene et cite *Le Rêve* de Zola sans autres précisions, il fait à la fois appel à la culture littéraire de Raúl et à celle du lecteur qui interprète finalement sa référence comme un présage de la vie de Irene. En effet, ce récit de Zola est le seizième volume de la série des Rougon-Macquart qui s'intéresse à la foi et à la religion. Dans ce récit, une jeune fille est sauvée en quelque sorte par un homme qu'elle épouse mais elle meurt à la sortie de l'église. Cette anecdote annonce le destin de vie tragique d'Irene. Le narrateur laisse le lecteur entrer dans le jeu du texte puis il le conduit vers une interprétation plurielle de l'intrigue et le laisse pénétrer les personnages à sa mesure. L'auteur, à travers le narrateur, cherche une participation du lecteur d'ordre intellectuel, moral, émotionnel.

Le jeu s'installe, par ailleurs, dans chaque recoin du texte d'Esther Tusquets et dans le rapport de la narratrice à Clara. Il s'agit d'un jeu implicite qui structure leur mode relationnel, interpersonnel :

y me ha escrito la carta y me ha arrastrado hasta aquí esta mañana y se obstina ahora en su silencio oscuro, sólo para que sea yo la que pregunte, y le insista, cada vez más acuciante, para resistirse ella primero e ir soltando luego a poquitos la verdad, como a regañadientes, pero yo no le voy a preguntar, porque no quiero entrar hasta tal punto en el juego que me impone, y del quizá ni ella misma conozca las reglas (p. 129)

Le jeu ne prend ni une forme matérielle ni une forme verbale mais il s'installe entre les deux femmes et guide le mode de communication auquel elles se soumettent. La narratrice joue d'ailleurs avec les marqueurs de fictionalité même s'il ne s'agit pas nécessairement d'un conte : elle présente à Clara son histoire familiale comme si elle se référait à un univers fictionnel tandis que son histoire avec Clara était, pour sa part, ancrée dans sa réalité. Elle commence son récit par « Éranse una vez un rey y una reina » (p. 189) et multiplie ainsi le jeu narratif. Elles ne parviennent pas, certainement par crainte ou méfiance, à exprimer leur pensée, leurs émotions. Néanmoins, c'est dans ce jeu que le lecteur intervient, qu'il lit entre les lignes, qu'il émet des hypothèses et tente de résoudre l'énigme. Jean-Paul Sartre voit à ce propos, dans la relation qui unit l'auteur et le lecteur, un « pacte de générosité⁸ ». C'est le narrateur, ou dans le cas des deux œuvres à la première personne, la narratrice, qui scelle ce pacte entre autrice et lecteur. Selon Anne Paoli, l'œuvre se présente « sous la forme d'un récit mémoriel guidé par l'écriture en "je" de la protagoniste⁹ ». La narratrice du texte d'Esther Tusquets joue verbalement avec le lecteur. Elle joue avec sa propre mémoire et ses souvenirs qui apparaissent tantôt clairs et précis, tantôt flous et incertains :

⁸ SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 62.

⁹ PAOLI Anne, « Paraíso inhabitado, de Ana María Matute : jeux inattendus entre transgressions et transmissions », in ORSINI-SAILLET Catherine, *Transmission/Transgression – Culture hispanique contemporaine*, Dijon, Hispanistica XX – Bourgogne, 2009, p. 249.

le había dicho unas palabras, le había llenado las manos de billetes – o quizá le entregó sólo un talón y estoy fantaseando [...] la agri dulce marea de unos recuerdos que todavía viven, aunque tal vez no fueron nunca tal como yo los evoco y se los cuento (pp. 178-180)

Ces confusions rappellent les premiers mots du *Don Quichotte* lorsque le narrateur joue avec sa mémoire et avec le lieu précis dans lequel se déroule l'action du récit : « En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme¹⁰ ». Le narrateur sélectionne les informations qu'il souhaite donner au lecteur et décide volontairement de jouer avec sa mémoire, ses connaissances et ses oublis. Dès la première page, le lecteur est manipulé, trompé. N'oublions pas que cette œuvre est considérée comme le premier roman moderne européen et ce jeu avec le lecteur fonde les principes de ce nouveau genre. La narratrice de *El mismo mar de todos los veranos* accepte la porosité de ses souvenirs et ne prétend pas respecter une parfaite objectivité. Le lecteur ignore cependant où commence la manipulation par la narration. La narratrice se joue également du lecteur par la forme de son écriture et elle n'hésite pas à mettre ce dernier en tension. Par exemple, à la fin du roman, elle répète un vocabulaire inquiétant, elle a recours au champ lexical de la peur et elle étend ses phrases comme pour créer une ambiance pesante, lourde, hostile qui annonce insidieusement le drame qui va se produire. En décrivant par le menu le moment où Clara lui tend le téléphone, elle crée un effet d'attente et d'angoisse chez le lecteur :

ahora me lo tiende, con un gesto eso sí, como el de quien alargara a su mejor amigo una serpiente venenosa, el brazo rígido para mantener el auricular lo más lejos posible de su propio cuerpo, y está más pálida que nunca, y por primera vez en estos últimos días su voz es dura y a un tiempo temblorosa, su voz deja de ser un bálsamo o un maullido amigo, es la misma voz hostil de los días en que nos conocimos – siempre se pone agresiva cuando algo le duele demasiado –, mientras me explica – como si hiciera falta aclaración alguna, como si no hubiéramos estado las dos pendientes de esta llamada, temiendo esta llamada, desde la primera tarde en que nos encerramos juntas en la casa de la abuela y empezamos a inventarnos un futuro – « es Julio ». (p. 200)

La présence de Julio à l'autre bout du fil se devine tout au long de cette longue phrase et l'inquiétude des deux personnages se traduit par le rythme des mots. Le lecteur est ainsi parcouru des mêmes tensions, des mêmes peurs et la fin de la longue phrase intervient brutalement comme un choc. La voix de Clara, à travers une phrase très courte, et le retour au discours direct, créent un effet tranchant. Cette phrase anéantit la relation qu'ont nouée les deux femmes tout au long du récit et les différentes issues qu'elles ont pu imaginer ou fantasmer. Ces deux mots ramènent la narratrice, Clara et le lecteur à une réalité tangible qui est celle du retour imminent et sous-jacent de Julio. Finalement, la narratrice n'hésite pas à jouer avec les émotions du lecteur dans une perspective cathartique. Isolina Ballesteros compare, sur ce point, la

¹⁰ CERVANTES Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Editorial Alfredo Ortells, 2005 [1605], p. 19.

construction de la narration autobiographique à un travail psychanalytique dans une interaction avec le lecteur :

La actitud del personaje femenino (y masculino) que narra autobiográficamente en la forma de diario se acerca a la de la paciente que se psicoanaliza. [...] Establecer la relación entre la escritura autobiográfica y el psicoanálisis es referirse una vez más a la noción posmodernista del sujeto como ente dividido y enfatizar la cualidad hermenéutica de la autobiografía que se construye como una interpretación de la experiencia propia y nunca como un testimonio certero de unos hechos previos. También, percibir la escritura del diario como un diálogo con uno/a mismo/a o con el/la analista es concebir la escritura como un diálogo constante con un/a interlocutor/a imaginario/a. La voz autobiográfica femenina se articula a menudo como un diálogo con el/la lector/a¹¹.

On peut constater, en effet, dans le texte d'Esther Tusquets que la dimension autofictionnelle aiguise le rapport intime de la narratrice et de l'autrice au texte et que la relation familière et personnelle avec le lecteur se construit dans le creux de cette intimité. Emmanuel Bouju affirme que, dans le roman de Tusquets, la parole est la finalité ultime du récit. C'est ce qui laisse libre cours au jeu :

Le désordre, la dispersion, le non-ajustement apparent des éléments, les ruptures de rythme, de voix, de point de vue, sont systématiquement rapportés à l'affirmation d'un ordre interne profond qui s'impose à la conscience du lecteur et rend en même temps possible un travail d'interprétation plurielle : l'apparente fébrilité du récit, dans *El mismo mar*, ses ellipses et ses détours narratifs, servent à la mise en scène progressive des différents mythes qui la constituent¹².

3.2.3. Le lecteur actif

Le lecteur ne peut pas rester passif face aux propositions du narrateur qui semble jouer avec les codes du genre : il devient « décodeur » comme le souligne Michel Picard dans son ouvrage¹³. Il anticipe les pensées des personnages avant qu'elles ne soient formulées et devient aguerri. Par exemple, lorsqu'Irene se confie à son amie Blanca en lui révélant qu'il y a « una mujer por medio » (p. 91), le lecteur sait déjà, grâce aux commentaires et aux indices du narrateur, que Raúl est infidèle. C'est une évidence. Le narrateur semble plus fin et perspicace que les personnages du roman. Par ailleurs, le rôle du narrateur évolue. Il adopte une focalisation externe au début du roman mais il révèle peu à peu son point de vue omniscient. Il utilise des mots qui permettent au lecteur de deviner ses pensées et son positionnement et alterne entre un discours direct et un discours indirect afin de jouer avec les répliques, avec la personnalité des personnages. Enfin, le narrateur joue avec la sensibilité discursive des

¹¹ BALLESTEROS Isolina, *op. cit.*, p. 33.

¹² BOJU Emmanuel, *op. cit.*, p. 139.

¹³ PICARD Michel, *op. cit.*, p. 10.

personnages. Lorsqu'il souhaite mettre en avant l'honnêteté d'Irene, il traduit sa sincérité par une réplique au discours direct. En revanche, il résume en quelques lignes, par une alternance de discours indirect et indirect libre, les efforts de Raúl pour la rassurer afin d'illustrer la manipulation du personnage masculin :

-Te has cansado de mí, ¡tan pronto, tan pronto!
Con palabras cariñosas se puso él a calmarla. Aquello era una barbaridad, iba a hacerle daño. Ella estaba enferma, y tenía que cuidarse. Era indispensable, por su propio bien, que dominara sus nervios. ¿De dónde sacaba el disparate de que había estado con una mujer? Para él no existía más que ella, se lo juraba. (p. 92)

Il ne reproduit pas son discours mensonger mais se permet de l'abrégé afin de ne pas y inscrire la même force de persuasion et de sélectionner les indices qu'il donne au lecteur. Le dernier verbe « jurar » remet en cause tout le discours construit et hypocrite de Raúl. Le narrateur dépasse ainsi la dimension dramatique de la situation propre à ce genre littéraire et amène le lecteur vers la réflexion. La lecture est une création dirigée qui requiert la liberté du lecteur comme l'affirme Sartre lorsqu'il définit le rôle du lecteur dans son questionnement de la littérature :

En lisant on prévoit, on attend. On prévoit la fin de la phrase, la phrase suivante, la page d'après ; on attend qu'elles confirment ou qu'elles infirment ces prévisions ; la lecture se compose d'une foule d'hypothèses, de rêves suivis de réveils, d'espairs et de déceptions ; les lecteurs sont toujours en avance sur la phrase qu'ils lisent, dans un avenir seulement probable qui s'écroule en partie et se consolide en partie à mesure qu'ils progressent, qui recule d'une page à l'autre et forme l'horizon mouvant de l'objet littéraire. Sans attente, sans avenir, sans ignorance, pas d'objectivité¹⁴.

Le narrateur ainsi que le lecteur s'accompagnent et jouent main dans la main tout en se rapprochant ou en creusant la distance qui les sépare.

Dans l'œuvre de Marina Mayoral, la narratrice va plus loin dans son rapport au lecteur et amorce un véritable dialogue avec ce dernier. La narratrice joue d'abord avec l'écriture pour jouer ensuite avec le lecteur et l'inclure dans son récit. Au-delà du jeu émotionnel que nous avons observé chez la narratrice d'Esther Tusquets, dans *Dar la vida y el alma*, la résonance de l'interpellation faite au lecteur y est plus franche et plus visible. La narratrice s'interroge à de multiples reprises et laisse apparaître les traces de ce questionnement. Ainsi, par un effet d'écho, le lecteur est immédiatement interpellé, interrogé et poussé dans ses retranchements :

Se puede pensar que aquella fue una apasionada noche de amor y que Amelia estaba rendida. O mejor todavía, que la emborrachó o que le dio un somnífero, que es lo más probable, ya que debía de tenerlo planeado de antemano. Pero aún queda la cuestión más importante: ¿Por qué unió al abandono el escarnio?, ¿por qué dejarla en su noche de bodas

¹⁴ SARTRE Jean-Paul, *op. cit.*, p. 48.

y sin ropa? (p. 14)

Cette impression de sujet collectif est soulignée dans son emploi de l'indétermination du sujet ou l'équivalent du « on » français. À la manière d'une détective, la narratrice semble toujours devancer les enquêteurs de cette affaire grâce à ses interrogations :

¿Cómo pudo permitir que Carlos llegase a la habitación de su padre? ¿Y para qué? ¿No se daba cuenta de que su presencia sólo podía provocarle dolor y desesperación? (p. 84)

Elle agit dans le même esprit que le détective de l'hôtel « que por su cuenta había hecho algunas averiguaciones y las completó después por encargo del padre » (p. 51). Bien en amont dans le texte, la narratrice émet déjà ses hypothèses et le travail de l'investigateur n'intervient que comme écho à son propre travail d'écriture :

En cualquier caso quedan muchos cabos sueltos: ¿Qué pasó con la ropa que Amelia llevaba puesta cuando llegaron a la habitación? Pongamos que no deshicieron las maletas, pero ella debió de dejar su traje de chaqueta en alguna parte, o quizá él se lo quitó y fue tirando las piezas aquí y allá, estilo película, ¡pobre Amelia!, tan inocente y Carlos tan guapo, tan elegante, tan seductor. (pp. 13-14)

Par la projection de ce lecteur actif, elle anticipe ses doutes et semble avancer plus rapidement dans son investigation. Le fait d'imaginer un récepteur fait progresser son enquête à grands pas. Néanmoins, cette volonté accrue de savoir, d'accéder à la vérité lui pose parfois des problèmes intérieurs éthiques et elle n'hésite pas à dévoiler ses doutes, à condamner son voyeurisme et à examiner les raisons de son obsession qui se transforme parfois en un simple « deseo de posesión » (p. 120). Cette soif de possession de l'histoire d'Amelia renvoie aussi à sa conquête de l'écriture. C'est l'exploration de ses qualités d'écrivaine qu'elle souhaite atteindre à travers cette enquête. Son travail de détective est avant tout un travail d'écriture. Ce travail est semé de remises en question perpétuelles de son procédé d'écriture et d'investigation :

Lo que quiero decir ahora es que las creencias pueden llegar a condicionar la conducta de una persona de un modo que nos resulta incomprensible a los que no participamos de ellas, y que quizá yo lo haya dado a los sentimientos religiosos de Amelia el valor y el peso que debieron de tener. No consigo ver el aspecto edificante de la historia, el de la santa esposa que se propone redimir al pecador. (p. 139)

C'est là encore une manière de se connaître en tant qu'écrivaine, en tant que romancière. Par ailleurs, elle adopte différentes stratégies à l'heure d'interroger son lecteur. Elle varie le rythme de son écriture afin que le lecteur se sente concerné, happé par ses interrogations :

Por otra parte, tiene experiencia con las mujeres y sabe cómo tratar a Amelia para hacerse perdonar. Me pregunto qué le diría..., ¿qué le dice un tipo a una mujer a la que ha abandonado en camión en un hotel de París? (pp. 87-88)

Elle passe d'un discours indirect sur ses considérations intérieures à un questionnement au

discours direct qui veut avoir un effet sur le lecteur, qui le pousse à être actif. Le lecteur est le destinataire des questions même si elles n'attendent pas de réponse. La narratrice peut également accélérer le rythme d'écriture afin de tenir le lecteur en haleine et le conduire rapidement sur le fil de son raisonnement. Les extraits dans lesquels les questions se succèdent se multiplient. La narratrice se plaît même à répondre d'une phrase courte aux questions. Elle anticipe de cette manière celles du lecteur et feint de lui transmettre l'ensemble de ses informations :

Oyeron los gritos del padre, se asomaron a la puerta y vieron salir a Carlos. ¿Cómo iba? Él iba siempre bien vestido, impecable. ¿Y su actitud?, ¿se le veía satisfecho o avergonzado? Mi tía Mercedes no lo recuerda. ¿Y su forma de andar?, ¿llevaba la cabeza erguida?, ¿iba mirando hacia el suelo? No está segura; él siempre caminaba erguido, con buen porte. ¿Y la cara? ¿Parecía triste, serio, irritado? ¿O acaso sonreía?... ¡Cómo puede uno ser testigo de algo así y no fijarse en la cara del protagonista! (pp. 93-94)

Elle tente de devancer le lecteur de la même manière qu'elle devance le détective de cette enquête. L'écriture est, pour elle, à l'origine de toute investigation. Elle s'adapte, grâce à son écriture soutenue, au rythme d'induction du lecteur et guide finalement les propres pensées de ce dernier. Nous observons, dans le procédé d'intrusion dans la lecture du lecteur actif, une sorte de globalisation du personnage détective : elle n'est plus seule dans cette enquête à partir du moment où le lecteur s'en mêle. De plus, la narratrice entraîne ce sujet indéterminé dans ses hypothèses. C'est désormais un jeu collectif qu'elle dirige. Elle crée un récit plausible mais hypothétique qu'elle ne lie avec aucun marqueur qui préviendrait de la dimension fictionnelle du récit :

Amelia se despierta y se estira complacida en la cama. Tiene una agradable sensación de bienestar y pereza. [...] no ha sentido extrañeza al no tropezar con otro cuerpo porque eso es lo habitual, a lo que está acostumbrada, pero empieza a salir del sueño y recuerda, y alarga otra vez los brazos, buscando al que estaba allí por la noche, tanteando con cuidado para no despertarlo, aún con cierta timidez, y sonrío otra vez, recordando, y abre los ojos.

Mira primero la almohada, la cama y después recorre la habitación con la mirada. Una estrecha ranura en el centro de las cortinas corridas deja pasar a una luz grisácea. Y piensa: Está en el baño. Y: Está nublado.

Se tapa con las mantas porque siente frío en los brazos desnudos [...] Se levanta sin hacer ruido y se mira en el espejo. [...] Se da una vuelta delante del espejo [...] Vuelve a la cama. Reprime el impulso de correr y meterse de un salto bajo las mantas [...] Se recuesta y suspira. [...] Busca con la mirada el reloj para saber qué hora es, pero no está en su mesilla de noche; tampoco lo ve en la otra más lejana, pero no quiere levantarse otra vez. (pp. 34-35)

La narratrice joue ici sur la longueur des phrases, sur la longueur de son récit. Elle multiplie les verbes au présent de l'indicatif au début de chaque phrase afin d'asseoir son récit dans une temporalité présente et affirmative. Son texte acquiert légitimité et matérialité. Les phrases du début sont très longues et ponctuées par des verbes au gérondif et par une accumulation de

conjonctions de coordination. Puis, la rupture de rythme s'opère au moment où Amelia prend conscience de l'anormalité de la situation comme si le nouveau rythme d'écriture et de lecture s'adaptait à la tension qu'Amelia a vécue à ce moment précis de doute et d'incertitude. Les phrases se font plus courtes, plus ponctuées et les verbes au présent s'enchaînent dans une succession d'actions. Il s'agit d'une reconstitution littéraire de la scène de l'hôtel, reconstitution qui se veut fidèle à la réalité, à la manière d'un enquêteur qui cherche à reproduire matériellement une scène de crime.

La dimension multiperspectiviste est, en effet, omniprésente dans les textes de Marina Mayoral. Nous observons dans ses œuvres une multiplicité de facettes, de points de vue et de manières d'envisager la narration et les solutions de l'intrigue :

[L]as novelas vienen narradas por personajes que se valen de una variedad de testimonios. El multiperspectivismo resultante concede valor al testimonio personal, aunque dentro de un conjunto donde se escuchan opiniones contrastantes. En lugar de una pretensión objetivista, las diferentes perspectivas vienen personalizadas, pertenecen a uno de los habitantes del mundo ficticio¹⁵.

Les perspectives propres à chaque personnage rappellent ce que nous venons d'analyser chez la narratrice de *Dar la vida y el alma*. De plus, María Socorro Suárez Lafuente affirme qu'il n'existe pas une seule vérité valable mais que nous sommes toujours confrontés à une multiplicité de réalités dans les récits de Mayoral :

Con citas como ésta se multiplican los efectos de la percepción cotidiana y del punto de vista crítico: preguntar, decir, hablar con, recordar, mentir, vivir... son otros tantos nombres para calificar a una Verdad que es inaprensible porque no existe como tal, ya que su única posibilidad sería ser múltiple y variada, y ya, por tanto, no podría nunca ser singular y con mayúscula¹⁶.

C'est le propos que tient Marina Mayoral lors de notre entretien en mai 2019. Elle nous raconte une anecdote lors d'une rencontre avec une lectrice qui insistait pour lui faire part de « sa » vérité. Elle lui révéla que lorsqu'Amelia se pencha vers Carlos, elle lui glissa à l'oreille « eres un cabrón¹⁷ ». Cette anecdote amuse beaucoup l'autrice du roman car elle soutient ne pas savoir ce qu'Amelia a dit à ce moment précis. Elle l'ignore car, pour elle, certaines actions des personnages lui échappent ; elle ne les visualise pas et elle ne force pas ses personnages à dire ou faire des choses contre leur volonté. Marina Mayoral laisse le lecteur opérer ses propres choix de lecture et d'interprétation. La fin est ouverte et l'autrice du roman se refuse d'agir

¹⁵ María Socorro Suárez Lafuente cite Germán Gullón dans le prologue de *Cándida, otra vez*, Madrid, Castalia, 1979, in SUÁREZ LAFUENTE María Socorro, « art. cit. », pp. 25-26.

¹⁶ *Ibid.*, p. 50.

¹⁷ « Entrevista a Marina Mayoral », entretien mené au domicile de l'autrice à Madrid, le 10 mai 2019 (retranscription en annexe 1), p. 3.

comme le Dieu tout-puissant et tout-sachant de l'histoire. Elle répète à plusieurs reprises qu'elle ignore ce qu'Amelia a dit à Carlos sur le lit de mort de ce dernier :

No sé lo que le dijo. Vi cómo se acercó, y que le dijo algo al oído, pero no pude oír sus palabras¹⁸.

Il en est de même pour le lecteur : il n'a pas toutes les clés, il est dans l'ignorance du dialogue entre Carlos et Amelia mais, néanmoins, il peut construire sa propre idée, son hypothèse et remplir les interstices du récit. En ce sens, la narratrice tire les ficelles et le lecteur poursuit l'enquête. Il doit être actif, devenir à son tour détective, enquêteur et s'orienter vers les pistes qui lui sont proposées par la narratrice. C'est, selon Nadia Setti, la fonction même du lecteur :

la pratique de la lecture, en tant que praxis est créatrice, dans une relation active, parfois ambivalente, avec les textes, empruntant si possible plusieurs points de vue, pour percevoir les effets signifiants des différences¹⁹.

Cette activité de recherche de la vérité est renforcée par le fait qu'on n'entende jamais la voix d'Amelia. On découvre, au fil du texte, cette protagoniste mais elle reste un personnage énigmatique auquel le lecteur n'est jamais confronté directement dans la narration. Il reste « ignorante de sus motivaciones más íntimas²⁰ ». La narratrice pousse le lecteur à faire ses propres choix de lecture et insère au cœur de son récit des réflexions sur l'activité de lecture, le rôle que le lecteur doit jouer face au texte :

Cuando una escena no se ve, lo mejor es prescindir de ella y que cada cual la imagine a su gusto. (p. 33)

Il s'agit en quelque sorte de réflexions métalittéraires qui guident, une fois encore, le lecteur vers ses propres interprétations. Dans le même esprit, à la fin du récit, la narratrice laisse le lecteur choisir l'issue de l'histoire d'Amelia :

No sé quién de ellos [Amelia o Enrique] murió antes. No he querido saberlo. Es una debilidad, una tontería mía, pero prefiero recordarlos juntos. Puedo permitírmelo porque se trata de un detalle irrelevante en esta historia que ahora acaba. La muerte no es lo peor. (p. 190)

Elle sélectionne, à nouveau, les informations, les hiérarchise et engage le lecteur dans sa propre grille de lecture. L'entrée dans le texte par le lecteur se consomme par son esprit critique, par son expérience esthétique et réfléchie : « lire » c'est d'abord élucider l'essence, le fonctionnement, les propriétés des mots.

Derrière la narratrice, nous retrouvons toujours l'autrice qui, elle, garde la main sur le

¹⁸ DOVAL VEGA Santos, « art. cit. », p. 74.

¹⁹ SETTI Nadia, « art. cit. », p. 195.

²⁰ SUÁREZ LAFUENTE María Socorro, « art. cit. », p. 47.

déroulement du récit et fait jour sur les jeux et les manipulations de la narratrice. L'autrice se refuse à parler de jeu entre elle et le lecteur mais elle observe comment « son double textuel » met en scène le récit qu'elle-même pense et écrit :

Mayoral es una autora inteligente, exigente, que tiene acostumbrados a sus lectores a una prosa fluida que encubre muchas sorpresas; cuando ya creemos en la autoridad de la voz narrativa la autora nos depara un golpe de mano que deja al descubierto las miserias y los autoengaños, las locuras inconscientes e irreparables de la condición humana, pero también las locuras épicas, las decisiones sublimes y la valentía tanto de admitir lo irreparable como de subvertir lo necesario²¹.

Nous retrouvons, dans de nombreux romans de Marina Mayoral, le rôle du lecteur détective mis en avant et mis en abyme. Elle accumule les détails dans sa narration afin que le lecteur de ses romans continue de lire de manière active et réfléchie. C'est très souvent le lecteur qui choisit, qui termine l'histoire, qui résout l'enquête ou le mystère et la fin reste ouverte. Cándida, dans le roman éponyme, le rappelle : « no hay una Verdad única²² ». Les différents témoignages de l'ensemble des personnages créent, au sein des récits, un panorama de possibilités et d'hypothèses. Par exemple, dans *La única libertad*²³, de nombreuses lettres sont adressées à Etelvina, jeune femme qui a pour mission d'écrire l'histoire de la Braña, la grande demeure familiale de son enfance, et l'histoire des différents personnages qui y ont vécu. Elle doit se fier aux différentes lettres qu'elle reçoit de la part de Valen, la cousine d'Etel, de Gilberto, son ancien amant, de Benilde à Alberto, et celles d'Ana Luz et Georgina, ses grand-tantes. Elle dit elle-même qu'elle doit faire confiance aux différents témoignages pour trouver sa propre vérité (p. 56). Dans le roman *¿Quién mató a Inmaculada de Silva ?*²⁴, les différents témoignages et versions des personnages rythment l'œuvre. Des expressions telles que « Unos dicen... », « Otros dicen » se répètent tout au long du texte. Les témoignages oscillent alors entre rumeurs et constats objectifs. De plus, dans ce même texte, les chapitres portent les noms des personnages qui décrivent leur version des faits au sein du chapitre qui leur est dédié. Il n'y a pas de vérité qui ressort mais un certain horizon de points de vue qui se construit. Il s'agit alors d'une sorte de roman polyphonique. À travers ce panorama, un même personnage acquiert des dimensions distinctes et peut être considéré différemment. Par exemple, le personnage d'Antón peut être vu comme un homme dangereux mais également comme un sauveur, selon le camp dans lequel on se place (les Républicains ou les Nationalistes en temps de Guerre Civile). Certains personnages peuvent éprouver une réelle liberté dans cette confrontation à différentes

²¹ SUÁREZ LAFUENTE María Socorro, « art. cit. », p. 53.

²² MAYORAL Marina, *Cándida, otra vez*, Madrid, Castalia, 1979, p. 138.

²³ MAYORAL Marina, *La única libertad*, Madrid, Alfaguara, 1982.

²⁴ MAYORAL Marina, *¿Quién mató a Inmaculada de Silva?*, Madrid, Alfaguara, 2009.

perspectives. C'est le cas, par exemple, pour Etelvina dans *La única libertad* :

Etel choisit de multiplier les entretiens et les points de vue et découvre qu'elle va être amenée à choisir, à prendre position, à adopter une opinion plutôt qu'une autre ; que son choix peut s'appuyer sur la logique, sur ce qui semble plus vraisemblable, plus crédible ; mais qu'il s'agira toujours d'un choix subjectif²⁵.

Dans le roman *¿Quién mató a Inmaculada de Silva?*, Etelvina (personnage qui porte le même nom que dans le roman de 1982) est la seule voix narrative du roman mais on lit à nouveau de nombreux témoignages qui doivent lui permettre d'écrire son récit et de dévoiler le mystère qui pèse sur la mort d'Inmaculada et d'Antón. Ces différents témoignages attestent, là encore, d'une vérité polyfacétique. À l'issue du texte, aucune vérité, aucune solution n'est donnée, on ne sait pas si les deux amants se sont tués par amour ou par vengeance. Chaque version comporte une logique séduisante et il s'agit alors de « dos versiones contrapuestas de unos mismos hechos²⁶ ». Il est impossible de savoir qui dit la vérité puisque chacun possède sa propre vérité. Personne ne ment mais chacun présente naturellement différentes versions de la réalité. Il s'agit ici de différentes grilles de lecture qui rappellent ce que disait Don Quichotte sur l'existence de Dulcinea : il n'est pas toujours nécessaire d'aller au bout des enquêtes car le fait de croire en certaines choses suffit. La croyance est plus importante que la vérité. Ces nombreux témoignages rappellent ceux qui se confondent dans l'œuvre du corpus de notre analyse, *Dar la vida y el alma*. C'est pourquoi, parmi cet ensemble de commentaires et de rumeurs, le lecteur est actif et doit être vif. Par exemple, dans *Cándida, otra vez*, le lecteur accueille des informations avant que la protagoniste n'apparaisse comme personnage. Le lecteur reçoit des informations de différentes sources afin de construire sa propre image du personnage de Cándida :

En la construcción de personajes destaquemos que la de Cándida es muy típica de la técnica narrativa de Mayoral, que proporciona al lector información procedente de distintas fuentes para que se haga su propia imagen del personaje²⁷.

Il doit se forger une opinion à partir de plusieurs points de vue. Il écoute ou lit les différents témoignages de multiples voix et doit trouver sa solution. Le lecteur est actif dans le dénouement de l'histoire et pénètre même le personnage de la créatrice dans le roman. Les créatrices et narratrices des romans de Marina Mayoral écrivent pour un lecteur. Etel, dans *¿Quién mató a Inmaculada de Silva ?*, s'adresse au lecteur dès son prologue et joue avec lui lorsqu'elle prévient qu'elle ne diffusera pas immédiatement l'ensemble de ses informations :

²⁵ CHARLON Anne, « art. cit. », non paginé.

²⁶ MAYORAL Marina, *¿Quién mató a Inmaculada de Silva?*, op. cit., p. 147.

²⁷ DOVAL VEGA Santos, « art. cit. », p. 16.

Los profesores y los compañeros, la gente de fuera que había acudido al acto, todo el mundo me felicitó al acabar, incluso Juancho – que ya os diré en otro momento quién es –²⁸.

L'apprentie écrivaine choisit son texte et bien qu'elle feigne de s'inspirer de témoignages réels et objectifs, l'écriture passe aussi par l'imagination, la mise en fiction. Interpréter, c'est aussi réécrire et c'est ce que nous retrouvons dans l'exclamation de Catara, cousine d'Etelvina, lorsque la première dit à l'autre : « ¡Cielos! ¡La que vas a ser escritora eres tú! ¡Vaya novela que te estás inventando!²⁹ ». Dans le texte *La única libertad*, Etelvina sélectionne ce qu'elle va dire au lecteur et ne s'en cache pas : « Y esto es casi todo lo que quiero contar de mi vida³⁰ ». Le lecteur doit rester attentif, à l'affût des informations et ne pas tomber dans les pièges de l'autrice. À la fin du roman, la narratrice laisse au lecteur le soin de choisir son dénouement et de résoudre les enquêtes qui se présentent à lui. Ne peut-on pas parler finalement d'une émancipation du lecteur ?

Marina Mayoral rappelle son goût constant pour le multiperspectivisme :

Prefiero que el lector tenga la posibilidad de opinar, no me gustan las novelas escritas como si no existiera más que la verdad del narrador. La realidad depende de quien la mira, el carácter y las circunstancias que rodean los hechos³¹.

C'est dans le contexte de fragmentation d'une subjectivité en de multiples facettes ou en de petites subjectivités indépendantes, dans ce dialogisme bakhtinien que se reconstruit ou que se construit le « yo » ; le « yo » de l'autrice, le « yo » de la narratrice ou le « yo » du lecteur. C'est finalement le « yo » féminin qui se reconstruit, ce « yo » qui est multiple, fragmenté et indéterminé. C'est une manière là encore, à travers l'écriture et la lecture, de trouver son chemin. Walter Benjamin poursuit également sur le sens métaphysique de la lecture et sur le rôle du lecteur :

Cette constatation fournit au roman la fin qui l'achève avec plus de rigueur qu'aucune narration. Est-il effectivement un seul récit, au terme duquel on ne soit en droit de demander : « Et ensuite ? » Le roman, au contraire, ne peut espérer faire un seul pas au-delà de cette limite où, inscrivant au bas d'une page le mot *fin*, il invite le lecteur à réfléchir sur le sens d'une vie³².

Nous allons nous diriger à présent vers l'étude de la lecture des œuvres. En effet, nous avons pu, au cours de cette partie, mettre à nu l'ensemble des jeux que les narratrices construisent avec les personnages ainsi qu'avec leur lecteur. Nous avons analysé les stratégies de narration mises en œuvre pour situer le lecteur dans un présent et dans un espace dans lequel il doit

²⁸ MAYORAL Marina, *¿Quién mató a Inmaculada de Silva?*, op. cit., p. 7.

²⁹ *Ibid.*, p. 97.

³⁰ MAYORAL Marina, *La única libertad*, op. cit., p. 110.

³¹ MADIGAN M. Kathleen, « art. cit. », p. 2.

³² BENJAMIN Walter, « art. cit. », p. 167.

évoluer, jouer, enquêter puis s'émanciper. La narratrice accompagne le lecteur tout au long du récit mais, à la fin du roman, le lecteur se retrouve seul face au texte et doit choisir sa voix/voie. Selon Hélène Cixous, lire c'est déchiffrer les signes, c'est interpréter, c'est traduire ; « lire c'est écrire³³ » et qui écrit ici ?

3.3. Lire ces autrices : une expérience au féminin ?

Nous avons observé comment les narrateurs et narratrices s'emparaient du langage pour jouer avec le lecteur, pour le guider, lui offrir différentes voies interprétatives, lui dévoiler ce que les personnages ne sont pas toujours en capacité de reconnaître. Nous avons analysé les stratégies, les liens, les intrigues, les manipulations, les jeux (de rôle), les illusions qui évoluent au cœur de la relation intratextuelle entre la narratrice et le lecteur et nous avons émis l'hypothèse d'une certaine émancipation du lecteur à travers ces jeux : peut-être deviendra-t-il plus habile, plus astucieux, plus aguerri ? Peut-être le monde lui semblera-t-il plus accessible, plus fluide, plus lisible ? Les interrogations que nous posons là engagent la portée de la lecture, ses effets, ses conséquences sur l'être. Il s'agit alors d'étudier ce que la lecture crée sur les lecteurs et, par prolongement, sur le monde. La lecture est un premier pas vers la réception car elle représente le contact entre l'objet livre, le roman dans notre cas, et le monde extérieur. La lecture est un intermédiaire entre la maison d'édition qui publie le livre et les critiques littéraires qui l'analysent. Dans un article publié dans la revue littéraire *Quimera*, Carme Riera interroge la spécificité de l'écriture féminine dans son rapport aux lecteurs³⁴. Selon elle, « la literatura de mujer suele mostrar características de complicidad para con las lecturas » qu'elle explique par un besoin pour les autrices de s'affirmer à travers une image qui ne soit pas médiatisée par un homme. Dans la construction d'une complicité avec les lectrices à la manière des « guñños » de Santa Teresa « a sus monjas », on imagine que les autrices cherchent à attirer les réceptrices vers une reconnaissance de leur subjectivité. La lecture des autrices peut constituer un point de rencontre entre la pluralité et la singularité des expériences et la recherche d'une dynamique collective. Carme Riera affirme que les principaux lecteurs des autrices sont des femmes mais que cela ne les empêche pas s'orienter vers l'universel. Evelyne García, dans un article publié

³³ « Les Masterclasses, Hélène Cixous : Lire et vivre sont des synonymes », *BNF-France culture*, émission radiophonique diffusée le 7 août 2018.

³⁴ RIERA Carme, « Literatura femenina: ¿Un lenguaje prestado? », *Quimera*, n°18, abril 1982, pp. 10-12

également dans *Quimera* examine l'horizon d'attente d'une lectrice lorsqu'elle lit l'œuvre d'une femme³⁵. Les autrices projettent-elles un lecteur et pensent-elles leur écriture différemment selon le sexe de ce lecteur ? Sartre soutient d'ailleurs que « c'est le choix fait par l'auteur d'un certain aspect du monde qui décide du lecteur et réciproquement³⁶ ». Les lectrices se positionnent-elles différemment face au texte d'une femme ? Tout semble être, là encore, affaire de positionnement.

Nous souhaitons, dans le dernier chapitre de cette partie, orienter notre regard vers le lecteur et vers son expérience. Nous traverserons plus précisément la dimension poétique de la lecture des œuvres et nous chercherons à savoir, non seulement comment se positionnent les narrateurs par rapport au lecteur mais également ce que cherchent les autrices dans ce rapport au lecteur : envisagent-elles la lecture de leurs œuvres comme une expérience au féminin ? Pouvons-nous appliquer ici l'idée de Jonathan Culler de « leer como mujer³⁷ » qui repose à la fois sur l'inconscient féminin et sur les conditions sociales et économiques des femmes ?

3.3.1. Projection d'un lecteur

Christine Planté affirme que les femmes doivent s'engager dans leur écriture, en opposition à l'idéologie de la féminité, et que cet engagement s'épanouit dans la réception du texte :

Les réponses aux questions qui précèdent ne peuvent se comprendre qu'une à une, et l'étude des œuvres et des écritures singulières doit se mener au singulier, dans le respect de la cohérence propre de chacune – qui engage aussi au singulier le sujet de la lecture³⁸.

C'est donc dans la lecture que le « je » féminin se construit face au monde et face à chaque lecteur, chaque individualité, chaque subjectivité. L'écrivaine et la réceptrice entrent alors dans une relation mutuelle dans laquelle l'œuvre lue enrichit et incite à la réflexion et au cours de laquelle la lectrice alimente l'intrigue, apporte son interprétation du texte à la lumière de son expérience. Michèle Ramond décrit ce moment poétique singulier de lecture de textes écrits par des femmes qui ont, selon elle, une disposition particulière à la transcendance :

Dans ces moments où une verticalité invisible traverse les textes, quelque chose arrive qui fait que le lecteur se sent seul, sans les autres et sans le monde, comme à l'heure de la mort. [...] Ces expériences de quitter le monde sont probablement les signes les plus captivants

³⁵ GARCÍA Evelyne, « Lectura: N. Fem. Sing. ¿Lee y escribe la mujer en forma diferente al hombre? », *Quimera*, n°23, septembre 1982, pp. 54-57.

³⁶ SARTRE Jean-Paul, *op. cit.*, p. 79.

³⁷ CULLER Jonathan, *Sobre la deconstrucción*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 44.

³⁸ PLANTÉ Christine, *op. cit.*, p. 261.

que nous font les œuvres écrites par les femmes. [...] Nous sommes avec la littérature des femmes, et sans que cela s'inscrive par un propos philosophique conscient, toujours en train de dire adieu au monde en même temps que nous en apprécions et en découvrons par le menu les qualités et les splendeurs dans le détail de leurs variations les plus subtiles, les plus imperceptibles³⁹.

La visée de l'écriture et, plus généralement, le jeu de l'écriture consiste finalement à nous (re)créer nous-mêmes, autrice ou lectrice, dans le langage. Cette expérience entre celle qui écrit et celle qui lit peut prendre la forme d'une manipulation par le texte qui engage les deux parties.

Le « roman dialogique » de Mikhaïl Bakhtine se construit par la mise en scène de l'écriture et de la lecture. C'est parce qu'il est une polyphonie, un dialogue de langages divers qui renvoient aux différents discours définissant une culture, que le roman peut se décliner en autant de textes qu'il a de lecteurs :

Le roman c'est la diversité sociale de langages, parfois de langues et de voix individuelles, diversité littérairement organisée. [...] Le discours de l'auteur et des narrateurs, les genres intercalaires, les paroles des personnages, ne sont que les unités compositionnelles de base, qui permettent au plurilinguisme de pénétrer dans le roman⁴⁰.

À chaque nouveau lecteur émerge alors une nouvelle grille de lecture.

Il s'agit, chez Carmen de Icaza, rappelons-le, d'une œuvre qui s'inscrit, en partie, dans la catégorie populaire espagnole de *novela rosa* qui tente de dresser le meilleur portrait de la femme mariée, heureuse et épanouie, sous la dictature. Ce genre romanesque s'adresse à des lectrices, mais le narrateur n'entretient aucune interaction avec ces dernières. Ces lectrices en puissance sont mises à distance et ne sont pas intégrées dans le processus de création. Elles restent imaginaires et extérieures. Nous avons néanmoins observé que les trois textes se plaisent à mettre en scène la lecture et à apporter une distance réflexive sur cette activité.

Dans le roman de Tusquets, Clara n'est pas toujours renvoyée à l'amante jeune et sauvage de la narratrice mais elle peut jouer d'autres rôles comme celui de spectatrice, d'auditrice de la narratrice. Elle observe, elle écoute et reste attentive à ses histoires passées et intimes. Elle adopte alors une posture passive mais la narratrice ne manque pas de l'interpeler dans son discours :

Hasta que un día llegó Teseo. Sí, entonces llegó Jorge, Clara. [...] aquel mundo que me había rechazado y relegado a oscuros laberintos – ¿entiendes, Clara? – [...] había ocurrido lo unimaginable, había ocurrido aquello, Clara, tan inesperado y que yo venía esperando (pp. 194-195)

Les incises, qui rappellent Clara à l'écoute attentive et à l'assentiment du discours, permettent à nouveau d'ancrer le récit dans un présent d'énonciation. La narratrice relate son passé mais

³⁹ RAMOND Michèle, « La littérature féminine et le pouvoir de la littérature », « art. cit. », p. 197.

⁴⁰ BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., pp. 88-89.

revient toujours au temps de la narration, à l'espace dans lequel elle se trouve comme un lieu sûr et stable. Finalement, la posture de Clara comme auditrice renvoie au rôle du lecteur, de l'interlocuteur que la narratrice projette. L'interlocuteur tout comme le lecteur s'invente et se fabule⁴¹. Au moment même où la narratrice fait entrer Clara dans sa maison, dans son espace intime, elle fait aussi entrer le lecteur. Peut-on voir en Clara une métaphore du lecteur idéal ? Dans le roman de Mayoral, la narratrice écrit l'histoire d'Amelia dans l'espoir d'être lue par son compagnon. La lecture qu'elle projette représenterait, pour elle, la clé d'accès à la compréhension de sa personnalité par l'homme qui partage sa vie. En revanche, le lecteur sait dès le départ que celui qu'elle désigne par le pronom « él » ne parviendra jamais à lire son roman et ce lecteur se sent donc investi de cette mission de lecture. Son rôle acquiert une importance singulière dans les œuvres littéraires, qu'il soit présenté comme un personnage ou qu'il soit extérieur et récepteur de l'œuvre.

3.3.2. Partage d'expérience

Nous avons observé précédemment comment la narratrice d'Esther Tusquets joue avec le lecteur, l'inclut dans son texte et le met en scène. Le lecteur est également tantôt ignoré, tantôt incarné dans le personnage de Clara. Gérard Genette assimile ce rapport narrateur/lecteur à un « pacte⁴² » de la fiction, à une convention qui consiste à entrer dans le monde fictionnel et à jouer le jeu tout en sachant qu'il s'agit d'une illusion, d'une mise à distance. L'« œuvre ouverte » d'Umberto Eco permet justement au lecteur de produire d'innombrables interprétations. Il est alors récepteur des stratégies métatextuelles du récit. Nous avons analysé comment la narratrice de *Dar la vida y el alma* met à l'œuvre un véritable traité littéraire dans lequel elle laisse apparaître les rouages de la construction romanesque. Elle donne à voir au lecteur ses stratégies et ses choix d'écriture. Cette mise en scène du mécanisme fictionnel lui permet d'inscrire plus en profondeur son personnage dans le roman et de revendiquer son « je » / « jeu » textuel. Nous retrouvons également cette mise en scène dans d'autres romans de Mayoral. Anne Charlon examine le rapport de cette dernière à l'écriture, à la mise en perspective de sa construction fictionnelle :

S'agit-il d'une histoire « réellement » arrivée à une femme de la famille de l'instance narrative qui serait l'auteure et que celle-ci choisit de raconter car elle lui permet de réfléchir et discourir sur l'amour ? S'agit-il plutôt d'un essai mêlant les réflexions sur la littérature et sur l'amour à partir d'un cas particulier ? S'agit-il d'un roman qui alterne récit

⁴¹ MARTÍN GAITE Carmen, *La búsqueda del interlocutor y otras búsquedas*, Barcelone, Anagrama, 1973.

⁴² GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Édition du Seuil, 1991, p. 70.

fictionnel et réflexion sur la littérature ?⁴³

Le manque d'expérience de la jeune écrivaine Etelvina de *La única libertad* permet de dévoiler différents aspects du processus de création. Là encore l'écriture est mise à l'œuvre. La narratrice donne à lire la construction d'un texte et elle questionne ouvertement le lecteur comme s'il s'agissait de la réflexion intérieure de Marina Mayoral en pleine élaboration de son récit :

Cada día veo interminable este trabajo de La Braña. Surgen historias y más historias que se entrelazan y me lían. No sé dónde cortar, quiero decir, ¿debo hablar sólo de las gentes que vivían en La Braña o también de los que estaban relacionados con ella? ¿Y hasta qué punto⁴⁴?

Par ailleurs, Etelvina se perd dans l'écriture de cette chronique et se surprend à être en train de construire un roman. Son compagnon remarque qu'elle se transforme progressivement en un personnage fictionnel :

Tú misma te vas convirtiendo en un personaje novelesco. ¿No te das cuenta Etel? Estás creando tu propio personaje: solitario, incomprendido, marcado por un destino fatal y condenado a una muerte prematura... y además te lo estás tomando en serio⁴⁵.

C'est là une nouvelle mise en perspective de la fiction. Enfin, Etel commente dans le roman ses techniques, ses méthodes et ses stratégies d'écriture :

Me está pasando con la historia de Morais lo mismo que con las otras de La Braña, que se me enristran como las cerezas y que mis « testigos » me dan versiones dispares. Eso me obliga a plantearme problemas de método: me estoy haciendo una « técnica », que decía Gilberto. Pero no es una cuestión trivial porque yo también creo, como Georgina, que, cuando te haces una idea, después te cuesta trabajo enderezarla y, en ese sentido, el orden en que se te cuentan las cosas es importante. Había pensado en ir intercalando las opiniones pero es un lío de mucho cuidado, porque además, mis abuelas se pasan de un tema a otro sin sentirlo⁴⁶.

Sa méthodologie prend racine grâce à ses différents « testigos », comme c'est le cas d'ailleurs pour le texte de notre corpus.

Par l'insertion de réflexions métatextuelles dans le roman, les narratrices des romans de Marina Mayoral brouillent les frontières qui séparent la fiction de la réalité et nous remarquons principalement qu'à mesure que les réflexions sur l'écriture s'intensifient, l'affirmation des narratrices se solidifie, s'accroît. La narratrice impose peu à peu sa vision de l'écriture et, par extension, du monde et c'est aussi ce qui la rend visible dans le récit. Emmanuel Bouju souligne cette caractéristique dans les romans de la Transition :

L'univers romanesque gagne en épaisseur et complexité, en même temps que s'accroît

⁴³ CHARLON Anne, « art. cit. » (non paginé).

⁴⁴ MAYORAL Marina, *La única libertad*, op. cit., p. 59.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 242.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 152.

sensiblement son autonomie et sa réflexivité ; et la réflexion fondamentale sur l'art du roman intervient finalement [...] dans le cours même du récit⁴⁷.

Ce qui nous intéresse plus spécifiquement dans la partie de ce travail est d'observer les mécanismes de lecture au sein d'une réalité fictionnelle : comment le lecteur agit-il et réagit-il au sein du processus de création ? Ce processus continue-t-il d'évoluer par la lecture du texte ? Le texte de Carmen de Icaza renvoie lui aussi finalement le lecteur vers une réalité fictionnelle dont il doit trouver l'issue. En effet, dans la dernière partie du roman, lors de la visite de Dolores Puertoseguro, ancienne amante de Raúl, à Lina Salgado, amante actuelle de ce dernier, leur conversation autour des livres et des romans brouille à nouveau cette frontière entre fiction et réalité :

-¿Lee usted inglés? – y al asentir la muchacha –: Llévesela, tiene un argumento original. Plantea el siguiente problema: ¿cabe que un hombre muy enamorado de una mujer la siga queriendo aunque pierda su atractivo físico? – y burlona –: ¿La siga queriendo, como si dijéramos, por su belleza espiritual? Yo opino lo mismo que la protagonista: «En este mundo todo es cuestión de piel.»

-¿Y qué solución da el autor?

Dolores se encogió de hombros. Una solución literaria. Inventa a un individuo lo bastante sublime para amar de un modo romántico y generoso a la mujer de la cara destrozada. Pero que se fijara Lina en un capítulo que tenía gracia: la forma en que una actriz, que le ha puesto los puntos a un hombre casado, se venga, ingeniosamente, de la esposa que se permitió despreciarla. (p. 267)

La littérature reste le référentiel et le point d'ancrage des personnages dans le récit. Cette conversation déguisée qui dit de manière détournée les situations sentimentales et émotionnelles des deux personnages, a recours à la « solution littéraire ». Il s'agit alors, par un mouvement de va-et-vient, d'opérer des transferts de la réalité fictionnelle vers la littérature puis de la fiction vers la réalité du lecteur.

3.3.3. La lectrice modèle

Analysons donc à présent quel lien entretiennent ces nouvelles réalités avec le lecteur de l'époque. Bien entendu, il ne s'agit pas ici de dresser le portrait d'un lecteur unique pour les trois œuvres que nous étudions mais bien de brosser les traits du « lecteur modèle » pour chaque roman. Chaque texte correspond en effet à une époque déterminée comme nous l'avons observé précédemment. Nous nous appuyerons alors sur les dates de publication des romans, à savoir 1947, 1978 et 1996. Umberto Eco soutient que le lecteur est prévu par le texte, il s'agit du

⁴⁷ BOUJU Emmanuel, *op. cit.*, p. 130.

« Lecteur Modèle⁴⁸ ». Prévoir un lecteur signifie pour lui choisir une langue précise et appropriée, choisir un type d'encyclopédie, choisir un patrimoine lexical et stylistique et envoyer des signaux de genre qui sélectionnent l'audience. Il faut alors rester attentif à la révélation de ce Lecteur Modèle au cours des premières lignes du texte, *apertis verbis*. Selon Eco, « prévoir son Lecteur Modèle ne signifie pas uniquement "espérer" qu'il existe, cela signifie aussi agir sur le texte de façon à le construire⁴⁹ ». L'écrivain construit son lecteur par l'anticipation de ses connaissances, de son répertoire littéraire et de sa culture linguistique mais nous pouvons également supposer que l'écrivain s'adapte aux réalités et aux expériences quotidiennes que le lecteur vit dans son époque et dans sa société. Par souci d'identification, l'auteur saura rester proche des problématiques du lecteur, de ses attentes. En revanche, nous pouvons interroger l'ordre dans lequel agissent auteur et lecteur : l'auteur précède-t-il le lecteur en construisant une œuvre destinée à un public précis ? Ou bien, est-ce le lecteur qui s'inscrit au préalable dans la construction d'un roman par une loi classique d'offre et de demande ? L'auteur s'adapte-t-il finalement à un marché où les attentes des lecteurs sont déjà définies et où il n'a plus qu'à écrire pour satisfaire leur demande littéraire ? Selon Richard Hoggart dans *The uses of Literacy* (1957) traduit en français par *La Culture du pauvre* (1970), la littérature serait influencée par la population. Il développe une sociologie de réception des œuvres à travers une enquête sur les lectures populaires. Il qualifie d'« oblique⁵⁰ » le regard ou la lecture qui engage les classes populaires. Selon lui, ces classes ne sont pas un réceptacle passif des industries populaires, elles ont une capacité d'action. Nous souhaiterions, dans un premier temps, postuler la double influence des deux acteurs : l'écrivain et le lecteur. Un auteur peut penser le lecteur idéal pour son œuvre comme il peut également ouvrir son texte à un public plus large. Les conditions de réception ainsi que le paratexte peuvent orienter l'œuvre dans une direction comme dans l'autre :

Si l'intention de l'auteur renvoie à sa responsabilité subjective, la responsabilité objective réside dans les conditions de la publication (livre ou journal, tirage restreint ou élevé), qui renseignent sur le public susceptible d'être touché, et dans les effets présumés de l'œuvre sur le public, suivant les théories indigènes de la réception⁵¹.

Ce que nous souhaitons étudier dès à présent est la détermination genrée des trois ouvrages. En effet, nous avons commencé cette thèse par le questionnement de l'écriture féminine, de l'écriture des femmes et nous avons conclu à un déterminisme sexuel qui pourrait se lire

⁴⁸ ECO Umberto, *Lector in fabula – Le rôle du lecteur*, Paris, Grasset, 1979, p.68.

⁴⁹ *Idem*.

⁵⁰ HOGGART Richard, *La culture du pauvre*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1970, p. 296.

⁵¹ SAPIRO Gisèle, *op. cit.*, p. 89.

davantage entre les lignes et dans la manière d'écrire le corps et le désir que dans la forme, le ton ou la grammaire. Mona Ozouf précise que, contrairement aux hommes qui tendent davantage à l'utopie, les femmes s'orientent plutôt vers le concret, vers la vie. Elles ont, selon elle, une manière différente de vivre le temps. Nina Bouraoui ajoute à cela que la femme vit son écriture dans son corps et qu'un homme ne peut pas connaître, expérimenter et donc écrire précisément l'écriture du corps des femmes⁵². Michèle Ramond évoque une naïveté à la première lecture et de « captivantes petites différences⁵³ » dans la littérature écrite par les femmes qui sont « plus sensibles cependant à la lecture que dociles à l'analyse ». Elle souligne cependant un certain malaise à la lecture d'œuvres écrites par les femmes :

Pour les contempteurs, ce malaise est dû entièrement à la maladresse du style, à la gaucherie du propos, à un défaut de conception de l'œuvre, non à son étrangeté radicale. Or l'étrangeté est un fait de langue, la langue que parlent les femmes dans leurs créations littéraires n'est pas tout à fait la même que la langue dans laquelle nous avons tous et toutes été éduqués, le sens final est suspendu à une indécision qui fait coexister la vie et la mort, une impression et son contraire, la matière textuelle est impossible à stabiliser, on ne peut à aucun moment la fixer, privilégier un état isolable et concluant⁵⁴.

En va-t-il de même pour le lecteur type ? Ce lecteur n'est-il pas plutôt une lectrice ? Une lectrice n'est-elle pas plus apte à fouiller cette écriture de femme, à la déchiffrer ? Cette question s'inscrit dans une réflexion autour de la réception qui peut être biaisée par des spécificités de sexe, d'appartenance ethnique ou de préférence sexuelle. Brigitte Rollet s'interroge sur la possible intériorisation par les artistes femmes de schémas de distinction :

Poser la question très large de la réception permettrait en outre d'envisager celle des normes, des goûts et des implicites idéologiques de leur constitution⁵⁵.

De la même manière que nous analysons une possible voix sexuée dans l'écriture, nous interrogeons ici l'oreille ou plutôt les yeux sexués : existe-t-il une « lecture-femme » en référence au titre de l'ouvrage de Béatrice Didier « l'écriture-femme » ? Si les autrices écrivent depuis leur corps et leur expérience de femme, les lectrices pourraient, elles aussi, lire et interpréter les textes au regard de ce qu'elles vivent mentalement et dans leur corporéité. Nous pouvons réfléchir à la lecture comme acte littéraire à travers l'expérience du genre. Selon María Ángeles Millán Muñío, la lecture, comme acte d'interprétation, « dessine une expérience

⁵² OZOUF Mona et BOURAOUI Nina, invitées de l'émission télévisée *La Grande Librairie* « Autour de Pénélope Bagieu : Y-a-t-il une écriture féminine ? », *France 5*, 12 février 2020.

⁵³ RAMOND Michèle, *Quant au féminin...*, *op. cit.*, p. 5.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 70.

⁵⁵ ROLLET Brigitte, « art. cit. » in MÉKOUAR-HERTZBERG Nadia, MARIE Florence, LAPORTE Nadine (éds.), *op. cit.*, p. 96.

générique sexuée⁵⁶ ». Selon elle, la neutralité n'existe pas et on entre dans un processus de lecture ou d'écriture selon notre expérience. Cette idée peut nous éloigner d'une certaine pureté de la réception mais il nous semble peu judicieux de postuler un Lecteur Modèle sans en dessiner les contours. L'acte de lecture serait alors une expérience à la fois intérieure car elle émane de notre volonté, mais également extérieure car elle est engendrée par un auteur qui possède également une identité sexuelle, biologique et sociale. Toujours selon María Ángeles Millán Muño, l'idée de polarité de l'Autre est marquée par une hiérarchie, une inégalité entre sujets et les textes littéraires projettent leur imaginaire dans le processus de formation des identités :

notre langage appartient à une culture patriarcale, à un acte symbolique masculin, et ce sont les lois de ce discours phallogentrique que les femmes écrivains et les lectrices doivent transgresser pour fuir les clichés sexuels et le discours social qui accompagnent la littérature⁵⁷.

« Lire femme » impliquerait donc aussi une idée d'émancipation des lectrices dans leur rapport à la littérature, au langage et au monde. Les différentes lectures peuvent également amener les femmes à poser à nouveau la question de leur rôle et de leur identité. Nous appréhendons la lecture dans ses effets comparatifs entre la réalité et le monde fictionnel, mais également dans ses effets performatifs. Une lectrice change-t-elle, modifie-t-elle son être et sa perception des choses grâce à un roman ? Qu'attend-elle de la littérature ? Plus généralement, qu'attendons-nous de la littérature ?

Chaque auteur qui publie une œuvre crée, pour l'ensemble des lecteurs potentiels, un horizon d'attente. Cet horizon d'attente peut se manifester dans l'esthétique du livre (la graphie, la couverture...), dans le paratexte, dans son emplacement parmi les ouvrages d'une librairie ou d'une bibliothèque et, enfin, dans le résumé et le genre auquel il est rattaché. C'est cet horizon d'attente qui guide le lecteur, oriente sa sélection et l'aide à se diriger vers l'œuvre la plus appropriée. Nous avons déjà évoqué la catégorie à laquelle se rattache *La fuente enterrada*. Cette étiquette nous indique rapidement quel est le Lecteur Modèle prévu par l'autrice : une lectrice, à l'esprit flexible, séduite par les codes de l'hétéronormativité et l'idéal féminin franquiste. Umberto Eco rappelle que l'archétype du roman populaire est le produit d'une nouvelle industrie de la culture qui s'adresse à « une bourgeoisie citadine en majorité constituée de lectrices⁵⁸ ». Finalement, les lectrices n'attendent pas de la *novela rosa* qu'elle les divertisse

⁵⁶ MILLAN MUÑO María Ángeles, « La possibilité d'une lectrice: l'Académie et les études de genre » in MÉKOUAR-HERTZBERG Nadia, MARIE Florence, LAPORTE Nadine (éds.), *op. cit.*, p. 161.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 163.

⁵⁸ ECO Umberto, *De superman au surhomme*, *op. cit.*, p. 23.

ou leur propose des expériences nouvelles, mais qu'elle réaffirme les attentes des lecteurs en termes de culture et d'*habitus*. L'œuvre ne doit montrer que les aspects positifs du mariage, de la maternité, de la vie d'épouse et de mère au foyer. Ces romans construisent une image de la femme correspondant aux canons du régime et servent ainsi la communication de masse et la cohésion sociale :

La novela rosa se adhiere fielmente a la construcción de universos simbólicos autoreflexivos destinados a la unión social como bien podemos constatar en las novelas de Carmen de Icaza⁵⁹.

La question de la production littéraire ne peut alors se dissocier de la question de la consommation. Quant au mari dessiné dans ce genre de romans, il est, lui, admiré dans ses fonctions de dominant, régissant la vie de la maison grâce à son travail, à son pouvoir économique et à son pouvoir décisionnel. En ce sens, dans son aspect formel, le texte de Carmen de Icaza réunit ces ingrédients : Irene échappe à sa tante maléfique et trouve son bonheur dans son union avec Raúl auprès duquel elle restera jusqu'à la fin. Cet homme fait preuve d'un dernier (le seul ?) élan de générosité et d'altruisme envers Irene et le roman se termine à la manière d'un conte qui signe la tentative rédemptrice de Raúl :

Porque el día de mañana, cuando pienses en mí, te acordarás de este instante. Y sabrás que, a pesar de todos los pesares había en mí algo bueno, algo decente, que, en medio de todas mis locuras, se inclinaba ante ti. Por eso puedo decirte hoy: cuando, al fin, te llegue la hora de tu compensación, no te la regatees, Irene. Cógela con tus dos manos. Te la habrás ganado. (p. 347)

Dans l'économie du roman, Irene reste l'épouse fidèle qui, malgré son quotidien douloureux, fait preuve de résignation, de force et d'abnégation. La critique féministe commence à analyser, dans les années 70, les processus de réception de ces discours auprès des lectrices et met en avant les rapports dominant/dominé de cette « elaboración de dichas imágenes en el que desempeñan un papel primordial las relaciones de poder y los fenómenos de invisibilización simbólica mediante la sobreexposición arquetípica de un modelo de femeneidad⁶⁰ ». Le processus cathartique est engagé et assumé. Le discours de la *novela rosa* s'adresse très directement au récepteur soit aux lectrices de l'époque via un procédé d'identification dans l'inconscient collectif. Cependant, nous avons déjà observé qu'avec l'avènement de la *novela blanca*, Carmen de Icaza s'émancipe des canons de cette littérature *rosa* pour permettre aux lectrices d'interroger leur condition de femme, leur *habitus*, leurs schèmes de réflexion, le rapport à leur mari et le comportement de celui-ci. Cette œuvre illustre aussi les dangers de

⁵⁹ NUÑEZ PUENTE Sonia, « art. cit. » (non paginé).

⁶⁰ *Ibid.*

cette vie maritale fantasmée présentée comme un code d'accès au bonheur. Carmen de Icaza s'éloigne en quelque sorte du stéréotype féminin créé par l'univers symbolique de la *novela rosa*. Le sens de son roman tient donc à l'intention de dépasser les formules de la *novela rosa*, de s'émanciper des canons de cette « infra-littérature », mais tient aussi aux interprétations et appropriations qui en sont faites. Nous nous demandons, en ce sens, comment les lectrices de *La fuente enterada* ont reçu l'œuvre de Carmen de Icaza et ont interprété la vie de la protagoniste Irene. Hans Robert Jauss conçoit son approche de la réception comme l'histoire des effets produits par les œuvres. Selon lui, les œuvres marquantes sont celles qui rompent avec l'horizon d'attente des lecteurs de leur époque⁶¹. Jauss s'intéresse davantage au lecteur abstrait là où Umberto Eco fonde sa théorie de Lecteur Modèle sur l'idée d'un lecteur concret. Il serait intéressant de savoir si les lectrices des années 50 se dirigeaient vers les œuvres de Carmen de Icaza imprégnées des attentes d'une *novela rosa* et si le contenu des romans correspondait à cet horizon. Les lectrices ont-elles pu s'identifier à la figure éprouvée d'Irene dans le roman ?

Le roman d'Esther Tusquets n'est pas lié à une sous-catégorie précise, c'est un roman, autofictionnel, qui traite du corps, du désir féminin, de l'enfance, de la maternité. Un roman écrit par une femme, qui traite de figures féminines, d'amour lesbien pourrait être davantage adressé à une Lectrice Modèle dans une idée d'ouverture des idées et de rupture avec la censure franquiste. Ce roman pouvait suggérer une nouvelle image des femmes et conduire les lectrices vers une émancipation de leur condition. C'est là que la présence et l'écoute du personnage de Clara comme incarnation de la lectrice fait sens. Elle est réceptrice de l'histoire de la narratrice telle que nous la percevons. La narration joue sur les effets de distance avec ce personnage. En effet, parfois Clara semble très proche de la narratrice, dans une fusion quasi-totale ; c'est le cas de leurs échanges physiques et amoureux et de la proximité affective que la narratrice installe entre elles comme lorsqu'elle l'appelle « mi sirena » (p. 66), employant très fréquemment un adjectif possessif de première personne. Mais la narratrice peut également imposer une distance avec Clara comme lorsqu'elle la désigne comme « una muchacha desconocida » (p. 65), ce qui renforce l'assimilation de Clara à un personnage inconnu : la lectrice. L'identité sexuelle de Clara nous conduit ainsi à penser qu'Esther Tusquets s'adresse davantage à une Lectrice Modèle qu'à un lectorat masculin.

À la fin du XXe siècle, lorsque Marina Mayoral publie ses romans, elle considère qu'il y a plus de femmes lectrices parmi l'ensemble des lecteurs :

⁶¹ JAUSS Hans Robert, *op. cit.*, p. 56.

El personaje central de *Dar la vida y el alma* (Alfaguara) representa «el amor como destino en una época de descreimiento absoluto, donde lo importante no es el alma, sino la vida», explicó ayer Mayoral, quien reconoció que su público es mayoritariamente femenino. «Los hombres ya no leen novelas», dijo la autora tras conocer que un 60% de los lectores de novelas son mujeres⁶².

Il y a, dans les romans de cette autrice, une vraie réflexion sur l'identité féminine. L'œuvre de Mayoral correspond à la période à laquelle les formes littéraires traditionnelles se heurtent à la rénovation d'un langage, d'un discours et au questionnement des conventions sociales. Dans *Dar la vida y el alma*, la figure féminine est double (la narratrice et Amelia) et la confrontation de ces deux facettes, de ces deux voix se résout chez la lectrice. Les trois personnages féminins forment ainsi un nouveau trio chargé de formuler des hypothèses autour des motivations d'Amelia et de conduire la narratrice vers une solution dans sa propre expérience du couple. Son travail d'écriture la mène vers une reconstruction de son individualité comme le dit Nieve Pilar de la Paz :

Las reflexiones sobre la identidad femenina escindida (entre el « yo » racional, el asumido, y esa « Otra » que vive agazapada en su subconsciente) aportan al análisis una complejidad y lucidez notables. Finalmente, es la profesión, el trabajo, el que se constituye como pilar esencial de la identidad para la recuperación de la « mujer rota »⁶³.

Elle fait référence ici à l'ensemble des femmes lectrices qui parviennent à retrouver leur « je » sujet à travers le langage qu'elles finissent par déchiffrer. Marina Mayoral penserait donc sa Lectrice Modèle en écho avec la narratrice du texte et recrée ainsi des subjectivités féminines fortes.

Les trois romans que nous étudions ici s'adressent plutôt à des lectrices et les autrices les incitent, volontairement ou non, à penser leur condition et, au fil des réceptions successives, à penser leur émancipation. Cependant, cette activité de lectrice suppose certains prérequis chez la personne réceptrice. Nous pouvons nous demander quelles connaissances doit avoir la lectrice et ce qu'elle est censée faire ressortir de ses lectures. Umberto Eco parle de « prévisions » de la part de l'auteur qui doit anticiper et préparer un « monde possible » pour le Lecteur Modèle. Pour répondre à la *fabula*, le lecteur « sort du texte », il va chercher ses déductions ailleurs, comme des échappées que le même Eco nomme « promenades inférentielles⁶⁴ ». Ces promenades correspondent au moment où le lecteur recourt à des scénarios communs ou intertextuels. Ces promenades ne réduisent pas la liberté du lecteur mais soulignent l'influence que le texte essaie d'exercer sur les prévisions du lecteur. En ce sens, la

⁶² CASTILLA Amelia, « art. cit. » (article non paginé).

⁶³ NIEVA DE LA PAZ Pilar, « Mujeres profesionales y esferas públicas: Lucía Etxebarria y la transgresión de los roles de género », in ORSINI-SAILLET Catherine, *Transmission/Transgression...*, op.cit., p. 291.

⁶⁴ ECO Umberto, *Lector in fabula*, op. cit., p. 145.

lectrice se rapproche toujours de son référentiel réel et tangible afin d'interpréter le texte de la manière la plus juste possible. Sa lecture fictionnelle est donc toujours construite à la lumière du monde réel :

Aucun monde narratif ne pourrait être totalement autonome du monde réel parce qu'il ne pourrait pas délimiter un état de choses maximal et consistant, en stipulant ex nihilo l'entier ameublement d'individus et de propriétés. Un monde possible se superpose abondamment au monde « réel » de l'encyclopédie du lecteur⁶⁵.

La lectrice est celle qui laisse le monde réel pénétrer le monde poétique. Marina Mayoral défend la position du « point de départ réel⁶⁶ », la capacité de la fiction à agir sur le réel. Dans le décodage du texte la lectrice devient-elle écrivaine ? Se fait-elle éditrice ? Quelle est la mission de cette lectrice ? La lecture est un exercice qui fait appel aux compétences de déchiffrement, de décodage, d'habileté, d'interprétation et requiert un savoir, un patrimoine livresque. Hélène Cixous compare la lecture à un acte charnel, sensuel, elle pense que lire c'est « faire l'amour au texte⁶⁷ ». Il y a, dans son idée, une sorte de fusion entre le lecteur et l'écrivain à travers les mots comme dans une cérémonie spirituelle, une communion. Christine Planté ajoute que « comme le *je* est un *tu*, la lecture est une écriture⁶⁸ ». Dans ce propos, Christine Planté soutient l'idée d'identification du lecteur aux personnages de l'histoire et au narrateur. Finalement le lecteur réécrit le récit en se l'appropriant et en faisant coïncider sa propre réalité et les lignes d'écriture. C'est par la lecture et l'identification que les lectrices des romans font l'expérience du « devenir sujet » : elles lisent pour être. Comme le souligne Umberto Eco, la lecture est une activité coopérative :

qui amène le destinataire à tirer du texte ce que le texte ne dit pas mais qu'il présuppose, promet, implique ou implicite, à remplir les espaces vides, à relier ce qu'il y a dans ce texte au reste de l'intertextualité d'où il naît et où il ira se fondre⁶⁹.

Le lecteur fait ses propres choix de lecture et il réalise des « interprétants⁷⁰ ». Selon Umberto Eco qui cite Peirce, l'interprétant est le signifié d'un objet et l'idée à laquelle il donne naissance dans l'esprit de l'interprète. Cela signifie qu'il y a autant de textes que de lecteurs à un moment donné car, selon l'expérience d'un même lecteur, l'interprétant peut être différent à deux moments distincts de sa vie. Pour Peirce, le signe n'est pas seulement un mot ou une image mais une proposition et même un livre entier. Le travail d'interprétation impose un choix de

⁶⁵ *Ibid.*, p. 168.

⁶⁶ CHARLON Anne, « art. cit. » (article non paginé).

⁶⁷ CIXOUS Hélène, « La venue à l'écriture », in CIXOUS Hélène, GAGNON Madeleine et LECLERC Annie, *op. cit.*, p. 31.

⁶⁸ PLANTÉ Christine, *op. cit.*, p. 291.

⁶⁹ ECO Umberto, *Lector in fabula, op. cit.*, p. 5.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 30.

limites, de directions interprétatives et d'univers de discours. Les décisions pragmatiques de l'interprète font donc mûrir judicieusement la richesse des implications que toute portion textuelle contient. Le lecteur pourrait finalement être un traducteur en plus d'être un interprète. Il ne cesse d'enrichir le texte brut et le fait ainsi devenir un « sémème » qui est, toujours selon Eco, un texte virtuel. Le lecteur a pour mission de faire vivre intérieurement une œuvre et de s'enrichir de celle-ci :

Qui écoute une histoire forme une société avec qui la raconte ; qui la lit participe, lui aussi, à cette société. Le lecteur de roman est solitaire. Il l'est plus que tout autre lecteur. (Car, même quand on lit un poème, on est tenté de le lire à haute voix pour un auditeur éventuel.) Dans cette solitude, le lecteur de roman s'empare de la matière qui lui est offerte plus avidement que personne. Il veut se l'appropriier tout entière et en quelque sorte l'engloutir. À l'égard de cette matière, il est comme le feu qui anéantit et qui dévore les bûches de la cheminée. La tension interne du roman ressemble à l'appel d'air qui avive la flamme et la fait jouer dans l'âtre⁷¹.

Les lectrices des trois romans que nous étudions ont donc pour mission à la fois de s'imprégner du texte, d'interpréter les faits et gestes des personnages mais également d'observer leur propre vie à la lumière de leur lecture et de leurs connaissances des personnages féminins. Le texte est prétexte à un travail collaboratif, il est une « machine présuppositionnelle⁷² ». L'aspect performatif de nos trois textes peut trouver matière à faire grandir les lectrices. Le rôle de la lectrice est ainsi d'actualiser le texte comme le dit Eco lorsqu'il qualifie le texte d'un « tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir⁷³ ». Selon lui, ces espaces sont blancs pour deux raisons : parce que le texte est un mécanisme paresseux et qu'il vit sur la plus-value de sens induite par le destinataire ; parce qu'au fur et à mesure qu'un texte passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, il veut laisser au lecteur l'initiative interprétative. Un texte engendre une activité sémiotique, il veut que quelqu'un l'aide à fonctionner. Il est un produit « dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif⁷⁴ ». En référence à Umberto Eco, nous évoquons le lecteur au singulier mais ce lecteur n'est pas seul. En effet, il n'y a pas qu'une lecture possible d'une œuvre, nous l'avons vu. Mais nous pouvons supposer que les lectrices et les lecteurs d'une même période temporelle forment une sorte de groupe de récepteurs aux lignes de lecture proches ou semblables. Il y aurait, en fait, un lecteur naïf, enfantin, au patrimoine livresque nul et vierge de toute interprétation littéraire et il y aurait ce groupe de lecteurs, au répertoire littéraire similaire et au contexte social, politique et culturel presque égal. Isolina Ballesteros souligne l'importance du critère de collectivité des récepteurs

⁷¹ BENJAMIN Walter, *op. cit.*, p. 167.

⁷² ECO Umberto, *Lector in fabula, op. cit.*, p. 27.

⁷³ *Ibid.*, p. 63.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 65.

à une époque donnée :

Claro que cada lectura a su vez es parte de un discurso colectivo al que el/la lector/a se adhiere histórica o ideológicamente y que conlleva una estrategia interpretativa o lingüística específica⁷⁵.

Cette stratégie interprétative dépendrait également du sexe de ce groupe de lecteurs : il ne s'agit pas d'une unique perspective mais d'un regard sur la condition sociale des sujets féminins qui détermine l'angle de lecture d'un roman. Les lectures correspondent d'une certaine manière aux « variations sur le thème d'identité du lecteur⁷⁶ » de Michel Picard.

La question du « comment lire ? » subsiste encore. Il est possible, comme nous l'avons observé, de trouver la réponse dans la mise en abyme du rôle du lecteur dans les textes. Il se peut également que chacune des lectrices des trois romans trouve sa propre réponse, partant de l'hypothèse que les lecteurs de ces œuvres sont des lectrices dans leur majorité, qu'elles lisent et interprètent à la lumière de leur passé et de leur présent de lectrice et de femme. La nouvelle figure de la lectrice s'actualise alors à chaque lecture. Finalement, nous pourrions ici parler davantage de la poétique « des » lectures. Nous avons vu au cours de cette partie que ces lectures dépendent inexorablement d'un contexte et que c'est l'assemblage des deux éléments (lecture et contexte) qui met à jour la réception des œuvres. Umberto Eco rappelle, en effet, l'indispensabilité du contexte et des circonstances pour conférer aux expressions et au texte une signification pleine et complète. Par ailleurs, la signification virtuelle doit permettre au locuteur de deviner un contexte. Tout énoncé requiert un co-texte actuel pour être sémantiquement actualisé dans toutes les possibilités de signification :

le destinataire est co-textuellement autorisé à collaborer pour actualiser ce qui peut actuellement subsister seulement dans le co-texte⁷⁷.

Le lecteur participe pleinement à la mise à jour du texte et à sa survie. L'interprétation d'une œuvre est, en effet, indépendante ou non réductible à la seule intention de son auteur. Elle varie aussi selon les représentations sociales plus ou moins partagées avec les contemporains et elle varie selon les appropriations et les langages qui sont faits de cette œuvre ainsi que les tentatives d'annexion dont elle est l'objet.

Nous n'affirmons pas ici que la lecture d'Icaza, de Tusquets et de Mayoral est exclusivement adressée à des lectrices de sexe féminin mais nous imaginons néanmoins qu'il existe de légères différences dans l'actualisation des textes puisque des communautés de

⁷⁵ BALLESTEROS Isolina, *op. cit.*, p. 35.

⁷⁶ PICARD Michel, *op. cit.*, p. 139.

⁷⁷ ECO Umberto, *Lector in fabula, op. cit.*, p. 19.

femmes semblent se dessiner : chez Icaza, c'est Irene qui est réceptrice des œuvres de Raúl ; chez Tusquets, c'est Clara qui écoute attentivement l'expérience de vie de la narratrice ; enfin, chez Mayoral, la narratrice est réceptrice de l'histoire d'Amelia ; elle enquête et écrit tandis que l'homme qui devait en être destinataire s'efface peu à peu. C'est donc par le prisme d'un regard féminin que nous entrons dans les œuvres et ce regard s'intensifie lorsque la lectrice parvient à s'identifier précisément aux créatrices ou destinatrices du récit. Tout comme il y a autant de textes que de lecteurs, l'expérience de lecture par des sujets féminins face à ces textes se nourrit de trajectoires, d'expériences et de contacts avec d'autres figures féminines littéraires. Iris M. Zavala évoque même l'émancipation des femmes par le processus d'identification des lectrices :

De esta forma, un texto literario (o un artefacto cultural) es acto socialmente simbólico, que proyecta imaginarios sociales de identidad e identificación. Un texto literario así concebido proyecta en el plano simbólico una serie de identificaciones o identidades, que o bien reducen y recortan la subjetividad o bien permiten la lucha colectiva por la libertad y la emancipación. Lo que ya he definido como heterogeneidad social y reconocimiento del Otro⁷⁸.

Dans les deux textes post-franquistes, les narratrices assument peu à peu leur « je » narratif, leur mission de narratrices et prennent soin de s'affirmer dans leur rapport aux personnages ainsi que dans leur rapport aux lecteurs. L'œuvre complète de Tusquets comme celle de Mayoral se caractérisent notamment par la voix d'une narratrice toujours plus définie et précise. Dans le dernier roman de la *Trilogía del mar*, la narratrice dont l'identité est, cette fois, marquée par un prénom (Elia), s'empare peu à peu de la parole romanesque et devient porte-parole du texte entier. Si, dans le premier roman, la narratrice dessine les contours d'une identité et d'une personnalité nouvelle, le troisième roman construit une subjectivité narratrice forte et assurée.

Néanmoins, le jeu d'identification autrice-narratrice-personnage-lectrice est progressif et passe tantôt d'une troisième personne « Elia la boba, Elia la exquisita, Elia la sensiblera⁷⁹ » à une appropriation de son « je » et de son « jeu ». Le jeu qui s'établit entre les narratrices et les lecteurs cherche à aiguïser, chez ces derniers, le sens de l'enquête, du questionnement et de l'interprétation des textes. Michel Picard précise que le critère principal à l'égard du jeu est le statut accordé à l'illusion : le lecteur sait qu'il joue et l'enjeu de l'identification se déplace des personnages vers des situations, des schémas, des structures⁸⁰. Le but n'est pas que les

⁷⁸ M. ZAVALA Iris « art. cit. », in DÍAZ-DIOCARETZ Myriam, M. ZAVALA Iris (dir.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, I – *Teoría feminista: discursos y diferencias*, op. cit., p. 55.

⁷⁹ TUSQUETS Esther, *Varada tras el último naufragio*, op. cit., p. 85.

⁸⁰ PICARD Michel, op. cit., p. 47.

lectrices se prennent au jeu mais qu'elles prennent conscience du jeu afin de les amener à réfléchir et à penser leur condition. C'est dans cette perspective que la lecture amène des modifications en puissance.

Lire c'est « laisser les mots nous guider, s'abandonner en oubliant tout savoir⁸¹ ». Sans lecteurs, les philosophes et écrivains ne sont plus rien. Carmen Servén Díez affirme que la littérature propose une expérience collective à laquelle les lecteurs adhèrent et dont ils viennent ensuite interroger les principes, les idées, les valeurs. Il s'agit alors d'un partage mutuel d'expériences qui nourrissent le texte et lui donnent du sens :

La Literatura es uno más entre los discursos sociales; y así, la lectura nos configura como sujetos e individuos participantes de experiencias colectivas; pero es que además la lectura nos ayuda a construir el contenido de nuestras experiencias valorativas. Un texto literario es un agente importante en la transmisión de la cultura; en definitiva, nos propone imágenes, identidades e identificaciones, mediante las cuales configuramos nuestras vidas y actitudes. No es que la literatura pueda ser vehículo de valores, es que siempre propone ciertos valores, cierta forma de concebir y evaluar lo humano; la lectura literaria es una experiencia axiológica⁸².

L'objectif de l'objet livre est donc de s'inscrire dans un panorama d'œuvres, d'auteurs et de mouvements et de provoquer, chez le lecteur, une série d'effets. Ces effets peuvent être de l'ordre de la réflexion puis, éventuellement, de l'ordre de l'action grâce à un effet performatif, sur une individualité, un groupe, voire sur la société. Le lecteur interprète finalement le texte à l'aune de sa propre trajectoire et de sa propre expérience et la lectrice ajoute à cela son regard sur sa propre condition féminine. Elle trouve, dans les textes, des résonances avec ses questionnements et son rapport au monde.

⁸¹ MOSNA-SAVOYE Géraldine, « Qu'est-ce que lire selon Virginia Woolf ? », émission « Le journal de la philo », *France culture*, 16 octobre 2017.

⁸² SERVÉN DÍEZ Carmen, « Canon literario, educación y escritura femenina », « art. cit. », p. 10.

La première partie de ce travail nous a permis d'insister sur l'idée « d'expérience féminine » chez les autrices comme chez les lectrices à travers une écriture située et incarnée. Nous avons interrogé les contours du féminin, de la féminité et de la féminisation et nous avons prêté un regard attentif aux études sur l'écriture des femmes, tant du point de vue des théoriciennes américano-britanniques que de celui des françaises, issues très souvent de la psychanalyse. Les premières étudient l'écriture des femmes comme un groupe à part et analysent leurs textes sous l'angle du positionnement des écrivaines. Elles tendent à les considérer dans leur singularité, leur spécificité et souhaitent également donner une visibilité à leur travail. Nous remarquons, par ailleurs, que cette construction de canon littéraire s'inscrit également dans les approches de Carmen Servén Díez ou encore d'Annette Kolodny. Les figures féminines des textes représentent l'un des points névralgiques de l'observation de l'écriture des femmes. Les critiques soulignent, de plus, les lignes de forces communes à ces écrits qui se logent dans le rapport au corps, au désir, à l'expérience, dans la construction d'une affirmation d'elles-mêmes. Les théoriciennes françaises, elles, se concentrent sur le terme « d'écriture féminine » et sur la construction d'un « parler femme » (Irigaray) dans le but d'accéder à l'ordre symbolique et de rejeter la loi du Père. Dans les deux cas, nous observons comment se construisent l'ethos féminin et l'autorité des autrices par l'écriture. Lorsque nous relevons les idées universalistes, nous percevons néanmoins derrière l'exigence d'universalité, une multitude de discours situés : c'est en fonction d'un vécu individuel féminin que se développent la parole et la revendication féministes.

Nous avons parcouru les expressions du féminin dans les textes, la féminisation des images, des représentations mentales, des mythes comme affirmation d'un positionnement et nous constatons comment, à travers le travail de problématiques associées aux femmes, les autrices proposent une nouvelle vision du monde. Dans les œuvres écrites par des femmes, Nadia Mékouar-Hertzberg affirme que l'outil du genre comme construction du féminin représente un point de convergence entre la dimension sociologique et la littérature :

L'outil genre s'avère pleinement pertinent quand il s'agit d'envisager ce point d'intersection entre approches sociologiques (la question de la « femme-auteure », de sa reconnaissance et de la reconnaissance de ses écrits) et littéraires (la question du choix esthétique lequel, dans la dynamique du champ telle que l'entend Pierre Bourdieu, est corrélé à la position de l'auteur·e dans le champ de la littérature)¹.

C'est donc un outil précieux tant qu'on ne l'utilise pas à des fins de suppressions des catégories sexuelles qui empêcheraient de reconnaître les femmes, comme autrices, sujets, figures ou

¹ MÉKOUAR-HERTZBERG Nadia, « art. cit. », in MÉKOUAR-HERTZBERG Nadia, MARIE Florence, LAPORTE Nadine (éds.), *op. cit.*, p. 174.

réceptrices, dans leur singularité.

Quelques déconstructions apparaissent dans le texte d'Icaza qui s'écarte, au fil de son écriture, des codes de la *novela rosa* ainsi que dans le texte de Tusquets qui dépasse la logique de censure par son langage érotique. Par ailleurs, les trois textes déconstruisent la représentation heureuse de l'amour hétéronormé. Il en va donc d'un double positionnement : les figures féminines des textes incarnent un positionnement clair dans le regard qu'elles portent sur leur couple ; les autrices se positionnent dans leur (dé)construction littéraire en accordant, par ailleurs, une place de second rang aux figures masculines qui abandonnent ou trahissent. Elles proposent des sortes de contre-modèles. Bien qu'Icaza adhère tout de même à une littérature féminine orientée, elle propose des pistes de réflexion et d'émancipation possibles et laisse émerger des réflexions comme outils de résistance face à des modèles normés. Le tournant est plus franc dans les années 70 et laisse apparaître des figures féminines protagonistes actives dans la transformation des structures sociales, des modes relationnels, des schémas de domination. Nous repérons les empreintes des autrices dans leur manière de s'emparer des problématiques relatives aux figures de femmes.

Nous avons envisagé la construction des textes sous l'angle de l'intertextualité, de la transgression et du rapport au lecteur. Nous avons appréhendé les trois romans dans leur logique interne, mais également dans leur relation à d'autres textes des mêmes autrices, dans leurs liens aux théories de sociologie littéraire et dans leur rapport au réel. Catherine Orsini-Saillet souligne la capacité d'un texte à interroger ce réel :

La littérature retrouve son rôle d'analyse de la société, repense sa relation au hors-texte, ce qui la situe dans la tradition du réalisme. Néanmoins, en évitant les assertions, les affirmations péremptoires, en construisant la figure qui mine (?) de l'intérieur l'autorité d'un texte, le roman souligne aussi que le temps n'est plus aux certitudes mais au doute généralisé, que le rôle de la littérature est d'interroger le monde au lieu de transmettre des savoirs clairement établis².

Les trois autrices construisent des textes qui exposent les lectrices à des réflexions, des questionnements, des processus cathartiques, des choix et c'est en ce point que se construit l'expérience féminine qui réunit l'influence des narratrices et celle des lectrices. Frédéric Regard voit justement, dans la représentation textuelle, non pas « un miroir de la nature sexuelle de l'auteur » mais « l'exploration poétique d'un savoir sans vérité, d'un savoir centré sur l'échange et sur la conversion³ ». Le processus cathartique, la proposition de nouvelles valeurs, d'un nouveau regard ainsi que la construction d'une fine intimité avec les lectrices permet

² ORSINI-SAILLET Catherine, « La transgression par la filiation : le cas de Rafael Chirbes », in ORSINI-SAILLET Catherine, *Transmission/Transgression...*, op.cit., p. 188.

³ REGARD Frédéric, *L'écriture féminine en Angleterre*, op. cit., p. 87.

d'imaginer une expérience genrée de lecture qui inviterait les lectrices à s'émanciper. La figure de l'homme récepteur s'efface dans les textes et place les femmes en position de lectrices actives. En plus d'interpréter le texte à l'aune de leur propre trajectoire et de leur expérience singulière, les lectrices ajoutent leur regard sur leur condition subjective de femme.

L'expérience est un point de départ légitime pour construire le positionnement des autrices dans leurs textes et dans le champ littéraire. Elle représente effectivement l'ensemble des conditions matérielles de production d'une pensée et c'est ce qui permet de percevoir et de décrire le monde d'une certaine manière. Le fait de se positionner en tant que femme dans un texte en modifie l'énonciation et la position engagée voire féministe colore nécessairement le récit. C'est ce que la suite de ce travail s'attachera à observer en accordant notamment un espace privilégié à la corporéité dans les textes. Nous examinerons également comment le positionnement des autrices dans le champ littéraire peut conditionner leur engagement en faveur d'une émancipation collective du féminin et comment le fait d'accepter et d'assumer le féminin dans l'écriture peut tendre vers un discours transgressif. Nous appréhenderons l'engagement des différentes voix féminines dans les œuvres dans un esprit de chœur de femmes à l'unisson. L'étude des textes dans cette thèse est bien envisagée sous le prisme de l'engagement : alors qu'Hélène Cixous affirme être plus intéressée par la poésie que par la politique, nous poursuivons les théories des américano-britanniques qui refusent de séparer les deux dimensions.

DEUXIÈME PARTIE

FEMMES AU CŒUR DE LA PROBLÉMATIQUE : DU QUESTIONNEMENT À L'ENGAGEMENT

*« Comme des millions de femmes, je veux inscrire
mon corps en lutte car quelque chose me dit [...] qu'une grande partie de l'histoire, pour ne pas avoir
été écrite par nous, s'est figée dans la mémoire du
corps femelle.¹ »*

Madeleine Gagnon souligne, dans cet extrait, la puissance de la corporéité chez les femmes. C'est dans ce corps que semblent prendre racine les pulsions de vie, de désir, de lutte et de liberté. C'est en partie par l'écriture du corps que nous poursuivons notre analyse des œuvres. Chercher à rendre visible le travail d'autrices représente, en lui-même, un engagement. C'est là l'un des objectifs de cette thèse : sauver de l'oubli des textes appréciés et reconnus par leurs contemporains. Si nous envisageons les textes des autrices comme une littérature engagée, pouvons-nous caractériser ce travail de « méta-engagement » ?

La première partie s'est efforcée de démontrer que les autrices écrivaient depuis leur expérience singulière et marginale de femmes puisqu'elles se trouvent exclues d'un universel littéraire. Écrire la place d'une femme dans une famille, dans un couple, dans la société, c'est écrire selon son expérience « située » de dominée, de minorité écrasée par le patriarcat. La voix des autrices s'élève alors derrière l'apparente neutralité de leur narratrice ou de leurs protagonistes. Ces autrices se nourrissent des échos des écrivaines avant elles, de leurs influences, de leur place dans le panorama littéraire pour apporter leur point de vue et leur influence. Nous avons analysé comment les écritures s'inscrivaient dans un espace littéraire traditionnel et nous chercherons à présent à montrer comment elles s'en émancipent mais également ce que les œuvres des autrices ont de subversif.

Un féminin assumé s'exprime dans leur style : c'est ce qu'on a désigné comme la féminisation de l'écriture. Parler d'une écriture féminine ne serait plus considéré comme un défaut mais comme une volonté d'interroger son texte à travers son sexe. Là sera le propos du premier chapitre. Il s'agira de montrer quel regard les autrices portent sur les figures féminines des textes : de quoi ces personnages sont-ils la représentation ? Comment ces figures s'efforcent-elles de résister aux structures patriarcales dévorantes ? Finissent-elles par faire entendre leur voix ? Ce chapitre illustrera les structures et institutions qui maintiennent les femmes dans la domination et l'oppression. De la masculinité toxique au patriarcat en passant par les normes sociales et religieuses, nous remarquerons la pluralité de contraintes qui s'imposent aux femmes et nous analyserons comment les autrices dévoilent et dénoncent ces

¹ GAGNON Madeleine, « Mon corps dans l'écriture », in CIXOUS Hélène, GAGNON Madeleine et LECLERC Annie, *La venue à l'écriture*, op. cit., p. 63.

mécanismes et cette domination systémique. Nous observerons comment l'union de voix féminines dans les textes permet justement de résister collectivement aux représentations mentales, aux fantasmes masculins et à lutter pour une reconnaissance de leur subjectivité.

L'analyse précise de ce regard contribuera à faire émerger l'engagement des autrices à travers leurs textes. Même si des trois écrivaines aucune ne reconnaît les traces d'un féminisme dans son écriture, nous dégagerons trois points, dans les romans, qui dépassent le simple questionnement : la déconstruction de la relation maternelle dans les textes s'éloignant de la représentation idéale de la mère soutenue notamment par la rhétorique franquiste ; la dénonciation d'une pathologie féminine, d'une folie imputée injustement aux femmes ; la libération sexuelle, le dépassement des carcans qui maintiennent les femmes sous le joug d'un discours moral patriarcal. Nous analyserons dans quelle mesure les écrivaines entrent en rupture avec certains modèles en commençant par détourner la représentation angélique, voire virginale de la maternité. La fracture relationnelle est consommée, assumée et nous interrogerons les différents mécanismes de compensation face à ce manque. Nous associerons la représentation de la folie à l'imaginaire collectif et aux représentations mentales du féminin et nous verrons comment elle peut être liée, dans le discours dominant, à la question de la maternité. Enfin, notre analyse des sexualités, par l'empêchement et la frustration des personnages puis par la libération et la pluralité des désirs, des sentiments, de la sensibilité, nous conduira vers l'hypothèse d'un réel engagement de certaines autrices et vers l'assurance d'une ouverture et d'un tournant de la littérature espagnole contemporaine.

Ces différents aspects des textes nous accompagneront vers une définition plus précise de l'engagement au féminin : que signifie être écrivaine ? Qu'attendons-nous de ces femmes qui écrivent sur des problématiques relatives aux femmes ? Nous parcourrons ce qui relève d'un possible engagement des autrices dans les textes, en prenant soin de recontextualiser socialement les propos et images littéraires. Nous observerons comment les textes peuvent parfois nous adresser un message de liberté. À force de rendre leurs personnages féminins, leurs protagonistes et narratrices plus libres et libérées, les autrices s'émancipent aussi de carcans sociaux et littéraires. Même si les trois autrices refusent de militer par l'écriture, nous remarquerons qu'elles défendent néanmoins, par la fiction, le droit des femmes à s'élever, à dénoncer, à rompre les modèles.

Les romans semblent, à première vue, illustrer davantage comment – quelle que soit l'époque – les femmes sont vouées à l'immanence et à un destin inexorable qui les enferme dans la procréation et la privation. Néanmoins, nous observerons que l'on peut trouver dans l'écriture de ces femmes, une ode à la liberté : la liberté d'écrire, la liberté pour les personnages

de s'émanciper, la liberté pour le lecteur de s'identifier.

Cette deuxième partie illustrera comment, dans leur lutte tantôt silencieuse, tantôt tapageuse, les écrivaines s'inscrivent dans une ligne de force commune autour du féminin, tout en soulignant la propre identité de leur texte, leur singularité et leur premier degré d'engagement.

CHAPITRE PREMIER

INTERROGER LE FÉMININ

Au cours de la partie précédente, nous avons analysé les différents outils propres à l'analyse des textes écrits par des femmes et nous avons observé, par ce biais, comment le féminin se manifestait dans les trois textes de notre étude. Les traces d'un féminin se dévoilent dans l'écho du texte, dans ce qu'il révèle de l'expérience des autrices mais également dans les liens qui se tissent entre les œuvres de femmes. La construction de figures féminines, qu'elles soient narratrices ou protagonistes, ajoute une dimension au féminin du texte, dans ce qu'elles représentent et dans le jeu qu'elles construisent avec le récepteur. Nous avons remarqué que « l'art de la narration » permettait aux narratrices de s'émanciper du texte et de s'ériger au rang de sujets. L'étape suivante consisterait à dépasser l'observation du féminin dans les textes pour voir comment les autrices interrogent ce féminin et le mettent à l'épreuve.

Nous commencerons par analyser le regard que les autrices portent sur les personnages féminins, les différentes typologies qu'elles construisent et déconstruisent avant d'observer précisément comment elles jouent avec les normes traditionnelles d'une Espagne conservatrice et modifient l'angle de vue de leurs personnages ainsi que leurs récepteurs. Elles les dotent ainsi d'un regard plus neuf et libéré. Le lecteur observe à travers le texte comment l'évolution contextuelle influence la représentation de certaines institutions : l'Église ou le mariage n'ont plus la même aura et ne semblent pas captiver de la même manière les différents personnages. Par le changement de regard sur les règles qui émanent de ces structures, l'imaginaire collectif se construit lui aussi différemment. Les autrices illustrent justement ces changements à travers leurs textes et se concentrent sur la représentation du féminin et des figures féminines. Il ne s'agit pas seulement d'envisager, par exemple, le rapport à la beauté physique différemment mais bien d'insister sur la dimension politique de l'image du féminin et sur sa construction sociale. Nous verrons ainsi comment elles mettent au jour les différents stéréotypes associés

aux femmes pour mieux les dépasser et permettre aux figures féminines de se libérer de leur empêchement. Les autrices ne semblent pas s'élever contre l'ensemble des contrats sociaux mais insistent sur le positionnement des personnages féminins dans cette contractualisation : ce lien les aliénera-t-il ou les aidera-t-il à s'émanciper ? Le discours situé des autrices influencera le positionnement des différentes figures et les incitera à se situer à leur tour parmi les différents modèles. Elles seront créatrices, elles aussi, de nouvelles possibilités, de nouveaux horizons.

Enfin, ce chapitre cherchera à comprendre la construction singulière des voix féminines dans les romans qui se lient puis s'opposent aux voix masculines et définissent précisément les contours de leur subjectivité. Nous remarquerons que les personnages masculins ne sont pas envisagés dans leur complexité. Ces individualités s'effacent dans le texte et les autrices n'y accordent pas une attention spéciale. Les voix des époux servent surtout à illustrer à quel point la masculinité peut maintenir les sujets féminins dans une immuabilité. En revanche, nous constaterons que certaines voix masculines résistent aux normes et s'émancipent, elles aussi, de leurs carcans. Les autrices redéfinissent, par leur travail d'écriture, les contours du patriarcat et de la masculinité. Nous observerons comment les autrices se détachent d'une tradition et en revoient les codes en donnant de la visibilité au féminin.

Nous analyserons au cours de ce chapitre ce qui rassemble les autrices, ce qui les amène à se fondre dans un collectif féminin d'écriture mais également ce qui les divise et en quoi leurs divergences sont le fruit d'une évolution temporelle : les voix des narratrices et des figures féminines se font-elles l'écho d'une société en mutation ?

4.1. Un regard commun sur les figures féminines

Les situations des trois protagonistes se construisent sur un schéma similaire : l'enfermement des femmes dans des situations de domination masculine, d'oppression patriarcale sous couvert d'une société hétéronormative et conservatrice. Nous constatons, dans nos propos précédents, que les trois figures féminines tentent de s'extirper vainement de leur condition et que la fatalité l'emporte. Il s'agira donc ici d'observer comment les personnages féminins sont généralement représentés dans les textes et comment leur construction passe par le regard masculin. Nous remarquerons ensuite que les autrices cherchent à dénoncer ce biais et à remettre en question le positionnement des femmes dans la société. Ces propos mettront en évidence le décalage, le déséquilibre dans la représentation et les rôles des personnages

féminins et masculins : quels stéréotypes féminins traversent les époques ?

Les stéréotypes propres à la représentation des femmes naissent à travers le regard masculin. Les hommes s'accaparent la production culturelle durant des décennies et partagent une esthétique féminine qui n'est que le produit de leurs représentations mentales et de leurs fantasmes. Nous verrons alors comment la diffusion multiple d'images correspondant à la vision des hommes participe de la création de catégories féminines archétypales et figées. Nous observerons également comment les autrices prennent le contre-pied de ces imaginaires en dénonçant l'oppression de ces modèles féminins : elles mettent au jour l'enfermement dans le couple, dans la société patriarcale, dans les représentations collectives.

En s'élevant contre ces modèles, contre ces injonctions, elles les détournent puis les réinventent en soulignant la singularité de chaque subjectivité féminine et en construisant un positionnement féminin plus authentique.

4.1.1. Le *Male gaze*

Concept émergeant des études féministes sur le cinéma, le *male gaze* désigne le regard masculin dominateur qui est porté sur les représentations des femmes : les personnages féminins sont alors perçus sous l'angle d'une caméra qui se concentre sur leurs attributs et leurs atouts¹. Le concept peut être transposé au roman puisque les descriptions littéraires par des écrivains hommes peuvent insister, elles aussi, sur les canons esthétiques féminins. Si nous nous permettons d'utiliser ce concept dans le cadre de l'analyse d'écritures de femmes c'est pour démontrer comment les autrices manipulent ces représentations pour mieux les mettre à l'épreuve : jusqu'à quel point se conforment-elles aux représentations de leur époque et comment s'en émancipent-elles ?

Les différentes typologies féminines ainsi que les rôles des femmes sont imposés par le pouvoir masculin. En effet, le discours dominant construit des catégories dans lesquelles chacune des femmes s'inscrit afin de ne pas être marginalisée. Elles ne peuvent ainsi échapper au contrôle masculin. Comme le souligne Lourdes Méndez, l'ensemble des subjectivités féminines semble se réduire à trois rangs qui sont ceux de « esposa, puta, obrera² ». Parmi ces catégories, les nuances et les singularités sont exclues et il s'agit donc, pour les figures féminines de se positionner dans la société. Le narrateur de *La fuente enterrada* présente par

¹ MULVEY Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, Vol. 16, n°3, 1975.

² MÉNDEZ Lourdes, « Las mujeres: De objetos de arte a sujetos creadores », in GÓMEZ RODRÍGUEZ Ampara, TALLY Justine, *op. cit.*, p. 42.

exemple les deux grandes catégories de femmes qui sont les femmes mariées et les célibataires :

Las casadas se encargaron de sus novelas, que leían por la noche en la cama, entre escandalizadas y estremecidas, y las solteras estrenaron bellos álbumes de autógrafos, brindando a «su pensamiento» la primicia de sus páginas. (p. 49)

Il s'agit de catégories très larges qui ne considèrent les femmes que dans leur rapport aux hommes et dans la situation maritale dans laquelle elles se trouvent. Les personnages féminins intériorisent ces catégories et adhèrent passivement au discours dominant classiste. Dans le roman *Dar la vida y el alma*, lorsqu'Amelia évoque la maîtresse de Carlos, elle la méprise et la considère hiérarchiquement inférieure à elle puisque « hasta bien avanzado el siglo XX "la otra" no era socialmente nadie » (p. 152) :

Quería decir que no pertenecía a su clase social y, además, el hecho de vivir con un hombre sin estar casada con él la convertía inmediatamente en una puta. Ése era la mentalidad de aquellas gentes, de nuestra familia y supongo que también de Amelia. Así que puede suponerse que se presentó en aquella casa con el aire de superioridad que da el tener a la sociedad e incluso a Dios de parte de uno. (p. 152)

Outre la question de la jalousie et de la souffrance de la protagoniste, elle exerce là un regard condescendant sur la femme libre et volage que représente l'amante. Cette dernière ne correspond en effet à aucune catégorie puisqu'elle ne rejoint ni les jeunes femmes vierges ni les femmes mariées. Elle est exclue du système de régulation sociale et se retrouve d'autant plus marginalisée par le regard des autres femmes. Finalement, les relations de domination se perpétuent et les dominées jouent de leur supériorité sociale afin de pallier leur rancœur.

Si nous nous concentrons sur le rang social des différentes protagonistes qui apparaissent dans les textes, nous nous apercevons qu'Irene ainsi que la narratrice de *El mismo mar de todos los veranos* et Amelia sont issues d'un milieu aisé. Dans le roman de Carmen de Icaza, la particule « Doña » (p. 10) sert, par exemple, à désigner une femme de classe sociale élevée et d'âge mûr, comme Alicia qui est une ancienne « mundana famosa » (p. 10). Irene évolue dans une ambiance bourgeoise grâce au statut et aux biens matériels de Raúl. Cette atmosphère se reflète d'ailleurs dans les personnages que côtoie Irene ainsi que dans son rôle de maîtresse de maison, accompagnée par sa *criada*. Ces jeunes femmes peuvent donc sembler à première vue privilégiées. Néanmoins, de nombreuses normes les enferment et les empêchent d'accéder au monde extérieur pour les préserver du vice. Chez Esther Tusquets, la narratrice dresse une liste de ce que les jeunes filles de bonne famille ne peuvent pas faire, de ce dont elles sont privées :

las adolescentes bien nacidas no pueden escapar de sus casas, porque les están prohibidas las calles y la noche, y tienen que quedarse apesadas allí, entre sus muebles y sus cachivaches, limitado su deambular [...] los pisos de las niñas bien nacidas están fríos de

noche [...] limitada toda posibilidad de espacio libre a la ventana abierta, y ahí estoy yo, con la luz apagada para que no me vean desde la calle – las niñas bien nacidas no se asoman medio desnudas a la noche, ni siquiera a esta noche pequeña de la ventana (p. 120)

La répétition ternaire de la formule « bien nacidas » fait ressortir la pesanteur de leur existence de jeunes filles au sein d'un milieu social élevé. La fenêtre de la chambre symbolise le rêve, l'inaccessible. Comme le montre Patric Jean, dans son documentaire *La domination masculine*³, les petites filles n'accèdent pas au dehors, elles restent dans leur chambre mais, par la fenêtre, elles observent et contemplant le monde. Nous reviendrons plus loin sur le chronotope de la fenêtre. Plus tard, les femmes sont, elles aussi, enfermées dans des carcans et doivent respecter des normes de décence, de bienséance. La sexualité en est l'un des exemples les plus flagrants. Elles doivent avoir des relations sexuelles et répondre au « devoir conjugal » mais la société et la religion catholique refusent qu'elles y prennent du plaisir. On préfère l'image d'une femme qui ne s'épanouit pas dans l'acte mais y consent par réponse aux envies de son mari. L'acte est nécessairement plus fort et la domination plus puissante si la femme se soumet à une abnégation totale. C'est ce que nous pouvons entrevoir dans un extrait de *Dar la vida y el alma* :

Yo he oído hablar a mujeres de la edad de mi madre, he visto sus caras cuando aludían a lo que se llamaba intimidades de alcoba: era algo por lo que había que pasar, que les gustaba a los hombres y que el confesor decía que no era pecado porque estaba bendecido por el sacramento. Ésa era la actitud habitual. Amelia tenía que disimular la vertiente carnal de su pasión amorosa para protegerse ante la sociedad. (p. 100)

La condition sociale des personnages féminins vient donc contrôler l'intimité des relations qu'ils entretiennent avec l'autre sexe.

Chacune des protagonistes est trahie et trompée par son mari. Elles n'existent plus en tant que femmes et ne sont sollicitées que pour répondre à leurs obligations conjugales et maritales. Simone de Beauvoir, dans le premier tome du *Deuxième sexe*, affirme que l'épouse « trop méprisée ou trop respectée, trop quotidienne » n'est plus assimilée à un objet érotique. Elle précise qu'en se mariant, la femme, dénuée de sensualité, devient la propriété de l'homme⁴. Ce sont ainsi d'autres femmes qui assurent la fonction d'objets, d'individualités chargées de contenter le désir des hommes. La société patriarcale répartit ainsi les figures féminines : les femmes mariées décentes, d'un côté, et les femmes libérées et volages, de l'autre. Beauvoir affirme également que la société demande à la femme de se faire effectivement objet érotique, de se parer d'un costume qui « déguise le corps, le déforme ou le moule, en tout cas il [le] livre aux regards⁵ ». Dans le roman de Carmen de Icaza, les infidélités de Raúl semblent tolérées par

³ JEAN Patric, *La domination masculine*, documentaire, Belgique, 2009.

⁴ DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe I*, op. cit., p. 307.

⁵ DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe II*, op. cit., p. 389.

l'ensemble de l'entourage du couple et plus largement par l'ensemble de la société. Irene apprend, tout au long du roman, à assumer les infidélités de son mari bien que cette réalité lui soit épouvantable. Elle s'habitue à supporter des humiliations visibles et connues ou dissimulées. Elle devra, de son côté, faire preuve d'une bienséance constante dans son rapport aux hommes et elle se verra également dans l'obligation de soutenir son mari et de le défendre en toutes circonstances. La décence imposée aux femmes de cette époque crée un fort contraste avec l'attitude volage et impunie des hommes. Irene ne peut vivre son histoire d'amour avec Pedro le médecin pour qui elle éprouve de forts sentiments car « las mujeres casadas no hacían conquistas » (p. 79). Les descriptions des interactions entre Raúl et ses maîtresses et de celles entre Irene et Pedro s'opposent par l'explicite et la vulgarité, d'une part, et l'implicite, le respect des normes, la dignité et l'empêchement, d'autre part :

Y el chispazo se produjo del modo más imprevisto. Preparaba Irene, a las pocas tardes, el café de Pedro, cuando, al ofrecerle la taza, él le rozó involuntariamente la mano. Y fue como un contacto eléctrico, algo brusco y terrible que la estremeció de pies a cabeza, haciendo que la taza fuera a romperse al suelo. (p. 287)

Tandis que Raúl batifole librement avec les femmes qui l'entourent, Irene réagit de manière démesurée lorsque Pedro lui frôle le bras. Ce soubresaut s'explique par la pudeur personnelle qui lui a été inculquée et par la réprobation collective d'un quelconque rapport physique avec un autre homme que son mari. Elle a donc intégré dans son propre corps les différentes normes qui s'imposent aux femmes. Au fil du texte, le rôle de l'amante s'épaissit et le narrateur livre peu à peu les noms des femmes que Raúl convoite. Par l'apparition de leur nom, ces personnages se dotent d'une identité, d'une subjectivité et ne sont plus relégués au second plan. La première amante à occuper un espace narratif plus large est Dolores Puertoseguro. Les mots empruntés au français pour la qualifier (« *chic* », p. 106) font d'elle un personnage moderne, désirable et enviable pour Irene qui entre avec elle dans un rapport compétitif. Dolores semble se montrer supérieure en contrôlant les gens qui l'entourent et en usant d'un fort caractère. Elle semble par moments inverser les rapports de domination avec les figures masculines. Son rôle de maîtresse la conduit à assumer sa liberté sexuelle. Ces femmes sont représentées sous le prisme du regard masculin mais l'on peut percevoir une certaine émancipation dans les conditions matérielles de leur existence. Lorsqu'Irene rentre de l'hôpital, elle devine le jeu qu'entretient Raúl avec ses différentes maîtresses et elle se sent à nouveau menacée par les figures de séductrices. Une autre amante occupe une place importante dans le récit : Lina Salgado. Ce personnage s'inscrit dans un schéma cyclique du texte puisqu'elle apparaît comme une représentation plus jeune de Dolores. Les deux personnages viennent encadrer le récit, se

reflétant ainsi l'une et l'autre dans un miroir temporel. Comme Dolores, Lina tente de se rapprocher de Pedro Vendrell, le médecin, afin d'obtenir des informations à charge contre Irene et elle entre, elle aussi, dans le même jeu de dupes et de manipulation par la séduction et par la répétition de son titre « doctor » (pp. 220-224). Les deux figures rythment ponctuellement la vie de Raúl quand Irene la traverse d'un bout à l'autre, sans moyen d'échapper à sa condition.

4.1.2. Dénonciation d'un enfermement

Les droits et les devoirs de la femme mariée évoluent au fil du XX^e siècle en Espagne. Elle gagne une autonomie et une indépendance sous la seconde République jusqu'à ce que le Franquisme et l'organe de la Phalange l'enferment à nouveau et l'infantilisent. Dans le récit de Carmen de Icaza, les bras de l'homme représentent, comme l'affirme Simone de Beauvoir, « la gloire⁶ ». Cette dernière déplore, en effet, la construction de l'imaginaire des fillettes qui pensent alors que, pour être heureuses, il faut être aimées. Irene déclare auprès de Pedro Vendrell que : « Para una mujer, el fin es el hombre » (p. 149). Le mari d'Irene, dans le roman d'Icaza, se sent responsable de sa femme et s'épanouit dans son rôle paternaliste. C'est lui qui détermine, par exemple, sa date de sortie de l'hôpital psychiatrique. Les propres décisions d'Irene ne lui appartiennent plus. Elle ne semble pas, en revanche, souffrir de ce manque de libre arbitre puisqu'elle intériorise sa condition. Lorsque Raúl lui signale qu'elle ne partira pas immédiatement du centre, elle lui répond très calmement : « Volveré cuando tú me digas que puedo volver » (p. 153). Irene se soumet entièrement à son mari dans un silence pesant qui rend la société complice de cette domination. Par ailleurs, le mari est au centre de toutes les attentions et de tous les désirs. La société attend des femmes qu'elles s'oublient, qu'elles mettent leurs besoins de côté et qu'elles consacrent leur énergie au bien-être de leur époux, à « hacer honor a "su marido" » (p. 73). Il reste, pour Irene, sa priorité alors même qu'elle se trouve dans un état physique critique :

Pero ella, desde la cama, se preocupaba, nerviosa, de que nada faltara a Raúl, empeñándose en que, aunque ella no estuviera presente, invitara a sus amigos a comer y siguiera con sus tertulias en el despacho. Permaneció mucho tiempo sola. (p. 88)

Même si elle prend parfois conscience de l'égoïsme de son mari, le sacrifice féminin l'emporte. Le texte illustre la construction insidieuse de la soumission d'Irene. Elle apprend à écouter, à obéir et à attendre « hasta la madrugada » (p. 91). La répétition du verbe « Esperaba...»

⁶ *Ibid.*, p. 98.

esperaba..., esperaba... » (p. 101) à l'imparfait sur un rythme ternaire et entrecoupé de points de suspension évoque la lourdeur de ces moments d'attente et la pesanteur de sa vie d'épouse. Elle semble être, là encore, dépossédée de son libre arbitre et sa posture ne lui permet pas de protester. L'ami de Raúl, Pablo, lui déconseille de se rebeller et lui recommande plutôt de satisfaire son mari :

-No te atormentes, Irene – le aconsejó él entonces –. Aprende a tomarle tal y como es. Y no le hagas jamás una escena. Recíbele, te vuelva de donde vuelva, con la sonrisa en los labios – sus ojos bajaron hasta su boca pálida –. Y procura entonces tenerlos pintados. (p. 97)

Ce dernier se positionne en tant que guide en s'adressant à elle d'un ton bienveillant mais ferme par l'utilisation de l'impératif. Il s'inscrit, lui aussi, dans une relation patriarcale et paternaliste et enferme Irene dans une vie sacrificielle en l'empêchant de s'émanciper. Le mari et les hommes prennent conscience de leur pouvoir décisif sur la femme et de leur capacité à « hacerla feliz o desgraciada » (p. 115). Cette antithèse souligne la violence de la situation qui leur est imposée et à laquelle ne peuvent échapper sous peine d'être marginalisées. On retrouve aussi cette représentation de l'attente chez la femme mariée dans le texte d'Esther Tusquets. La narratrice de *El mismo mar de todos los veranos* se retire de cette vie maritale qui l'étouffe et l'enferme mais continue, tout au long du récit, de se voir dicter une conduite par les personnages qui l'entourent. Elle subit les propos péremptifs qui l'incitent à revenir vers son mari et à trouver du bonheur dans son couple. Ceux-là illustrent bien le discours normatif social qui considère qu'une femme sans mari reste incomplète et n'acquiert jamais une « alma de mujer » (p. 135). Une femme est donc condamnée à la marginalité tant qu'elle n'a pas trouvé un homme solide à ses côtés, symbole de réussite sociale. Sa mère ainsi que sa fille répondent, pour leur part, aux attentes liées au rôle et aux fonctions du sexe féminin et elles refusent d'entendre les raisons de la fuite de la narratrice. Selon elles, la narratrice doit, en tant que femme et épouse, se résigner et se positionner plus positivement, faire en sorte que sa vie soit heureuse et épanouissante :

han decidido no intervenir y dejarme aquí sola – tiempo tendrán después, en la ciudad, para aleccionarme, para convencerme de que Julio es el mejor de los maridos y de que en un hombre como él sus escapadas no tienen importancia, tan cortas siempre además, y yo debiera estar ya muy habituada y no se comprende que esta vez me haya subido así a la parra (p. 144)

Finalement, la protagoniste de *El mismo mar* renonce à sa liberté et réintègre sa vie maritale contre son gré. Le dénouement du texte insiste sur la passivité de cette figure féminine, sur sa perte de contrôle et de tout pouvoir décisionnel, de toute possibilité d'agir. Julio l'enferme à nouveau dans une sorte de prison dorée. C'est lui désormais le sujet grammatical des verbes qui

se succèdent :

y cuando Julio me coge por el brazo y me arrastra casi en vilo hasta el coche y me acomoda en el asiento [...] él, tan amable y sienes plateadas, tan comprensivo y encantador [...] y dejo que me lleve donde quiera, qué importa ya, si la noche, al menos esta noche, está irremediamente para las dos perdida, y Julio me introduce en una pequeña caja de cristal (p. 213)

On retrouve l'idée d'enfermement, de prison avec cette cage en verre. La narratrice va même jusqu'à se réifier en se comparant à « una muñeca bien articulada » (p. 214) pour insister sur son inertie et sur la liberté de Julio de disposer d'elle, de son corps :

mientras Julio me acomoda sobre unos almohadones blancos, entre blancas colchas llenas de plumas blancas, y mientras él me lame, me toca, me chupa, me babea, me muerde, yo no siento ya nada, ni siquiera tristeza (p. 214)

La paralysie de la narratrice contraste avec l'intensité des actions successives de Julio. La description littéraire qui illustre la soif de possession masculine sur une victime inerte rapproche le fragment de la représentation d'une scène de viol et crée un malaise chez le lecteur. Le texte représente une narratrice qui semble presque morte, privée de toute sensation et émotion. Dans cette dernière situation, une femme attend encore, c'est Clara. Elle passera, selon la narratrice, « la noche entera sola en el patio de las buganvillas » (p. 213). La répétition du verbe « esperar » (p. 213) conjugué à plusieurs modes et les questions successives que la narratrice pose à la suite du roman montrent la pesanteur de cette attente des femmes abandonnées par leur mari (pp. 163, 171 et 216) :

la misma mirada que ingenuas muchachas campesinas dedican al amante engañoso y disfrazado, que habrá de abandonarlas siempre, siempre, siempre en la noche de sus bodas (p. 163)

Finally, l'attente de Clara fait écho à celle d'Irene et place ces femmes dans un positionnement de dominées. Elle insiste et répète l'adverbe « siempre » qui ne laisse plus aucune possibilité aux femmes d'échapper au destin tragique de l'épouse. Elles sont, selon la narratrice, condamnées à souffrir et à se soumettre aux volontés et aux décisions de leur mari. L'allusion à l'abandon des femmes lors de la nuit de noces n'est pas sans rappeler la situation d'Amelia dans le roman de Marina Mayoral qui assiste à la disparition volontaire de son mari. Dès les premières pages, la narratrice représente Amelia comme une jeune femme naïve qui nie l'évidence de l'abandon. L'accumulation de la conjonction de coordination « o » et de l'adverbe « seguramente » (p. 38) illustre la succession d'hypothèses formulées mentalement par Amelia. Elle cherche des justifications à sa disparition et réfléchit à de possibles alternatives. Elle l'attend dans cette chambre d'hôtel et cette scène n'est que l'annonce de ce qu'elle poursuivra toute sa vie. Le rôle de l'épouse est représenté comme une réalisation, une obligation, un

« deber » (p. 187) qu'Amelia s'évertue à accomplir jusqu'au bout. La posture de l'épouse l'emporte sur celle de la femme et l'engagement prend le pas sur toutes les émotions et les rancœurs qu'Amelia peut ressentir envers Carlos. Nous lisons une claire appartenance de la femme à son mari. Dans le texte d'Icaza, comme dans la société espagnole de l'époque, la particule « de » qui précède le nom de famille de l'épouse exprime d'emblée la dépendance des femmes au nom masculin : « la señora de Fábregas » (p. 140). Beauvoir précise que l'un des « rêves du mâle » est de marquer la femme de manière qu'elle demeure à jamais sienne⁷. La possession des femmes se loge ainsi dans le langage, dans leur appellation mais également dans le corps, dans l'intériorisation et la normalisation de relations dominantes. En illustrant ce déséquilibre relationnel et l'abnégation des femmes, les autrices cherchent à mettre au jour cette situation et à inciter le lecteur à la remettre en question.

Alors que les personnages masculins trompent, mentent et trahissent leur épouse, les figures féminines du roman sont privées de désir et d'épanouissement sexuel en dehors du mariage. Les trois textes montrent comment la société condamne l'adultère féminin. C'est ce qui ressort dans l'ouvrage de Foucault sur l'histoire de la sexualité lorsqu'il s'interroge sur la moralité, la tempérance et la maîtrise de soi et de ses désirs chez les Grecs. Alors que, chez ce peuple, l'injonction à la fidélité est commune, les raisons ne sont pas les mêmes : chez l'homme, la tempérance est liée à une maîtrise de lui-même et de ses pulsions alors que, chez la femme, elle est la conséquence de sa soumission au mari⁸. L'évolution des comportements et des normes semble alors justifier les infidélités des hommes par leur rapport supérieur au désir et par des incapacités momentanées de réguler leurs pulsions alors que celles des femmes restent inacceptables et condamnables. Simone de Beauvoir fait référence à la littérature espagnole qui s'est attachée à représenter ces condamnations multiples dans l'Espagne superstitieuse et mystique, sensuelle et terrorisée par la chair :

Dans *La Maison de Bernarda* de Lorca, les commères du village veulent punir la jeune fille séduite en la brûlant avec un charbon ardent « au lieu de son péché ». Dans les *Divines Paroles* de Valle Inclán, la femme adultère apparaît comme une sorcière qui danse avec le démon ; sa faute découverte, tout le village se rassemble pour lui arracher ses vêtements, puis la noyer. Beaucoup de traditions rapportent qu'on dénudait ainsi la pécheresse ; puis on la lapidait comme il est rapporté dans l'Évangile, on l'enterrait vivante, on la noyait, on la brûlait. Le sens de ces supplices, c'est qu'on la rendait Nature après l'avoir dépouillée de sa dignité sociale⁹.

La littérature du XIXe siècle décrit l'affrontement de l'adultère par les personnages féminins

⁷ DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe I*, op. cit., p. 273.

⁸ FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité 2 – L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984, p. 236.

⁹ DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe I*, op. cit., pp. 310-311.

comme une situation limite. Les auteurs masculins présentent alors les risques auxquels se heurtent ces personnages : dans *La Régente*, la protagoniste perd son mari et son statut social, dans *Anna Karénine*, elle sombre dans le désespoir suite à la perte de son fils et finit par se suicider et, enfin, Emma Bovary se perd dans les dettes et les mensonges et renonce au monde de la fiction et de la littérature. En revanche, dans le texte de Mayoral, la narratrice souligne la banalité de l'infidélité masculine dans les romans réalistes du XIXe siècle, cités par la narratrice, « llenas de adulterios » et de « triángulos amorosos » (p. 108). L'adultère masculin est ainsi codifié et normalisé :

De no ser por su extraña conducta en el viaje de novios, Carlos habría sido un representante típico de su grupo social: escogían a la mujer «conveniente» para casarse y tenían aventuras extraconyugales, admitidas por la sociedad, con mujeres que les gustaban, que no se parecían en nada a sus esposas y que solían ser de clase social inferior o de estratos muy diferentes al suyo, como el mundo de la farándula. (p. 115)

Dans les textes d'Icaza, de Tusquets et de Mayoral, nous observons le décalage important entre la trahison décomplexée des personnages masculins et l'empêchement des figures féminines. Les protagonistes d'Icaza et de Mayoral ne se permettent pas d'accéder à leurs désirs et même si la narratrice de Tusquets s'adonne à sa courte histoire, elle ne la partage avec aucun autre personnage et tait cette parenthèse comme si elle n'avait jamais existé. Pourtant, l'expérience d'infidélité féminine dans ces différents textes représente l'exercice d'une liberté et l'opposition de vrais choix face au positionnement dominant et paternaliste des figures masculines. En 1953, Icaza publie un nouveau texte, *Las horas contadas*, et l'illustration de l'adultère semble, cette fois, être remis en cause. Le narrateur évoque « alguna aventurilla¹⁰ » chez des personnages masculins. Par l'utilisation d'un adjectif qui ne détermine pas la quantité exacte de relations ainsi que par l'emploi du singulier et du diminutif, le narrateur reste volontairement évasif et minimise les faits. Néanmoins, cette phrase résonne par la suite lorsqu'il ajoute que Catalina « hubiera querido nacer hombre para coger el primer barco e irse lejos, muy lejos¹¹ ». L'autrice met en évidence ici les privilèges du sexe masculin. Une prise de conscience du déséquilibre et une tentative de dénonciation de l'enfermement des femmes dans ces carcans se dessine et s'amorce dans la littérature.

L'image des femmes que nous analysons jusqu'ici est souvent similaire dans les trois récits et participe de la construction d'un imaginaire commun qui scinde la société selon le sexe des différentes personnes. Les trois romans s'inscrivent de fait dans une mythification de la femme, du féminin. Les narrateurs présentent dans leur récit ce que la société attend des femmes

¹⁰ DE ICAZA Carmen, *Las horas contadas*, Madrid, Gráfica Clemares, 1953, p. 73.

¹¹ *Ibid.*, p. 238.

et l'image que ces dernières sont censées renvoyer. La représentation de la jeune fille vertueuse est mise en avant et permet d'observer à quel point les normes imposées dès le plus jeune âge déterminent le rôle des femmes dans leurs différentes fonctions. Irene fait allusion, dans *La fuente enterrada*, au « Manual de la joven virtuosa » (p. 34) et cela résonne avec l'éducation des jeunes filles sous le franquisme, impulsée par Pilar Primo de Rivera au sein de la Phalange. Ces règles avaient pour but d'inviter les filles à devenir des femmes et des épouses exemplaires et donc de leur apprendre à se soumettre au patriarcat, dans le but de « hacer honor a su marido » (p. 73). Cette éducation présente généralement les femmes comme des mineures à la recherche absolue d'une légitimation et d'une conscience qu'un homme saura leur apporter¹². Iker González Allende évoque, à ce propos, l'écho du régime politique qu'on peut repérer dans la *novela rosa* à travers la construction des personnages :

La novela rosa durante la guerra civil no fue apolítica como se podría pensar por la imagen de evasión con la que se suele caracterizar a este tipo de narrativa. [...] Las protagonistas muestran las cualidades que después, durante el franquismo, la Sección Femenina de la Falange adoctrinará como necesarias en toda mujer. Los autores insisten en que en la mujer domine la dignidad, el decoro, la espiritualidad, la entrega a los demás, el sacrificio y la santidad¹³.

Les trois récits reviennent sur des moments importants dans la vie des jeunes filles. La narratrice d'Esther Tusquets décrit, par exemple, son expérience épouvantable des premières menstruations :

las rodillas a la altura de la barbilla y los brazos enlazando mis piernas, esperando el instante intolerable y cierto en que una hiena monstruosa y desenfrenada me devoraría durante horas las entrañas sin lograr hacerme morir (p. 219)

Cette douleur intense représente une sorte d'expérience prémonitoire de sa vie de femme. Le destin féminin est également évoqué dans un contexte intertextuel lorsque la narratrice mentionne les contes pour enfants qui ne cessent de renvoyer une image négative des femmes qui s'enferment dans leurs malheurs, de « princesas infelices y muchachas abandonadas » (p. 133). Le récit de Carmen de Icaza alimente également cette désillusion. Le narrateur présente les jeunes filles comme des êtres passifs, en attente d'un mariage heureux. Leur futur épanouissement est en effet conditionné par cette union, moment où leur vie débutera réellement. Lorsqu'Irene arrive sur le lieu d'habitation qu'a choisi Raúl pour eux, elle semble vierge de toute expérience de vie ; elle est prête à adapter son caractère et son mode de vie à son mari :

Raúl se estaba dedicando a transformarla, a pulirla, a lo que llamaba «estilizarle». Era él

¹² MIGLOS Danièle, « art. cit. », in LEDUC Guyonne, *op. cit.*, p. 292.

¹³ GONZÁLEZ-ALLENDE Iker, « art. cit. », p. 102.

quien le elegía hasta el último detalle de su atavío. La acompañaba de modistas, a la sombrerera, hasta a la peluquería. (p. 72)

Raúl agit à la manière d'un créateur qui façonne son objet selon ses goûts, ses envies, sa sensibilité esthétiques. Dans le processus de transformation ou de construction des femmes mariées, la narratrice de Marina Mayoral évoque le mythe de la virginité et la «*noche de bodas*» (p. 25) dans toute sa caricature et son aspect fantasmatique. Tous les proches tentent de savoir ce qui s'est passé durant la nuit de noces d'Amelia, accordant ainsi une importance démesurée à la virginité féminine. Le fait que cette question de sexualité dépasse l'intime et s'élargisse à la sphère publique montre bien que la mythification de la femme s'inscrit dans une construction sociale. Cette idée s'accompagne également d'une série de préceptes sur le physique des femmes, signe de bonne santé. L'apparence physique semble être le premier critère de distinction d'une femme. Ainsi, Raúl se préoccupe de l'apparence d'Irene afin qu'elle se montre digne de sa classe sociale :

-Mi querida Irene, debieras preocuparte, antes que nada, de equiparte. Así no te puedes presentar delante de nadie. Tú has sido siempre muy elegante y muy guapa. Es necesario que volvamos a hacer de ti... (p. 180)

La beauté féminine devient une question non seulement esthétique mais également politique. Les canons sont imposés par les artistes, les peintres, les sculpteurs, les photographes, par les hommes en général. Cependant, les injonctions esthétiques des femmes par le regard masculin sont remises en question lorsque le narrateur dévoile les imperfections d'Irene. Icaza cherche à déconstruire l'idéal de beauté des figures féminines. Le narrateur du texte souligne l'inquiétude d'Irene qui découvre les marques du temps sur son visage et dans sa chevelure :

Y con ansiedad miraba en el espejo su pelo blanco, su cara sensitiva, en que toda impresión dejaba su huella. (p. 288)

C'est, là encore, une manière de dénoncer les stéréotypes, l'idéal de jeunesse et les canons de beauté auxquels se heurtent les personnages féminins. Si les femmes créatrices proposent une nouvelle vision de la beauté, alors les femmes passent d'objets à sujets de leur regard. Certaines autrices contemporaines telles que Almudena Grandes s'attachent à dénoncer l'horizon économique, politique et sexuel du mythe de la beauté féminine en proposant une pluralité de modèles esthétiques et en luttant contre la construction d'un canon univoque. Ángeles Encinar parcourt différents textes espagnols contemporains en se concentrant sur le topic de la beauté féminine. Elle considère que les canons et la construction de normes privent les femmes de toute liberté et d'indépendance car elles sont considérées comme de vulgaires objets sexuels. Elle voit une dénonciation de cette domination esthétique chez Mayoral, dans son texte

*Recóndita armonía*¹⁴ :

Tal y como parece indicar claramente el texto, la protagonista se convierte en un objeto sexual. [...] Pero además hay que resaltar que la protagonista se ve envuelta en ese juego gratificante, de doble filo, de sentirse admirada sexualmente, adorada, considerada como algo bello. Y este deseo, aunque se haga pasar como un homenaje, responde en realidad al deseo de otra persona de controlarnos¹⁵.

Elle évoque également le conte de Tusquets, *La niña lunática*, qui présente une protagoniste dont la beauté s'éloigne des canons en vogue et qui met en évidence d'autres qualités nouvelles, plus puissantes, chez cette figure féminine. Il s'agit, pour elle, d'autrices qui participent de la dénonciation et qui affrontent « de manera radical a la exigencia del canon de belleza establecida¹⁶ ». Les signes de beauté sont ainsi déplacés vers des qualités intellectuelles ou émotionnelles, vers l'intelligence et la sensibilité.

Les femmes sont ainsi victimes de la construction d'une mythologie féminine à laquelle elles doivent répondre et correspondre. On considère par exemple que l'être femme n'existe qu'à travers son mari ou encore à travers ses enfants. Le fait de devenir mère est la preuve sociale du bon fonctionnement du corps et donc de sa crédibilité en tant que femme. Gloria, la fille d'Irene, assimile la grossesse à la bonne santé physique et mentale des femmes :

-¡Tú qué sabes si soy sana! Todavía no he tenido un hijo – y con su mismo aire controlado, que a él volvió a recordarle el de Irene –: Es posible que no lo tenga nunca. (p. 201)

Cet ensemble de mythes qui régit la vie des sujets féminins, leur comportement et leur paraître s'illustre donc ici dans chacun des récits et dénonce les injonctions que supportent les femmes. Nous allons observer désormais dans quelle mesure les trois autrices s'inscrivent dans cette illustration de la mythification des femmes et comment elles déconstruisent ou détournent ces préjugés.

4.1.3. Tentatives de détournement

Les trois récits jouent avec les stéréotypes qui encerclent les figures féminines. Les protagonistes inscrivent leur discours dans une tradition collective et familiale forte. Dans *El mismo mar de todos los veranos*, la narratrice dresse la liste des rôles auxquels les femmes doivent répondre, les différents déguisements qu'elles doivent revêtir, les différents masques

¹⁴ MAYORAL Marina, *Recóndita armonía*, Madrid, Alfaguara, 1994.

¹⁵ ENCINAR Ángeles, « Una aproximación al tópico de la belleza en la narrativa contemporánea », in CARRABÍ Àngels, SEGARRA Marta, *Bellesa, dona i literatura*, Barcelona, Centre de la dona, version numérique, 2013 [1998], p. 112.

¹⁶ *Ibid.*, p. 114.

qu'elles doivent porter :

lo cierto es que no hay rastros de ninguno de ellos en el baúl: ningún disfraz de novia, ni de amante, ni de mujer que ha descubierto el amor [...] ni de compañera fiel o de madre amantísima, ningún disfraz siquiera de mujer realizada o importante o simplemente feliz. (p. 91)

Cette dernière se révèle être la première femme de sa lignée, « la primera entre sus pares » (p. 149) à rompre les chaînes de la servitude féminine. En revanche, les trois romans opposent à ces idéaux féminins, les qualités esthétiques des personnages masculins. Dans ce cas, il n'est plus question d'injonctions, d'inquiétudes, de canons mais d'assurance et de prestance. Le personnage de Carlos, dans le texte de Mayoral, est idéalisé à travers « su cuerpo, su forma de moverse, de hablar, de mirar; también su elegancia, su experiencia, su fama de donjuán » (pp. 155-156). Chez les personnages masculins, les marques du temps ne sont pas appréhendées de la même manière que chez les personnages féminins, chez qui elles sont le signe d'une dégénérescence physique. Les autrices mettent donc ce déséquilibre en perspective et jouent sur ces deux tableaux. La sexualité des hommes n'est pas non plus perçue de la même manière chez les deux sexes. Les hommes jouissent de « cierta fama especial » (p. 119) lorsque leurs expériences sexuelles sont exposées au grand jour. L'apparence physique, la reconnaissance d'une sexualité active sont autant de qualités qu'on voit attribuées à un sexe et pas à l'autre. L'évolution des deux subjectivités dans la société est elle-même déséquilibrée. Les hommes qui travaillent dans l'hôpital psychiatrique où Irene est internée ont les postes les plus élevés dans la hiérarchie : soit il s'agit du directeur soit des médecins comme le « psiquiatra » (p. 19). L'autrice montre ici que les femmes s'auto-empêchent car elles ne peuvent pas dépasser socialement le statut de ces hommes. La tante d'Irene lui rappelle bien, au début du texte, qu'elle doit se tenir à son rôle de femme et ne pas chercher à impressionner les autres par ses qualités ou ses compétences :

Al cerrar, al fin, el piano, vio que Raúl se había marchado.
-Lo has espantado con tanta música – le dijo su tía de mal humor –; como a él lo que lo divierte es que le escuchan, al tener que estarse callado se fue a la cama. (p. 57)

Sa tante lui reproche en fait d'être talentueuse et de vouloir exposer ses qualités. Les personnages féminins construisent ainsi une piètre image d'elles-mêmes et, de ce fait, elles s'empêchent d'accéder à leurs désirs, à leurs ambitions. Irene ne cesse de dresser la liste de ses défauts face à Pedro ; elle ne sait pas se valoriser :

-La espalda de Damocles – murmuró Irene. Y volviendo la cara hacia él –: Yo no soy valiente, a pesar de que a veces haya podido parecerlo. Soy apocada y cobarde. Lo que tengo detrás de mí me produce espanto, y lo que tengo delante... – Un gesto acabó la frase. (p. 148)

Pedro, en revanche, est le seul personnage masculin du roman qui apparaît comme le défenseur des droits des femmes, partisan de l'égalité, de l'amour réciproque et du respect :

-Yo tengo, además, del amor un concepto tan mío... -Su tono se hizo más profundo-. Para mí sólo puede basarse en una completa y mutua compenetración, en una entrega total del uno al otro sin la sombra de una reserva, en un mutuo respeto y en una infinita confianza, un sentimiento absoluto en un plano absoluto. (p. 285)

La répétition de la préposition « en » introduit les arguments de Pedro, les met en évidence et propose un autre regard et un autre positionnement sur la représentation des femmes. En lui donnant une voix et en soutenant son discours, Icaza ouvre, devant les yeux du lecteur, une issue à la société patriarcale. Par ailleurs, les femmes ne sont pas acceptées aisément dans le milieu littéraire, donc Irene se trouve très vite exclue de la vie mondaine et professionnelle de Raúl. Lorsqu'elle côtoie par exemple les amis lettrés de Raúl, le narrateur nomme les hommes par leur nom et prénom alors qu'Irene n'est désignée que par son prénom :

En aquella ocasión conoció Irene a Mauricio Valls, a Eugenio Marsán, a Jacinto del Valle, ilustres figuras literarias que estaba aprendiendo a admirar. (p. 79)

Cette présentation instaure une hiérarchie entre les hommes dominants et Irene, dominée, infantilisée. On peut imaginer que ces différentes manières de nommer les personnages vient du fait qu'Irene est familière du lecteur alors que les hommes cités ici sont réels, célèbres et reconnus. Toutefois, c'est encore les hommes qui possèdent le nom et le statut. Derrière les narratrices, les autrices dénoncent les inégalités de traitement que subissent les femmes. Par exemple, dans *El mismo mar*, la narratrice rappelle que les femmes peuvent être exclues des loges du théâtre :

le voy explicando que todo esto, lo que queda del lado de acá de la puerta, es literalmente mío, que puedo [...] hacer que se prohíba mediante un reglamento la presencia en el palco a los señores calvos y bajitos con bigote o a las señoras vestidas de rojo – o simplemente a las mujeres, como ocurre en otro de los proscenios (p. 130)

La seule légitimité des femmes dans ces milieux intellectuels est rendue par la reconnaissance d'une intelligence supérieure à celle des autres femmes, comme c'est le cas de doña Ángela, dans *La fuente enterrada*, « la gran novelista asturiana » (p. 107) à laquelle fait allusion le narrateur. Dans ce cas, les femmes sujets gagnent en crédibilité.

Dans l'ouvrage de Carmen de Icaza ainsi que dans celui de Marina Mayoral, les citations épigraphes sont écrites par des hommes : Manuel Machado (p. 7) pour *La fuente enterrada* ; Lope de Vega, Pedro Salinas et Marcel Proust (p. 7) pour *Dar la vida y el alma*. L'omniprésence de ces hommes montre que ce sont eux qui détiennent la plus grande partie du patrimoine littéraire et de l'héritage qui influencent les autrices. Néanmoins, la narratrice de Marina

Mayoral nous ramène à son contexte d'énonciation dans lequel une femme est libre d'écrire et de choisir des personnages féminins affirmés comme protagonistes sans que cela ne sème le trouble. En effet, les hommes et, en l'occurrence, Carlos, ses motivations et sa psychologie, intéressent assez peu la narratrice qui est davantage fascinée par le personnage d'Amelia, plus subtil, plus complexe. Elle est déroutée par son « caractère excepcional » (p. 45) alors que le personnage de Carlos semble correspondre davantage à la caricature de l'homme égoïste et manipulateur, sans surprises :

Éste es uno de los motivos de mi interés por Amelia: Cómo se enfrenta una persona enamorada, y que cree en un amor para toda la vida, a una situación en la que sabe que el otro puede dejarla en cualquier momento. (p. 95)

La narratrice est captivée par les raisons du silence d'Amelia, par ses émotions que personne ne parvient à appréhender et par son amour inconditionnel pour Carlos. Ces éléments constituent le cœur de son enquête. Le vrai objet de réflexion n'est donc pas Carlos qui ne sert que de prétexte au déroulement du récit. Par ailleurs, la narratrice cite Mercè Rodoreda (p. 90) pour illustrer sa conception de l'amour qui affaiblit la femme et accroît la domination de l'homme :

El resto de la obra literaria de Mercè Rodoreda ofrece datos suficientes para pensar que ese concepto del amor, como un instinto al que no se puede escapar y que somete y que esclaviza las hembras al macho, responde a su visión del mundo. Su biografía, además lo ratifica.

Creo, por tanto, que más bien hay mujeres propensas a la servidumbre amorosa que hombres irresistibles. (p. 91)

Ce point de vue de la narratrice témoigne du regard novateur que Marina Mayoral porte sur ses personnages. En effet, elle crée des personnages féminins indépendants et revendique le pouvoir de déconstruction de l'écriture :

Tras reproducir textualmente las siguientes palabras de la autora: «Soy mujer y escribo como mujer», cabe añadir que la escritora y crítica gallega defiende a capa y espada la posición de la mujer en nuestra sociedad y, a través de sus personajes –tanto femeninos como masculinos–, transforma el estereotipo clásico de «mujer» e invierte los papeles de la historia al recurrir a medios tan opresores como la política y la religión¹⁷.

Elle élabore une figure féminine, Amelia, qui n'appréhende pas les conséquences de ses actes et une narratrice qui assume celles de son écriture. Amelia incarne plusieurs stéréotypes féminins, comme nous l'avons constaté, mais elle se montre courageuse et vaillante face à l'immanence des rôles sociaux : c'est une femme qui lutte « manteniendo su deseo hasta el final de su ficcional vida¹⁸ ». De plus, derrière sa narratrice, Marina Mayoral exploite précisément

¹⁷ GONZÁLEZ MORAL Cristina, « art. cit. », p. 3.

¹⁸ *Ibid.*, p. 4.

les personnages féminins. Ils surgissent dans leur totalité, dans leur finesse, leur complexité alors que les personnages masculins sont dessinés de manière plus grossière. Elle souhaite ainsi construire une vision multidimensionnelle des femmes, de leur existence dans le monde. Cette volonté semble refléter un regard féministe de la société :

Yo soy una mujer profundamente feminista. Cuando lo vives muy internamente, se refleja en lo que escribes. Yo no hago panfletos ni una literatura voluntariamente feminista pero sí asoma en lo que yo escribo¹⁹.

Après avoir analysé le rôle des amantes dans les différents romans, au croisement d'une marginalisation et d'une idéalisation, nous remarquons que leur sort peut être plus obscur que l'image de liberté, de libre désir, d'indépendance qu'elles renvoient. Dans le roman d'Icaza, les extraits où le lecteur perçoit le jeu et la manipulation de Dolores révèlent une mise en scène stéréotypée et dévoilent la fragilité de la jeune femme. Ils annoncent sa future humiliation et la livrent au regard de pitié du docteur auprès de qui elle souhaite s'enquérir de la santé mentale d'Irene et au regard désolant du lecteur :

Su pecho, en la bata de raso rosa, se alzó en un suspiro. Y él vio la puesta en escena: la media luz, la atmósfera perfumada, el silencio. El saloncito que le servía de *boudoir* era exquisito en todos sus detalles, y había un encanto sensual hasta en el colorido de la estancia. (p. 295)

La répétition du titre « doctor » (pp. 210-211) dans la bouche de Dolores lorsque cette dernière tente, par la séduction, d'obtenir les faveurs de Pedro Vendrell, semble pathétique. Cette dernière est représentée comme une femme vile, manipulatrice, réduite à ses atouts physiques et au charme dont elle use pour parvenir à ses fins. Cependant, la relation de domination s'inverse et elle se trouve toujours manipulée et humiliée à son tour. Raúl la méprise parfois dans son discours et lui répond, par exemple, cyniquement qu'elle n'est pas sa « novia » parce qu'il a un autre « concepto de esa palabra » (p. 207). Bien que les maîtresses semblent échapper à première vue à l'autorité et à la dépendance des hommes, elles sont finalement représentées comme des femmes vulgaires et fragiles. Les amantes de Raúl tombent éperdument amoureuses de lui et lui vouent une admiration grandissante alors que son attitude ne révèle que de l'hypocrisie et un désir purement sexuel à leur égard. Elles semblent néanmoins prendre conscience de la duplicité de Raúl et s'auto-condamnent face à la réalité de la situation. C'est le cas lorsque Lina rencontre Irene :

Un vistazo le bastó para apreciar que Irene no sólo era todo lo contrario de lo que le habían hecho creer, sino que poseía precisamente ese algo supremamente espiritual y delicado que ella se esforzaba en adquirir. Se sentía indecente en su exhibicionismo, humillada hasta en

¹⁹ Propos recueillis par CAMBRONERO Dolores, « Se vende más novela erótica femenina que masculina por el morbo », *El Faro Melilla*, 11 avril 2018 (non paginé).

lo más profundo de ese cuerpo que entregaba a la propaganda – «echando mi carne a las fieras», como decía –, frente a esa señora que era *su esposa*. Hubiera querido tener un látigo para haber arrojado de allí a todas aquellas imbéciles. (p. 243)

En représentant ces femmes dans leur fragilité et leur opprobre, l'autrice dévoile un autre visage de la domination masculine. L'ensemble des femmes subissent les dommages d'une société patriarcale. Lina Salgado, dans l'extrait ci-dessus, attire la peine et la pitié du lecteur et même du personnage d'Irene qui, plus loin dans le texte, qualifie la jeune fille de « pobre muchacha » (p. 336). Finalement, ces femmes sont victimes d'un jeu qu'elles pensent maîtriser et dominer. C'est pour cette raison que nous pouvons parfois entrevoir un lien solidaire entre la figure de la maîtresse et l'épouse.

Carmen de Icaza ne se contente pas d'illustrer l'autorité masculine dans le texte mais propose également des solutions pour dépasser l'attitude servile des femmes. Dans un premier temps, Irene souhaite s'allier à Dolores Puertoseguro, mais lorsqu'elle découvre ce qui unit cette dernière à Raúl, elle la rejette violemment, trahie par cette prétendue amie. Avec Lina Salgado, Irene n'entame pas de relation mais elle déplore son sort lorsque cette dernière disparaît dans l'accident de train. Irene ne semble ressentir aucune animosité ni violence et elle est tout à fait clairvoyante sur le fait que Raúl tire les ficelles et que les femmes qui l'entourent ne sont que ses marionnettes. Dans le roman d'Esther Tusquets, le mari de la narratrice apparaît en filigrane du récit et ses maîtresses n'occupent donc qu'une place anecdotique dans le roman. La narratrice sait que Julio vit des aventures avec des jeunes femmes mais cette information ne provoque pas de tristesse ou de colère en elle. Ce qui l'étonne néanmoins, c'est que malgré les infidélités de Julio, admises et connues, sa mère et sa fille l'incitent vivement à rester à ses côtés. Les trahisons de l'homme sont donc banalisées, voire excusées et on incite une femme à se complaire dans cette situation. En revanche, la narratrice décrit plus précisément l'aventure de son père avec sa nourrice Sofia comme si son propre parcours faisait écho à son enfance et qu'elle reproduisait le schéma de sa mère. Dans la construction des phrases suivantes, la narratrice met en concurrence le personnage de la mère et celui de la nourrice :

o quizá como un castigo ritual, un castigo simbólico pero necesario, a la diosa convertida unos instantes en arpía, y a la que él había forzado a comportarse así, a la que él había querido así, pero que debía ser no obstante purificada antes de retomar su lugar en el Olimpo, una diosa a la que sobre todo debía poner él, por más que la hubiera elegido unas horas antes desmadrada y fuera de controles, en su sitio exacto, y sobre todo, quiero creer que sobre todo, como postrera ofrenda dolorida y culpable a una mirada por él asesinada – sabíamos que mi padre iba a depositar sobre el regazo de una Sofia al borde del desmayo la disparatada cesta llena de rosas. (p. 179)

L'épanaphore de « la diosa » crée une sorte de tumulte au sein de ce trio amoureux qui ne semble pas trouver d'issue. La narratrice se remémore le regard de Sofia d'où ressortaient sa fragilité

et sa lassitude face à une situation d'attente insupportable :

y aquel verano no me di cuenta de que en los ojos de Sofia, los ojos de una mujer aparentemente hecha y derecha, de una mujer que tenía incluso su pasado e infinitas historias que contar, iba naciendo una mirada terrible, terrible para ella – la mirada que ahora sé tan bien a quiénes corresponde y todo lo que significa -, una mirada que la hacía día a día un poquito más joven e infinitamente más vulnerable, que la entregaba inerme, no sólo a aquel hombre abúlico y cansado [...] sino inerme también ante la malicia resentida y mezquina de la Generala (pp. 166-167)

La narratrice de *El mismo mar* cherche donc à mettre en évidence les souffrances et la dépendance affective que vit Sofia et les femmes amantes en général. Dans le récit de Marina Mayoral, les maîtresses occupent une place prépondérante. La narratrice tente d'adopter le point de vue d'une société patriarcale qui légitime d'une certaine manière les infidélités masculines :

querer a un hombre que no sólo te pone los cuernos, que hasta cierto punto es algo comprensible y disculpable, porque si un hombre es atrayente también les gustará a otras, y hay mucha pécora suelta por el mundo, y la carne es débil y a los hombres les han inculcado durante siglos el convencimiento de que una cana al aire no tiene importancia, y todas esas cosas... (p. 12)

La polysyndète « y » permet de dresser une liste d'arguments polémiques qui justifient la trahison des hommes mais le ton cynique de son propos montre qu'elle n'essaie pas pour autant de persuader son lectorat ni de s'en persuader elle-même. La fin de sa phrase décrédibilise les arguments qui pourraient être utilisés en faveur des hommes adultères. La défense de la liberté sexuelle de Carlos par les hommes de sa famille souligne leur positionnement sexiste. La narratrice reproduit les mots de ces derniers lorsqu'ils caractérisent, par exemple, la maîtresse typique de Carlos de « real hembra » (p. 13). La manière dont ces femmes sont considérées illustre l'humiliation que ces dernières subissent. Amelia utilise le singulier « la otra » chaque fois qu'elle cherche à se référer à l'une des maîtresses de Carlos. Cette entité qui représente n'importe quelle amante de Carlos est méprisée mais est à nouveau associée à la qualité de la patience. La dernière maîtresse acquiert néanmoins une identité comme nous l'avons observé dans le récit de Carmen de Icaza. Lola se retrouve à son tour jalouse de l'épouse officielle de Carlos. Sa situation de « seconde » l'incite à exprimer son mépris envers Amelia qu'elle désigne par la répétition du démonstratif « aquella » pour tenter de la mettre à distance et d'amoindrir la menace. Ce « aquella » fait écho à « la otra » ; elles refusent de se reconnaître dans leur rôle et de considérer l'individualité de chacune. Par ailleurs, le rythme ternaire vient ponctuer son envie et sa colère :

no sabe, es estúpido que tenga celos en estas circunstancias, piensa, o, más bien, siente: algo confuso que la lleva a mirar como a un peligro a aquella señora tan puesta, a aquella sesentona, a aquella vieja. (p. 170)

La gradation des substantifs employés pour se référer à Amelia montrent comment des femmes parviennent à s'approprier le mépris et l'humiliation de la position de dominant et à s'emparer du point de vue de l'infidèle masculin. Finalement, la narratrice illustre la misère affective dans laquelle se trouvent les femmes qui composent le récit : ni l'épouse ni la maîtresse ne jouissent d'une situation privilégiée confortable. Elles restent soumises aux désirs de Carlos ; elles sont dominées par l'attente et par *el engaño*. De la même manière que la maîtresse espère patiemment gagner en considération et en légitimité, l'épouse attend que son mari lui revienne parce que, selon Amelia : « lo único que podía hacer era no perseguirlo y esperar » (p. 54). Nous pouvons également remarquer une certaine bienveillance d'Amelia envers la maîtresse de Carlos. Elle cherche maladroitement à justifier la situation d'infidélité mais elle reconnaît que les hommes, et ici Carlos, mènent la danse et qu'elles sont, en tant que femme, à leur disposition :

Lleva una medalla al cuello, hay mujeres así, que viven amancebadas o del comercio de su cuerpo, pero que conservan creencias y dan limosnas o tienen un santo en casa al que ponen lamparillas, y a veces hacen lo que hacen por necesidad o por amor, no se puede despreciar a nadie, y si lo quiere y lleva una medalla entenderá que él se va a morir y que tiene que dejarlo para que no muera en pecado, piensa, mientras recoge su bolso y se pone en pie para marcharse... (p. 170)

Les femmes se retrouvent souvent incitées à se regrouper face aux infidélités des hommes, à se soutenir et à s'entraider. C'est aussi le cas des personnages secondaires comme la *criada* d'Irene, Nea, qui l'aide à réunir des preuves d'adultère de Raúl et la soutient dans cette épreuve (p. 91). Les figures féminines comprennent que les responsables de ces situations de mensonge et de trahison sont les hommes et que si elles veulent dépasser leur condition inférieure, elles doivent agir ensemble, collectivement. Cette dynamique prend la forme d'une sororité qui ne dit pas son nom et dont parlait déjà Beauvoir lorsqu'elle affirmait que les amitiés sont précieuses à la femme et qu'elles sont unies par une sorte de « complicité immanente » en affirmant leur univers qui leur est commun et en confrontant leurs expériences²⁰. Leur « destin de femme », comme elle le désigne, reste finalement toujours similaire quelle que soit la voie qu'elles empruntent.

Nous avons observé chez les trois autrices de notre corpus une correspondance entre leur représentation du personnage féminin et l'image des femmes dans la société. Elles n'hésitent pas à mettre en avant les stéréotypes liés au sexe féminin pour en dénoncer par ailleurs les violences, insidieuses parfois. Par leur écriture et chacune dans son contexte historique et social, elles s'élèvent contre le phallocentrisme qui se situe au croisement, selon Anne-

²⁰ DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe II*, op. cit., p. 405.

Emmanuelle Berger, « des logiques du désir et des logiques de la domination²¹ ».

4.2. Des carcans à l'épreuve de la modernité

Nous venons d'observer quel regard les autrices posent sur leurs figures féminines et comment elles dénoncent les représentations stéréotypées de femmes construites par la société patriarcale (les épouses, les maîtresses, les jeunes vierges). Le *male gaze* comme l'enfermement des personnages féminins dans ces différents rôles est remis en question par les autrices et souvent dépassé grâce à de puissants liens qui se créent entre ces personnages. Les catégories se mêlent et la force du féminin résonne. En effet, derrière les narrateurs et narratrices, les autrices proposent un regard plus complexe sur les sujets féminins. Elles n'inscrivent pas nécessairement leurs personnages dans des canons esthétiques et psychologiques propres aux codes de leur époque. Icaza ne soumet pas sa protagoniste aux normes de beauté et elle la présente volontairement dans une situation similaire à celle qui est acceptée chez les hommes : dans sa vulnérabilité face aux marques du temps. Cette conception des figures féminines renforce leur dimension de sujet, donne de l'épaisseur à leur subjectivité.

La suite de ce travail entend mettre au jour le système d'oppression plus global qui entoure les figures féminines non seulement du point de vue de la domination masculine mais en prenant également en compte différentes institutions telles que l'Église ou le mariage. Les trois structures s'associent et composent le *continuum* de l'oppression des femmes. Parce que les hommes dirigent la société ou sont au sommet de l'institution ecclésiastique, ils exercent la pression nécessaire à l'immuabilité d'une société patriarcale et conservatrice. Leurs privilèges doivent résister au temps et aux mutations sociales. Remettre en question leur positionnement les rendrait trop vulnérables face aux changements. Ils résistent et préservent leurs avantages. C'est donc à partir de leurs discours, de leur regard, que nous verrons comment les autrices parviennent à échapper à une marginalisation imposée.

4.2.1. L'Église : institution patriarcale

Les protagonistes des trois textes construisent une relation différente à la religion selon

²¹ BERGER Anne-Emmanuelle, *op. cit.*, p. 106.

deux paramètres : la période historique dans laquelle elles se situent et le milieu socio-culturel dans lequel elles évoluent. Leur rapport au religieux dépend donc, une nouvelle fois, de leur positionnement dans la société. En effet, l'Église catholique prend une dimension particulière dans la montée du nationalisme espagnol et dans l'installation de la période dictatoriale. Elle a majoritairement soutenu le soulèvement militaire de juillet 1936 et l'a même qualifié de croisade, au croisement de l'armée et de l'Église. Durant la dictature du général Franco, l'Église s'est constituée comme un pilier du régime, soutenant dans son ensemble les mesures adoptées par le pouvoir espagnol. Cependant, dans les années cinquante, les premières voix dissidentes résonnent et certaines branches de l'Église catholique espagnole, qui avaient pour objectif de promouvoir le catholicisme parmi les classes populaires, se solidarisent avec les revendications ouvrières. Dans *La fuente enterrada*, Irene évolue dans cette époque des années cinquante, mais au sein d'un milieu très bourgeois, comme nous l'avons déjà évoqué. Elle constitue, avec les femmes de son entourage, une sorte de collectif de femmes pieuses et pratiquantes qui n'ont finalement d'autres choix que de s'en remettre constamment à la religion. La vie quotidienne de la protagoniste est imprégnée de la religion catholique. Le fait de se tourner toujours vers Dieu comme le maître de son destin n'est jamais remis en question. Irene dit, par exemple, au sujet de son rôle auprès des malades de l'hôpital psychiatrique : « Dios sabe siempre lo que hace » (p. 22) comme si elle n'avait pas d'emprise ni de libre arbitre sur le déroulement de sa vie mais qu'au contraire, celle-ci était totalement déterminée par cette puissance divine. La dimension fataliste de la vie permet à Irene d'accepter les obstacles et les malheurs comme son « destin », sans questionner réellement les causes de sa souffrance. Par ailleurs, les coutumes religieuses qu'Irene et les autres femmes adoptent sont des automatismes qui ne sont pas vraiment réfléchis, ni intellectualisés, mais reproduits mécaniquement selon des codes sociaux intériorisés :

Una oleada de color le subió a la cara. Apretó los codos contra el cuerpo, alzó la cabeza, y, sin mirar a diestra ni siniestra, hizo, antes de empezar a comer, como era su costumbre, la señal de la cruz. (p. 34)

Ces habitudes religieuses sont, comme nous venons de le lire, ritualisées et omniprésentes. La culture de la confession est également en vigueur, surtout chez les femmes. Cet acte ne les amène pas à réfléchir par elles-mêmes mais les oblige à écouter les conseils et les orientations d'un homme d'église. Elles ne sont donc pas libres de penser et d'agir :

No sabía bien cómo sería, pero a ratos sentía a su lado la presencia de aquel hombre que existía, que vivía en alguna parte del mundo. Tirada en su rincón del jardín, con los ojos cerrados, se murmuraba a media voz:
-Te quiero..., te quiero...

A la mañana siguiente se confesaba de haber pecado gravemente en pensamientos. (p. 31)

La religion catholique envisage l'ensemble des actes, des pensées, des pulsions sous un prisme manichéen. En effet, selon les préceptes religieux, penser à un homme, pour une femme, est considéré comme une action vile : c'est malsain et cela ne correspond pas à la chasteté imposée par la religion. Les femmes ne doivent pas s'extirper du cadre rigide du mariage et de l'union religieuse. Le mariage est ainsi encadré par des normes qui garantissent aux époux d'être unis et liés pour la vie. Irene répète mécaniquement les vœux du mariage comme si elle cherchait à les imprimer dans sa tête et dans son corps, à les ancrer en elle pour qu'elle-même ne devienne plus qu'obéissance :

«Y si uno de los dos necesitara de la ayuda del otro, si sobre uno de los dos cayera cualquier desgracia o enfermase, tendría siempre el otro para ampararle y sostenerle...»

Ella ya tenía para siempre a Raúl a su lado. En suerte y en desgracia. Al deslizar después el brazo debajo del suyo, alzó la cabeza en un reto a algo invisible.

«Hasta que la muerte nos separe.» (p. 68)

Lorsqu'elle est sur le point d'épouser Raúl, elle s'apprête à lui accorder une confiance aveugle comme sa propre foi en Dieu. Elle délègue finalement la responsabilité de sa vie à des figures masculines qui ont un ascendant sur elle. En outre, la religion qui est omniprésente dans le texte rappelle constamment à Irene ses devoirs et ce qui lui est interdit. La religion joue un rôle moral et s'immisce dans chaque recoin de la vie intime des personnages :

La capilla estaba llena de velas y de flores. Una novena. Desde el púlpito sonaba la voz del predicador:

-Y yo os digo que el hombre que mirara a una mujer que no sea la suya y que la mujer que mirara a un hombre que no sea su esposo, cometerían adulterio en su corazón... (p. 289)

La voix du religieux résonne toujours en Irene, comme une ligne de conduite, un chemin qu'elle doit suivre. Ainsi, elle s'interdit de se rapprocher franchement de Pedro. Les sentences catholiques font écho, une fois de plus, à sa situation, à ses désirs empêchés, prohibés :

Pero ella había colgado. Y el teléfono tampoco volvió a sonar. Sentada sobre su cama, miraba con ojos fijos el aparato. Luego deslizándose de rodillas, hundió la cara entre las manos. De un modo desgarrador comprendía el sentido de aquellas palabras: «Y no nos dejes caer en la tentación...» (p. 318)

Même le centre psychiatrique dans lequel Irene est enfermée durant sept années, est tenu par des religieuses. Des cours de catéchisme y sont dispensés car la foi doit aider les femmes souffrant de folie à retrouver la raison et à recouvrer leurs capacités mentales afin de pouvoir accéder à une vie normée et codifiée. Les valeurs de l'Église et de la religion parcourent l'ensemble du texte et semblent généralement opprimer les personnages féminins dans leurs choix et leurs réflexions.

Nous retrouvons cette puissante foi religieuse chez le personnage d'Amelia dans *Dar la vida y el alma*. La religion est, là encore, omniprésente dans le texte, dans la vie de la protagoniste ainsi que dans les valeurs de la société. Les personnages féminins ne peuvent s'éloigner de la religion et de ses préceptes qui fonctionnent comme des guides moraux et qui représentent la ligne de conduite que ces femmes doivent suivre. La notion de « dignidad » est associée à l'idée de croyance dans le texte. Une femme doit être digne devant Dieu ; ses actes doivent être respectables et nobles :

La dignidad de su gesto se hacía aún más patente cuando se comparaba con los gestos de los monaguillos que te daban a besar el santo en las romerías. (p. 105)

Le mot « dignidad », « la vieja historia de la dignidad » (p. 130), revient dans de nombreux fragments du texte et influence le comportement d'Amelia. Il s'agit d'une sorte de caution de ses gestes qui permet de sauver les apparences et d'imposer le respect d'autrui. La dignité s'emploie chez les femmes comme un code d'honneur. La présence accrue de la religion chez Amelia s'explique en partie par le milieu social dans lequel elle évolue. Elle va d'ailleurs toujours se rapprocher des conventions sociales et religieuses. Lorsqu'elle souhaite être aux côtés de Carlos, malade, pour prendre soin de lui, elle se retrouve, dans un premier temps, face à Lola, son amante. Ses émotions dépassent les normes de bienséance et d'autocontrôle qui sont saluées par la religion mais, lorsque l'intensité émotionnelle diminue, elle regrette immédiatement son attitude qui, selon elle, se trouve aux antipodes d'un comportement digne et catholique :

Mientras baja en el ascensor, Amelia piensa que ha debido saludarla. No es de cristianos despreciar al pecador: Cristo defendió a la mujer adúltera y dejó que le ungiera con perfumes una mujer pública. (p. 171)

Elle condamne ses pensées et son positionnement et ne supporte pas de s'abaisser à une telle conduite. La répétition, par la suite, des verbes « deber » et « tener que » (pp. 171-172) et la liste d'obligations que, selon elle, elle aurait dû accomplir, mettent en avant son obsession pour les principes moraux. Elle semble tellement hantée par ces préceptes qu'elle fait du motif religieux l'une des raisons, sinon la principale, pour lesquelles elle souhaite retrouver Carlos avant sa mort afin de « salvar su alma y de paso evitar el escándalo de que el padre de su hijo y su esposo legal muriese conviviendo con otra mujer » (p. 153). Elle cherche donc à la fois à sauver Carlos du péché et des enfers et à sauver la réputation sociale de sa famille : c'est en ce sens que la dignité religieuse est liée aussi à la préservation des apparences :

Amelia se da cuenta de la crispación. Pero ya contaba con ello. En ese aspecto lo conoce y sabe cómo tiene que tratarlo.
-Mortal no, pero sí grave, por lo que yo sé... En todo caso, no sería mala ocasión para que

te pusieses a bien con Dios, ¿no crees, Carlos? (p. 164)

Amelia se situe donc du côté des normes, des préceptes, de la foi et souhaite aider Carlos à accéder au paradis. En revanche, la maîtresse de ce dernier semble se situer du côté de l'objectivité et n'hésite pas à percer à jour son amant :

Ella se deja arrastrar hacia la cama.

-Siempre has sido un diablo, Carlos. Mucho va a tener que rezar tu mujer por ti. (p. 174)

Le fait que l'épouse officielle de Carlos, Amelia, tente de rapprocher l'âme de Carlos au plus près de Dieu et que sa maîtresse, Lola, associe Carlos au diable crée un contraste manichéen entre les deux versants de la vie de Carlos et entre la représentation du mariage et de l'adultère dans la religion catholique. Lorsque nous observons le comportement d'Amelia, il est difficile d'interpréter ses gestes et ses actes sous l'angle de la foi religieuse ou de l'amour aveugle et intense. La narratrice du récit met en avant cette dichotomie et ce conflit entre la religion et la folie amoureuse qu'Amelia peut éprouver :

Esa decisión de Amelia, que cayó como una bomba en la familia y que algunos interpretan como una muestra de fanatismo religioso, yo siempre la he visto como un gesto de amor. (p. 55)

[...]

Carlos se conmovió a pesar suyo. La enfermedad lo debilitaba y lo hacía más proclive a las emociones. Pero de momento no afectaba a su capacidad intelectual y se dio cuenta de que podía disponer de nuevo de la fortuna de Amelia... y de unos sentimientos que podrían ser fanatismo religioso, pero que prefería creer, porque resultaba mucho más halagador para él, que seguían siendo amor. (pp. 165-166)

Dans tous les cas, son amour pour Carlos se manifeste comme un amour suprême, un don de soi extrême : « vivía el amor como otras viven una vocación religiosa, con total entrega » (p. 108). Par cette comparaison, Carlos est associé à Dieu et c'est la puissance de ses croyances qui font d'Amelia un être mystérieux, insaisissable. La narratrice joue également sur la polysémie du mot « pasión » lorsqu'elle parle de sa « pasión por Carlos » (p. 75) : passion amoureuse, puissance des émotions pour quelqu'un, exaltation charnelle, qui s'oppose alors à la décence d'une passion religieuse, d'un fanatisme, de « su escudo » (p. 108). La narratrice décrit l'amour qu'Amelia éprouve en empruntant le champ lexical de la religion, ce qui crée une nouvelle confusion :

¿Lo habría hecho con cualquier otro con quien se hubiera casado? Pienso que sí, porque en Amelia es fundamental la creencia. Ella debió de sentir lo que los teólogos llaman la gracia sacramental. De ahí sacó fuerzas para soportar primero la angustia y después la soledad. Pero antes del matrimonio está el amor. Se parte de un amor inicial y se convierte en destino. Y además se santifica. De este modo se puede llegar a prescindir del otro, no importa lo que el otro haga. El amor-destino se basta a sí mismo. Y ahí es donde entra Dios y el Más Allá. Amelia tenía que salvarse y salvar a Carlos para reunirse con él en la otra vida. Esto puede sonar a música celestial pero no lo es para el creyente. (p. 101)

Pour finir, lorsqu'Amelia perd foi en l'amour, suite à un nouvel abandon de Carlos, elle se raccroche à la religion. C'est ce qui se produit également lorsque Carlos meurt et qu'elle fait immédiatement appel à un prêtre, afin qu'il vienne lui porter l'extrême-onction (p. 181). Nous revenons ainsi à notre tissu littéraire et à la Doña Inés de *Don Juan* car autant la protagoniste de Zorilla qu'Amelia agissent de manière à ce que « amor y creencia se mezclan tan íntimamente en la composición del personaje que es imposible separarlos » (p. 138). Puisqu'il est impossible de décorrélér la figure de Carlos de la puissante croyance, Amelia ne peut abandonner ce personnage.

Dans le roman d'Esther Tusquets, la religion occupe une place radicalement différente. La protagoniste rejette le milieu bourgeois dans lequel elle a grandi et qui pourrait correspondre aux valeurs chrétiennes chères aux protagonistes d'Icaza et de Mayoral. Le temps du récit et de sa publication a lieu durant la période de Transition démocratique espagnole. L'Église catholique joue un rôle important durant la période qui précède la mort de Franco par ses premières dissidences avec le régime dans les années cinquante et par ses rapprochements avec le monde ouvrier. Dans les années soixante, trois-cent-trente-neuf prêtres basques écrivent une lettre aux évêques du Pays Basque pour dénoncer le manque de liberté et l'anéantissement de l'identité basque par le régime franquiste. Dans un premier temps, ce sont les religieux de plus bas rang qui se soulèvent contre un pouvoir absolu et oppressant. Mais, par la suite, les différents corps hiérarchiques de l'Église catholique espagnole prennent conscience des privilèges infondés du dictateur Franco sur leur institution et certains commencent à soutenir une tendance réformiste : c'est le cas, par exemple, du cardinal Tarancón. En 1973, alors qu'il dirige la conférence épiscopale, il publie un document dans lequel il défend la pluralité d'opinions politiques et où il demande à l'ensemble des chrétiens de dénoncer les lois qui empiètent sur les droits humains. Ainsi, bien avant la période de Transition démocratique politique, l'Église a amorcé sa propre transition. Cependant, durant la rédaction de la nouvelle Constitution espagnole, en 1978, l'Église tente de faire pression sur les thématiques sociales autour du divorce, de l'avortement, de l'enseignement. La possibilité de divorcer leur semble être une aberration puisqu'il relègue le mariage à un simple contrat alors qu'il reste, pour l'Église, un sacrement. La loi concernant le divorce est finalement adoptée en 1981, soit trois ans après la publication du roman d'Esther Tusquets. La narratrice ne semble pas seulement rejeter son milieu bourgeois, mais également l'ensemble des valeurs religieuses et celles du mariage cristallisées dans son union malheureuse avec Julio. Nous observons deux procédés d'écriture spécifiques lorsque la narratrice évoque la religion : soit elle associe l'Église à une dimension sombre et inquiétante de l'existence comme lorsqu'elle personnifie « la voz tonante

que nos viola desde el púlpito » (p. 21) qui évoque la manipulation religieuse ; soit elle désacralise l'Église et les valeurs catholiques. En effet, lorsqu'elle décrit les fleurs de la maison, elle les présente comme des offrandes qu'elle méprise profondément :

Entre la corola grasienda -color a carne muerta- de los lirios, asomaban los penes amarillos envueltos en pelusa, y todavía más obscenas, más sucias, más putrefactas, unas florecillas blancas diminutas -sólo las he visto en los altares blancos de la Virgen durante el mes de mayo- rodeaban como una lluvia de semen las rosas y los lirios. (p. 19)²²

Elle prête aux fleurs des caractères sexuels et elle confronte linguistiquement des éléments nobles, esthétiques à l'abject et au méprisable. En projetant l'utilisation des fleurs au cours de l'office religieux, la narratrice avilit, par le langage, les objets associés à la religion. Cette dernière, comme la narratrice de *Dar la vida y el alma*, s'émancipe des croyances et prend conscience de son libre arbitre. Les deux figures féminines construisent leur propre discours sur la religion et se positionnent avec recul et réflexion quant aux préceptes moraux catholiques. Tantôt elles les moquent, tantôt elles s'en éloignent mais elles suivent une évolution semblable à la société de la fin du XXe siècle qui se paganise progressivement. Dans tous les cas, elles tentent de s'affranchir du pouvoir et de la domination de l'Église catholique sur les pensées, les gestes et les corps des femmes.

4.2.2. Personnages masculins : figures de domination

Néanmoins, les hommes, sans être nécessairement religieux, les enferment généralement dans d'autres schémas, d'autres carcans. Dans le roman de Carmen de Icaza, les rôles sociaux sont définis clairement et les paradigmes féminins/masculins sont très ancrés :

Irene adivinaba detrás de aquellas mallas y de aquellos cortinajes todo un mundo intransigente y tradicional: mujeres que sólo pisaban la calle para ir a misa o a la bendición en las Angustias, y hombres que, a pesar de sus ternos de corte inglés, conservaban en la altivez de su porte y en la gravedad de su mirada un vestigio del cruce de dos razas milenarias. (p. 32)

Irene intègre ces codes sociaux et les reproduit comme lorsqu'elle rencontre Raúl, qu'il la séduit et qu'elle rougit de honte. Nous sommes face à des jeux de rôle : Raúl est un homme qui brille par sa culture et son intelligence, « el seductor y brillante Raúl Fábregas » (p. 100) et qui va adopter une attitude paternaliste avec Irene. Il agit comme s'il était la caution d'Irene, son garant d'une vie sociale épanouie :

Al salir del comedor, se empeñó el muchacho en introducir a Irene en el grupo juvenil, y la

²² Nous avons souligné volontairement les termes qui se rapportaient à la sexualité, au corps.

llevó a la terraza, entre las chicas que más se habían burlado de ella desde un principio.
(p. 47)

Raúl sait la flatter quand cela est nécessaire afin de mieux la contrôler et la posséder. Il parvient à installer, de cette manière, une relation de dépendance et il obtient d'Irene qu'elle ne vive plus qu'à travers lui. De plus, Irene se trouve toujours dans une position d'infériorité et Raúl cultive cette domination :

Pasaron delante de un jardín, cuya reja se hallaba abierta. Era salvaje y romántico, con bancos de piedra incrustados en los arbustos. El aire azul parecía prendido entre los granados y los mirtos.

-Entremos – dijo él.

Irene obedeció. Si desde el campanario de la iglesia le hubiera dicho: «¡Tirémonos!», le habría seguido sin titubear. Percibía su presencia de un modo enervante. No tenía ganas de hablar ni de reír, sino, simplemente, de estar callada y quieta a su lado. (p. 41)

Dans cet extrait, Irene se place en position d'infériorité physique et verbale ; elle est dominée par le langage de Raúl qui s'adresse à elle par des tournures impératives et elle reste silencieuse, passive, interdite. La phrase laconique et brutale « Irene obedeció » résume parfaitement la soumission intériorisée d'Irene. Son infantilisation et sa fragilité l'empêchent de réagir et laissent libre cours à l'expression d'une domination masculine. Raúl n'hésite pas à la manipuler et à jouer avec le chantage et les sentiments lorsqu'il n'obtient pas ce qu'il veut. Il ne la prend pas au sérieux et ne l'envisage pas comme son égale ; elle n'est pas intellectuellement légitime à ses yeux et il ne la considère pas :

-Al contrario, pequeña, te encuentra preciosa. Sólo que en materia de inteligencia femenina es muy exigente, ¿sabes? – Le sonrió –. Tú, delante de él, límitate a oír y callar. Y haz todo lo posible por ganártelo. Piensa que su amistad es una de las cosas más importantes de mi vida. (p. 74)

L'utilisation du substantif « pequeña » pour s'adresser à elle renforce l'infantilisation dans laquelle il place son épouse. Très souvent, Raúl emploie des mots ou des phrases pour humilier Irene comme lorsqu'il l'appelle « nenita » (p. 84), ce qui pourrait passer pour de l'affection mais qui n'est pas autre chose qu'une infantilisation. De plus, l'injonction à se taire et ne pas se faire remarquer rappelle le fragment d'un poème de Bécquer que l'on retrouve dans le roman de Marina Mayoral :

¿Qué es estúpida? ¡Bah! Mientras callando
guarde oscuro el enigma
siempre valdrá lo que yo creo que calla
más que lo que cualquiera otra me diga. (p. 61)

Par ailleurs, Raúl tente de faire croire à Irene que ses réflexions sont le fruit de ses hallucinations, de sa folie et qu'elle ne doit pas tomber dans la paranoïa. C'est une fois de plus

une marque d'infantilisation doublée de manipulation. On remarque son positionnement paternaliste constant dans sa manière de s'adresser à Irene, dans son langage, dans les mots et le ton qu'il emploie :

Él no la dejó seguir:

-Calla, Irene, no te excites. No debes creer que todo el mundo te odia, es absurdo. (p. 86)

Raúl porte peu d'égard à l'attitude de son épouse et méprise souvent sa personnalité et son jugement. Le narrateur met en évidence ce dédain en adoptant parfois le point de vue de Raúl. Il passe ainsi, en tant que narrateur hétérodiégétique, à une focalisation interne. Ce n'est pas le narrateur qui juge les amitiés d'Irene de « lamentables » (p. 161), mais c'est Raúl qui les considère ainsi. L'introduction d'adjectifs qui permettent d'entrer dans les pensées de Raúl participe de son portrait machiavélique. Dans ce schéma des relations hommes-femmes marquées par une domination paradigmatique du masculin, Irene est également mise à l'épreuve par Pablo Arroyo, ami de longue date de Raúl. Son ascendant sur Irene, et plus généralement sur les femmes, s'explique par son sexe masculin, mais également par sa classe sociale que révèle le traitement « don » qu'on lui attribue (p. 65). À la domination de genre vient alors s'ajouter une domination de classe. Dès le début du roman, il se montre flatteur et séducteur avec Irene puis il va devenir progressivement très ambivalent. Il joue sur plusieurs tableaux puisqu'il se montre tantôt bienveillant, en mettant en garde Irene et en tentant de la préserver de sa propre jalousie et des infidélités de Raúl, tantôt violent, malsain :

Porque Pablo empezó a hacerle una guerra sorda, solapada, de la que sólo ella misma, a fuerza de sensibilidad, se daba cuenta. Eran detalles al parecer sin importancia, y que, sin embargo, la herían: sonrisas, entre asombradas y condescendientes, cuando ella dejaba oír una opinión o revelaba su ignorancia con una pregunta, silencios bruscos en medio de una frase si ella entraba en el despacho («Vamos a aburrir a Irene con nuestras disquisiciones»), y comentarios sobre sus innovaciones, que, aunque sonaran a halago, contenían siempre una gota de veneno. (p. 74)

Il observe finement les situations et se sert de ce qu'il sait de chacun des personnages pour fragiliser Irene et l'affaiblir psychologiquement. Il construit un double jeu grâce auquel il gagne la confiance des personnages avant d'envenimer les relations entre ces derniers puis de se réjouir des conflits et des situations complexes qu'il considère comme une victoire personnelle sur une société qu'il pense dominer. Lorsqu'Irene partage le même espace que les deux amis (Raúl et Pablo), elle n'interagit pas ; Raúl et Pablo ignorent sa présence comme si elle n'avait pas droit de cité. Ce sont les hommes qui s'approprient le langage et qui monopolisent le dialogue. Irene est invisibilisée, elle est dépourvue d'intérêt intellectuel à leurs yeux. Elle réapparaît dans leur champ de vision lorsqu'il s'agit de se disputer son amour. Elle devient un objet de conflit entre dominants. Elle est alors considérée comme une sorte de trophée qu'ils

s'arrachent lorsque Pablo reconnaît l'amour qu'il porte à Irene auprès de Raúl :

-Por eso te digo que soy un canalla – prosiguió Pablo, e increpando con furia al otro y sin aparente ilación –: ¡Pero mía no ha sido nunca! – gritó –. Yo no la he traicionado. No la he envilecido. No la he abandonado en su desdicha como un cerdo – lo escupió en la cara de Raúl, demasiado estupefacto para reaccionar. [...]

-En cambio, ha sido tuya – dijo con amargura –. Tuya, que la has engañado con la última mujerzuela. Que te has gastado en ellas su dinero, y que el día en que os estorbó a ti y a tu amante de turno, la encerraste en un manicomio. (pp. 327-328)

Les possessifs « mía » et « tuya » révèlent bien la dynamique compétitive de ces deux personnages qui ne cherchent pas à aimer Irene mais à la manipuler et à la posséder. Les masques tombent et Pablo déverse toute la haine qu'il ressent contre Raúl en même temps qu'il exprime cet amour réprimé. Dans la réplique d'Irene, cette dernière semble être passive, elle n'agit pas contrairement aux figures masculines qui jouent et renforcent sa condition de poupée ou de pantin. On ne lui demande à aucun moment de s'exprimer sur ce sujet, de décrire ce qu'elle ressent, ni même de choisir : elle n'a pas voix au chapitre. Elle est enfermée dans les carcans de la masculinité virile et dominante et ne peut en sortir. Les deux personnages masculins de ce roman ne manipulent pas seulement Irene mais l'ensemble des femmes qui les entourent. Ils cherchent même à manipuler Gloria, la fille d'Irene et de Raúl, en tentant de l'élever contre sa mère. Privée de sa subjectivité, Gloria préférera croire Pablo plutôt que sa propre mère (p. 292). L'ensemble des personnages féminins sont soumis au même schéma de domination et d'enfermement. C'est également le cas des maîtresses de Raúl. Bien qu'elles semblent parfois avantagées par leur condition de femmes libres et indépendantes, Raúl ne les considère pas davantage et il les manipule elles aussi afin de profiter de leurs faveurs charnelles. La vilénie de Raúl l'incite même à humilier Irene par des postures et des attitudes dont il joue avec les femmes qui l'entourent, comme lorsqu'il se retrouve dans une pièce avec Blanca Bratesco et qu'Irene parvient à ressentir la tension sexuelle qui s'opère entre les deux personnages :

Raúl, que estaba hojeando un periódico de la noche, lo dejó caer, y cuando la aludida pasó delante de ellos, sus ojos se encontraron. Fue sólo un segundo, mas Irene sintió dentro de sí el choque eléctrico de aquella mirada. Era algo crudo, primitivo: la llamada del hombre a la mujer y la respuesta de la mujer al hombre. Una oleada de indignación la inundó. (p. 81)

Irene doit, en effet, affronter tout au long de sa vie les infidélités de Raúl et c'est d'ailleurs ce que nous observons plus haut avec les jugements de Pablo et sa manière de désigner les « mujerzuelas » que fréquente Raúl.

Les infidélités des hommes sont un fléau auquel sont également confrontées les protagonistes des deux autres romans étudiés. Nous en avons déjà dessiné les contours mais

nous souhaitons ici nous concentrer sur la dimension fataliste de l'adultère : les femmes sont prisonnières de cette situation. Chez Esther Tusquets, la narratrice se voit abandonnée, une fois de plus, par son mari Julio qu'elle imagine cyniquement au bras d'une autre femme comme si elle connaissait parfaitement le schéma dans lequel elle est, elle aussi, enfermée :

Maite pregunta atropellada y aparentemente distraída por mi madre, por Guiomar, por Julio al fin; y tengo ahora la sospecha de que ha venido para esto, de que tal vez la hayan mandado para esto, la certeza casi de que sabe, de que saben (¿y quién puede habérselo contado?) que Julio ha partido una vez más con rumbo desconocido (es curioso que yo sólo pueda imaginármelo en la cubierta de un yate, una rubia al lado, el vaso con la bebida de moda en la mano, una chaqueta y un gorro de marino: un galán maduro y anodino de cualquier spot televisivo) (p. 40)

Le portrait qu'elle fait de Julio semble superficiel et dépourvu d'affection. Elle adopte une distance significative dans son langage et, lorsqu'elle évoque ses possibles amantes, elle ne semble pas ressentir de haine, de colère mais un sentiment de lassitude. Les différentes jeunes femmes que fréquente Julio correspondent aux canons de beauté de sa mère et c'est là une raison supplémentaire pour rejeter à la fois sa mère et son mari, attirés tous les deux par les apparences et la futilité de la vie. Elle se moque de ces filles qui donnent l'impression d'être réifiées, de ne pas être réelles, d'être figées dans un monde illusoire qu'elle ne jalouse jamais :

ni siquiera el cisne negro, pueden competir con las muchachas rubias o pelirrojas, de largos cabellos lacios, de cabezas rizosas a lo afro, siempre de anchos hombros y de largas piernas [...] que aparecen en las cubiertas de las revistas – a menudo con poquísimas ropas o con ninguna, y con una sonrisa muy rara, que es quizá lo único que me hace poner en ellas un poco de atención y que me intriga, porque estas muchachas, al menos en las revistas, y sobre todo si es foto de portada, sonríen adelantando un hociquito gracioso y cuadrado: es raro esto de tener la sonrisa cuadrada –, unas muchachas que Julio pasea por los estudios cinematográficos, por las playas de moda, por los casinos del mundo, más jóvenes, más rubias o pelirrojas, más esbeltas (p. 201)

Les jeunes femmes ne sont décrites que par leur physique. Le rythme ternaire employé, ainsi que la redondance de l'adverbe « más », créent un effet répétitif, un schéma cyclique que Julio reproduit mécaniquement. Ce schéma renforce la dimension pathétique de la vie de la narratrice qu'elle retrouve à la fin du roman. Elle décrit cette vie, vide de sens, vide de consistance comme quelque chose de plat, qu'elle connaît par cœur et qui ne la surprend plus :

Y no necesito siquiera mirar hacia atrás para saber que la parte trasera del *sputnik* está atestada de rosas rojas, aterciopeladas y rojas, de tallo largo, a las que no habrá dejado que la florista toque ni arregle ni pulverice de falso rocío un solo pétalo, porque Julio no inventa nunca nada, ni improvisa jamás, y aprendió hace mucho tiempo que las rosas me gustaban así, rojo sangre, rojo oscuro, de tallo largo y pétalos sin retoques, y no necesito buscar hoy entre las rosas – excesivas, hay demasiadas rosas – para saber que he de encontrar allí una tarjeta, y sé antes de mirarla que contiene las dos únicas palabras del ritual – tan vacías de sentido, ni siquiera basta decir tan falsas, porque es incluso posible que Julio sí me quiera, sólo que en él estas palabras o hasta este mismo amor referido a mí, como mi nombre bisilábico o las flores se desvanecen en el sin sentido – «te quiero». (pp. 204-205)

Elle est désabusée, n'est plus active, elle est comme morte et n'a plus d'incidence sur sa propre vie ; elle ne choisit rien. En effet, en retournant à l'ordre patriarcal, les normes l'emportent et Julio récupère son épouse qui revient à l'état d'objet. On retourne alors à la figure de domination du masculin que la narratrice de Tusquets critique chez son grand-père. En effet, même si ses grands-parents semblent libérés, sa grand-mère paraît subir elle aussi une domination et ne parvient pas à s'émanciper pleinement. La narratrice rejette l'attitude de ces hommes et regrette que son aïeule n'ait pas pu goûter à la liberté. À ce propos, Miriam García Villalba ajoute que le regard que Tusquets pose sur ces ancêtres lui permet de dénoncer cette puissance sans limites des figures masculines :

Su abuela, al igual que muchas mujeres, no fue « lo bastante loca » para librarse de las cadenas del patriarcado y aceptó sumisa su papel como mujer, lo cual parece tener en nuestra narradora aire de crítica social en defensa del desprendimiento machista-opresor²³.

La narratrice justifie donc en quelque sorte la déconstruction qu'elle entreprend par un impératif de renverser le schéma familial.

Dans le roman de Marina Mayoral, *Dar la vida y el alma*, les paradigmes masculins et féminins sont également très ancrés, comme nous l'avons constaté chez Carmen de Icaza. En effet, la jeune femme est dépeinte comme la « niña inocente y virginal » tandis que le futur époux est caractérisé comme « el donjuán sinvergüenza » (p. 14). Tout au long du récit, les deux personnalités s'opposent. On entre dans les présentations stéréotypées du séducteur manipulateur et de la gentille fille docile, comme ont pu également être représentés Irene et Raúl chez Carmen de Icaza. Carlos est qualifié de « atento y galante » (p. 46), au physique complaisant, mais la narratrice met en évidence son caractère cynique, vil, profiteur et habile :

Carlos se quedó unos instantes perplejo, sin saber qué decir, pero reaccionó enseguida. Sabía cómo tratar a las mujeres, cómo manejarlas, tenía una larga experiencia y debió de ver inmediatamente las ventajas de la nueva situación. (p. 165)

L'image des époux de nos protagonistes est nettement empreinte de manipulation et de désir malsain. La narratrice de *Dar la vida y el alma* semble illustrer les inégalités persistantes entre les femmes et les hommes et l'impossible issue pour la protagoniste. Même le désir charnel est exprimé différemment selon le sexe qu'il concerne : les choses ne sont pas nommées de la même manière, le langage est alors incarné selon la référence au masculin ou au féminin :

Yo estaba comentándole que el comportamiento de Amelia respecto a Carlos tenía los rasgos típicos de lo que en los hombres se llama encoñamiento y en las mujeres podría llamarse encarajamiento, o, de modo menos basto, empenamiento, enfalamiento, envergamiento... (p. 48)

²³ GARCIA VILLALBA Miriam, « art. cit. », p. 132.

L'ensemble des néologismes qu'invente la narratrice se construit sur des mots qui désignent le sexe masculin. C'est ce genre qui l'emporte.

Tandis qu'Amelia se donne corps et âme à Carlos et lui voue une confiance sans limites, ce dernier semble agir de manière froide et brutale. C'est aussi ce que la narratrice met en évidence chez son époux lorsque, d'une phrase tranchante, elle narre le départ de celui-ci, phrase dans laquelle fusionne, et le départ de son mari, et celui de Carlos, comme dans un écho à la situation d'Amelia : « Y pocos días después se fue » (p. 21).

4.2.3. De la tyrannie du contrat

Si les protagonistes se sentent à la fois prisonnières du dogme catholique et de l'emprise masculine, c'est aussi parce que les deux instances scellent ensemble un contrat qui rend les femmes impuissantes. Les différents mariages des protagonistes ne semblent jamais s'ouvrir sur une relation heureuse et harmonieuse. Au contraire, ces unions rejoignent davantage l'idée de Carole Pateman²⁴ et de Marx avant elle, selon laquelle le contrat entre deux individus est le pivot de tout système du patriarcat moderne. Selon Pateman, le mariage est un contrat de prostitution légitime et durable. L'idée de contrat en général, conçu comme un pacte entre gouvernés et gouvernants, est critiquée ; elle confond ainsi contrat social et contrat marchand et ramène les femmes à des objets possédés par certains hommes. C'est ce à quoi renvoie aussi Amelia, à la fin du roman de Marina Mayoral, lorsqu'elle rappelle à Carlos les fondements et les piliers du mariage qui, d'une certaine manière, l'incitent fortement, voire la condamnent, à rester près de lui jusqu'à la fin :

Y Amelia una vez más sacó a relucir la frase con la que justificó todas sus debilidades con aquel hombre:

-Tú eres mi marido, Carlos: en la salud y en la enfermedad, en la riqueza y en la pobreza, en la dicha y en la adversidad... Lo serás hasta que la muerte nos separe. (p. 165)

C'est le contrat de mariage qui scelle leur amour et qui justifie l'ensemble des sacrifices de la protagoniste.

La signature du contrat débute par l'étape de la nuit de noces qui implique que la femme soit vierge et qui transforme finalement un moment intime et privé en affaire publique. Simone de Beauvoir évoque cette première nuit entre époux comme le moment qui marque le début et la fin de quelque chose. Elle pourrait être le début d'une sexualité épanouissante mais, en accédant à ce monde adulte, la femme n'a plus d'influence sur son destin : elle perd en quelque

²⁴ PATEMAN Carole, *Le contrat sexuel*, Paris, La Découverte, 2010 [1988].

sorte sa liberté²⁵. C'est ce que nous observons, de manière violente, dans le cas spécifique d'Amelia : on peut voir, dans sa nuit de noces, une métaphore du mariage qui consiste, pour les femmes, à se donner entièrement et à consentir à la domination et au silence. Beauvoir voit d'ailleurs l'amour chez la femme comme une justification, une « suprême tentative pour surmonter en l'assumant la dépendance à laquelle elle est condamnée²⁶ ». Elle ajoute plus loin que « même consentie la dépendance ne saurait se vivre que dans la peur et la servilité ». Amelia ne peut plus rien attendre de Carlos et c'est elle qui va le suivre toute sa vie durant afin de respecter les termes du contrat. La nuit de noces représente l'instant au cours duquel le mâle se fait sujet, assouvit son désir et prend possession de la femelle qui devient une prisonnière volontaire. Elle est alors contrainte de se faire douce et passive comme on l'observe chez le personnage d'Irene. La nuit de noces représente le premier pas vers une vie commune régie par un contrat. Comme nous le remarquons, Simone de Beauvoir construit une critique de l'institution du mariage et regrette que de nombreuses femmes se servent de leur statut d'épouse pour accéder à une dignité sociale. Elle déplore en fait que ces femmes ne cherchent pas à s'épanouir indépendamment des hommes. Elle questionne le mariage comme accomplissement de l'existence. Pour elle, il s'agit de « transcender vers l'intérêt collectif l'union économique et sexuelle de l'homme et de la femme, non d'assurer leur bonheur²⁷ ». La vie amoureuse ne se résume pas, selon elle, à une dimension contractuelle, mais les femmes se laissent duper. Avant de se marier, elles imaginent la chaleur de leur futur foyer, un horizon heureux et sans encombre puis, en se mariant, elles réalisent qu'il n'y a plus d'avenir autre, que les portes se referment sur leurs rêves et leurs fantasmes. C'est ici que naissent les mélancolies et les psychoses selon Beauvoir et c'est ce qu'on peut observer chez Icaza : Irene représente l'image même de la femme désabusée et seule. Le troisième point de crispation dans le contrat de mariage concerne le foyer. Beauvoir affirme que « l'idéal du bonheur s'est toujours matérialisé dans la maison, chaumière ou château²⁸ » et c'est donc là que se construit l'une des désillusions les plus importantes. Les trois textes se manifestent comme des témoignages du désenchantement des femmes. Contrairement aux *novelas rosas*, le roman d'Icaza, puis ceux de Tusquets et de Mayoral, s'éloignent du discours dominant et idéologique du foyer heureux et de la représentation idéalisée des rôles d'épouse soumise et de mère dévouée. Lucía Montejo Gurruchaga remarque cette constante chez les écrivaines d'après-guerre : ce désir de ne pas

²⁵ DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe II*, op. cit., p. 243.

²⁶ *Ibid.*, p. 573.

²⁷ *Ibid.*, p. 232.

²⁸ *Ibid.*, p. 257.

participer de la construction d'un imaginaire familial et matrimonial mais plutôt d'illustrer une réalité dégradée :

Presentan la desigualdad institucionalizada a la que la mujer se enfrenta, una desigualdad a la que es especialmente vulnerable en las relaciones matrimoniales, en el terreno de la sexualidad²⁹.

Les différentes dimensions du contrat de mariage sont alors mises à l'épreuve : de la construction d'un foyer heureux à l'expérience d'une sexualité épanouissante.

Reste l'épreuve de la maternité, celle qu'on imagine comme la plus belle, désintéressée et réjouissante. Beauvoir interroge l'ensemble des dimensions du mariage et Camille Froidevaux-Metterie reprend cette réflexion qui pense le contrat, de la nuit de noces à la construction d'une famille, comme l'aliénation des femmes :

Asservie par les contraintes du foyer, soumise à l'homme qui lui impose jusqu'à sa manière de penser, livrée à l'ennui inévitable de toute vie de couple, la femme perd dans le mariage toute autonomie et ne connaît que solitude³⁰.

En revanche, dans le roman de Tusquets, la narratrice parvient à détourner le foyer familial et à déjouer sa solitude. En laissant entrer Clara dans la maison de ses aïeux, elle transforme l'espace d'une oppression féminine en espace de libre expression amoureuse et sexuelle. Elle s'approprie cet espace, elle y déambule et s'imprègne de l'atmosphère passée comme un retour à la relation maternelle et à l'espace intérieur de l'écriture. Par son expérience lesbienne intense, elle subvertit l'espace. Lorsque nous parcourons les œuvres de Mayoral, nous remarquons que les figures féminines se détachent d'une vie intérieure oppressante.

Ici encore, l'idée de contrat s'impose et soumet les femmes, tout comme nous l'avons observé avec la religion et les croyances, en les invitant à entrer dans des carcans d'où elles ne parviendront plus à sortir. En s'émancipant du cocon familial, les femmes pensent devenir indépendantes mais il s'agit en réalité d'une autonomie illusoire. Irene correspond précisément à la description malheureuse que Beauvoir fait de l'épouse. En choisissant la voie du mariage, les protagonistes choisissent de s'aliéner et c'est ce que les autrices cherchent à mettre au jour. Les écrivaines contemporaines s'éloignent alors de cette cristallisation négative de la représentation du foyer et se concentrent sur d'autres problématiques qui continuent de maintenir les femmes dans une position d'enfermement.

²⁹ MONTEJO GURRUCHAGA Lucía, « art. cit. », in NIEVA DE LA PAZ Pilar (ed. coord.), *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*, op. cit., pp. 188-189.

³⁰ FROIDEVAUX-METTERIE Camille, op. cit., p. 224.

4.3. Une construction singulière de voix féminines

Les deux premiers apartés du chapitre se sont attachés à analyser comment les créatrices participaient de la modification du regard porté sur les figures féminines. Elles font évoluer leur représentation et illustrent l'enfermement symbolique, mental, social et physique qu'elles subissent. On observe des déplacements chez les autrices, sur le plan des canons de beauté ou encore de l'image idéalisée du mariage : elles passent de la représentation d'une expérience féminine à une conscientisation féminine dans leur écriture. Carmen Servén Díez travaille sur l'écriture d'Esther Tusquets et présente l'autrice comme un sujet autoréflexif qui cherche « su afirmación y autodescubrimiento³¹ ». C'est ce processus qui permet à la créatrice de mettre son écriture au service d'un questionnement du féminin. La conscience féminine se rapproche de l'expérience féminine de l'écriture mais implique une interrogation plus profonde des mécanismes d'intériorisation. Les autrices cherchent alors à défendre le féminin pour le mettre en évidence sans qu'il soit prétexte à être marginalisé.

Dans la première partie de ce travail, nous nous sommes concentrée sur les narratrices des textes de Tusquets et de Mayoral derrière lesquelles nous percevons la voix de leur créatrice, mais qui nouent également un lien privilégié avec le lecteur, la lectrice, dévoilant leur intimité et l'intériorité de leur personnage de femme. Leur identité est tantôt définie clairement, tantôt floue. Cette impression de porosité est rendue par un procédé de mise en abyme de la fiction et par la confusion des voix de femmes. Il n'en reste pas moins que l'art de la narration permet à ces narratrices de s'émanciper et de se construire comme sujets. Après nous être familiarisée avec les représentantes principales du féminin des textes, nous souhaitons désormais décentrer notre regard et ouvrir nos perspectives à l'ensemble des voix féminines des romans : ces voix qui résonnent, qui apparaissent puis disparaissent, qui mènent un combat constant pour exister et s'imposer face aux voix masculines ou à leurs côtés. Dans un premier temps, nous allons observer la présence des personnages féminins dans l'ensemble des romans de notre corpus, puis nous confronterons ces différentes voix féminines aux personnages masculins qui les entourent, et, enfin, nous analyserons comment la construction de leur voix en tant que personnage féminin contribue à les faire grandir et à les élever au rang de sujets.

³¹ SERVÉN DÍEZ Carmen, « La madre burguesa evocada por Esther Tusquets », « art. cit. », p. 142.

4.3.1. Typologie de figures féminines

Certains auteurs se sont longtemps attachés à créer des personnages féminins très stéréotypés, entre des modèles sociaux auxquels toutes les femmes devaient correspondre et des personnages archétypés comme la sorcière, la folle ou l'hystérique, dans une constante « dicotomía clásica de ángel o monstruo³² ». Au fil des œuvres de notre corpus, les personnages féminins ont, au contraire, la possibilité de se construire une subjectivité propre. C'est l'une des caractéristiques de l'écriture féminine que nous abordions dans un premier chapitre, mais c'est également le cas chez certains auteurs hommes. Ainsi, Isolina Ballesteros analyse, dans son ouvrage, des textes écrits par des hommes car elle parvient à voir du féminin dans l'écriture de ces auteurs où :

la mujer se convierte en sujeto del discurso, rompiendo con la tradición discursiva masculina que la relega generalmente al papel de objeto de la representación³³.

Ce qui importe au texte, c'est que les personnages féminins puissent prendre la parole et se construire un espace, une chambre à eux.

Esther Tusquets s'attache, dans son œuvre, à subvertir tous les mythes patriarcaux. Dans *El mismo mar de todos los veranos*, Pénélope n'est plus celle qui attend mais celle qui devient la propre protagoniste et actrice de son histoire. Les femmes ne sont plus de simples objets littéraires et gagnent en épaisseur, en complexité. Elles sont omniprésentes et occupent l'espace du texte.

Bien que la narration du roman de Carmen de Icaza ne passe pas par un « yo » autofictionnel, le personnage d'Irene s'impose immédiatement dans le texte. Dès le deuxième paragraphe (p. 9), son prénom apparaît. Les personnages féminins principaux, tout comme les personnages plus périphériques, ne comblent pas seulement les interstices des textes mais occupent une large place et participent de la progression de l'intrigue. Les protagonistes des trois romans (Irene, la narratrice de *El mismo mar* et Amelia) se positionnent d'ailleurs dans une continuité du féminin. Le rapport mère-fille est l'un des angles sous lequel nous aborderons les normes et les codes des relations filiales au cours d'un prochain chapitre. Néanmoins, nous nous intéressons ici à la pluralité de figures féminines qui entourent les protagonistes, dévoilant ainsi plusieurs générations de femmes.

Chez Carmen de Icaza comme chez Marina Mayoral, le personnage de la tante occupe une place significative dans le roman. Jamais nous ne pouvons lire la présence ou entendre la

³² BALLESTEROS Isolina, *op. cit.*, p. 24.

³³ *Ibid.*, p. 5.

voix d'un oncle mais ces tantes jouent un vrai rôle dans l'intrigue et dans l'évolution de nos protagonistes féminines. Dans *La fuente enterrada*, la tante d'Irene entre en opposition avec cette dernière. Il s'agit d'une femme vile, malveillante et dont le physique reflète la personnalité. Elle est décrite comme un monstre « lívida y con los ojos centelleantes » (p. 25), comme un être diabolique. Son portrait est presque caricatural et le narrateur insiste sur son caractère jaloux, intéressé et hypocrite :

-Tenemos que relacionarnos – le decía su tía todas las noches –. No hemos venido a perder el tiempo. (p. 35)

C'est la présence de cette tante dans l'enfance et l'adolescence d'Irene qui la poussera à s'extirper de son milieu, s'éloigner de sa famille pour construire sa propre vie. C'est finalement sa tante qui, dans un dernier accès d'autoritarisme, tentera d'imposer sa supériorité sur sa nièce, une dernière fois, grâce à une succession de brèves phrases alternant les ordres (impératif) et les interdictions :

-Tente derecha. No arrugues el velo. No pongas esa cara. (p. 67)

Ces phrases, qui accélèrent le rythme de la narration, illustrent la précipitation de la tante qui se retrouve privée de l'objet sur lequel exercer son autorité. C'est à ce moment précis qu'Irene franchit une première étape en faisant front et en s'éloignant du foyer, passant de l'état d'objet que la tante manipule à sa guise, à l'état de sujet. Ici, une voix féminine (la tante) laisse place à l'expression d'une autre voix (Irene).

Dans *Dar la vida y el alma*, les tantes jouent un rôle dans la construction du récit. Ce sont elles qui confirment ou infirment en quelque sorte les hypothèses de la narratrice quant à l'histoire d'Amelia. Elles sont garantes de la vérité ou, à minima, des rumeurs qui circulent. La « tía Mercedes » et la « tía Malen » (p. 15) interviennent très tôt dans le récit et se prêtent dès lors au jeu des hypothèses, des suppositions, des « qu'en-dira-ton » et donnent leur propre version des faits. Elles parcourent l'ensemble de la vie d'Amelia pour trouver des réponses. Dans le fragment suivant, elles évoquent l'histoire de Carmen et Enrique puisque ce dernier partage un amour platonique pour Amelia :

De Carmen decía que era lista y divertida para pasar un rato, pero que estaba acostumbrada a salirse con la suya y que no cedía ante nada. Según mi tía, una mujer así no podía hacer feliz a un hombre, de modo que para ella estaba claro que Enrique había llevado en el pecado la penitencia, porque había ido por el mejor partido, pero había tenido que aguantar las exigencias y los caprichos de Carmen toda la vida. (p. 124)

En rapportant leurs paroles, la narratrice utilise l'ensemble des codes de l'oralité familière que ce type de discours médisant requiert. Cette caractéristique permet de renforcer l'ambiance

communautaire des « mujeres de la familia » (p. 48), un clan sclérosant mais dont la présence justifie l'objet du roman de la narratrice. Cette dernière laisse une place considérable, dans son texte, à la voix de « la » tante comme entité. La voix du personnage de la tante n'est jamais rapportée au discours direct. Cependant, elle est omniprésente dans le récit. La narratrice se sert de ses opinions pour donner une dimension collective à l'histoire d'Amelia en commentant les différentes hypothèses :

Las mujeres de Carlos no sé si olían, pero mi tía Mercedes decía que eran « ordinarias ». Se ve que eso era lo que a él le atraía. [...] Lo que sí sigo viendo en el primer abandono de Carlos, en contra de la opinión de mi tía Mercedes, es un deseo de venganza, un resentimiento no tanto contra Amelia como contra su propia familia. (p. 117)

De plus, la figure de la tante apparaît comme un personnage féminin qui vit pour lui-même, qui n'est jamais associé à un homme, à un époux et qui semble totalement indépendant et libre. « La » tante est donc le personnage qui acquiert une voix autonome par excellence. Finalement ce sont ces femmes, ces tantes, qui mettent en exergue la voix de la narratrice et, à travers elle, la voix d'Amelia.

Celle qui, chez Esther Tusquets, interpelle par sa personnalité complexe et qui fascine la narratrice est la grand-mère de cette dernière. C'est une voix à part, qui se situe au croisement d'une liberté, d'une indépendance et d'une domination masculine. Elle est décrite à travers sa beauté et admirée par la narratrice :

Y mientras bordaba en finísimos hilos de seda de colores matizados hasta el infinito unos maravillosos ramos y pájaros en realce, y me contaba románticas historias de otros tiempos, y se inventaba otras – siempre ella en el centro, siempre protagonista –, y cuidaba de las flores y de los canarios, e impartía órdenes al servicio, y era querida y admirada por los amigos, los parientes, los conocidos, los dependientes, los porteros y hasta los desconocidos que se cruzaban un día al azar con ella por la calle (p. 149)

Les « orgías » (p. 147), soirées libertines des grands-parents, parés de déguisements et de masques, représentent l'apogée de la liberté de ces figures. Ces soirées rappellent, dans leur description, les fêtes de Carnaval qui permettaient, à l'origine, de venger, par des excès, la répression et la frustration accumulées :

mucho más pecaminoso incluso que el disfraz de sirena, éste sí voluptuoso y suntuoso y bonito y que dejaba adivinar seguramente los senos de la abuela [...] mis abuelos y sus amigos fueran, con casi cien años de antelación, precursores del unisex. (p. 95)

Les us de la grand-mère interrogent parfois la narratrice qui se demande « cómo es posible que mi abuela se atreviera a llevar, ni siquiera en privado, semejantes ropas, una bata que se desliza acariciante a lo largo de los muslos finos de la mujer pájaro y se abre una y otra vez dejando aparecer los senos de pezones oscuros » (p. 113). La grand-mère est ici très sexualisée et

interroge directement la narratrice sur sa propre sexualité, sur son orientation et sur sa pratique. La représentation de cette grand-mère incite finalement la narratrice à renforcer sa voie/x vers l'indépendance. La mort de cette vieille femme va former, enfin, un chœur de voix féminines réunissant trois générations de femmes (la narratrice, sa fille et sa mère) qui semblent s'unir en une seule silhouette :

Ascendemos las tres, enlutadas como viudas sicilianas, por las callejas tortuosas, estrechas, mal empedradas. [...] ha salido el cortejo pues, y es mucha muchísima gente, pero yo no los veo, porque quedan todos, como el mar, a mis espaldas, y nosotras avanzamos las tres, negras negrísimas, erguidas como rábanos, sin una sola lágrima (p. 139)

Enfin, les personnages des nourrices sont représentés dans les récits comme des figures qui permettent aux jeunes filles de se construire et de grandir. Elles jouent un rôle consolateur, de soutien, comme des ombres qui font résonner les voix des protagonistes. C'est le cas par exemple de Sofía, la nourrice de la narratrice de Tusquets qui s'asseyait sur son lit pour lui raconter des histoires et dont elle se sentait proche et en confiance « tan unidas, tan iguales, tan amigas » (p. 165). Mais ces voix disparaissent peu à peu, laissant ces jeunes femmes seules avec leur propre voix. Il y a en effet un sentiment d'abandon très fort chez les différentes protagonistes qui se retrouvent dans la position de petites filles esseulées :

Irene se cogía a las faldas de su niñera.
-¡No te vayas, no me dejes sola!
-¡Suéltate, cretina! - vociferaba la viuda.
-No llores – le decía, llorando, la criadita -; algún día volveré... (p. 25)

L'omniprésence de ces personnages de femmes, de ces voix qui éclosent, forment un contraste saisissant avec les personnages masculins qui apparaissent au second plan. Leurs rôles semblent moins épais, moins complexes que les personnages de femmes qui les entourent. Ils sont plutôt représentés comme une masse humaine désindividualisée :

porque de repente me parece como si en mi familia no existieran, no hubieran existido jamás, elementos masculinos, por más que se hayan movido hombres a nuestro alrededor y hasta hayan ejercido el poder (p. 141)

4.3.2. Confrontation aux voix masculines

Ces voix féminines s'imposent à leur entourage et tentent de défier les voix masculines qui les mettent à l'épreuve. Les protagonistes évoluent dans des époques où domine le masculin et où les femmes se soumettent impérativement aux normes sociales d'infériorité et d'invisibilisation. Cependant, nous trouvons, dans les œuvres de notre corpus, des personnages

masculins qui laissent aux protagonistes l'espace et le temps de faire résonner leur voix.

Dans l'œuvre de Carmen de Icaza, la rencontre d'Irene avec le médecin Pedro Vendrell ouvre un nouvel horizon. La relation, chaste et bienveillante, qui s'installe et se construit entre eux va rythmer l'ensemble de la narration et devenir une intrigue du roman. Elle va permettre à Irene de se sentir sereine, en sécurité, contrairement à ce qu'elle vit quotidiennement avec son mari Raúl. Cet homme donne l'opportunité à Irene de s'exprimer et de faire résonner sa propre voix :

-¡Felicidades doctor Vendrell!
Por primera vez le vio sonreír.
-Gracias, señora.
-Llámeme Irene – rió ella -, que no soy tan vieja. (p. 104)

Grâce à cette figure masculine, Irene récupère aussi sa propre identité, sa subjectivité. À plusieurs reprises les deux hommes, Raúl et Pedro, entrent littérairement en confrontation dans le roman, renforçant ainsi leurs divergences de caractère et de comportement :

Los pensamientos de Irene se deslizaron hacia Raúl: sus cambios de expresión, de tono de voz, de ademanes cuando se sabía observado; y en lo interno: un torbellino de pasiones virulenta, procurando siempre «salvar la fachada». Pensó en Dolores, en Pablo, evocando las ocasiones en que su naturaleza secreta había quebrantado su estudiada postura. Se preguntó qué seres auténticos conocía, y su vista fue a fijarse en Pedro. (p. 144)

Pedro s'émancipe du rôle caricatural de l'homme qui ne cherche qu'à séduire les femmes. De son côté, les conversations et relations qu'il entretient avec les personnages féminins ne sont pas guidées par une volonté de plaire ou de manipuler. Il n'hésite pas à souligner les qualités des femmes, à les reconnaître dans leur force et leur puissance sans distinction de sexe ou de genre. Il vante, par exemple, auprès de la fille d'Irene, le courage de cette dernière, son travail et ses valeurs tandis que Raúl et Pablo tentent plutôt de les élever l'une contre l'autre :

-Yo he visto a tu madre lavar los pies a ancianas repugnantes; la he visto, durante horas, alimentar a una idiota con una sonda nasal, y cambiar las camas a las sucias y despiojar a las recién llegadas; la he visto derramar generosamente su ternura y sus desvelos sobre seres monstruosos que no eran nada suyo y que ni siquiera tenían capacidad de agradecérselo. Y eso durante seis años, que para el que los pasa en un sitio como aquél son seis siglos. Y se lo he visto hacer con naturalidad, sin dárselas de heroína ni quejarse jamás. (p. 204)

L'anaphore du verbe « ver » au passé composé ainsi que l'utilisation d'une polysyndète sont l'illustration, pour le médecin, de la succession des différents travaux et de la multiplication des efforts d'Irene. Ce personnage suscite la confiance de cette dernière car il sait reconnaître ses valeurs. Il se dévoile et n'hésite pas à retirer « la máscara » (p. 233) (au double sens de masque de médecin et de masque théâtral), devant elle, dans une sincérité et une authenticité qui incitent Irene à se dévoiler également dans son intimité. Il la considère et la traite avec respect « como

una señora » (p. 141), comme une personne à part entière, sans différence de sexe ou de position sociale. Le respect et la confiance mutuelle qu'ils s'accordent apparaissent en miroir dans le texte ; ils ne cessent de renvoyer une image positive et bienveillante de chacun d'eux. Par ailleurs, la dimension spéculaire se manifeste également dans leurs deux destins. Par exemple, tandis que Pedro perd sa mère, Irene perd son fils. Ce parallélisme intervient aussi dans l'intensité de leurs émotions et de leurs sentiments :

« No sigas malgastándote en vano, y no digas que no hay quien te necesita. Te necesito yo. Te deseo yo. Te quiero yo. » [...] Y ella dijo, en voz baja:
-Tú no sabes todo el valor que me hará falta para seguir viviendo sin ti. Tú no puedes saber lo que tu cariño ha sido en mi vida. Todo lo que tú me has dado. Lo que en este momento me estás dando. (p. 322)

Cette réponse en écho aux paroles de Pedro appuyée par l'épistrophe du « yo », suivie de l'anaphore du « tú » montre toute la puissance de leur voix et la liberté qu'Irene conquiert aux côtés de Pedro. Pedro n'interrompt jamais Irene dans ses explications et ne cherche pas à réduire son espace d'expression : sa voix est entière, absolue.

Dans l'œuvre d'Esther Tusquets, c'est la rencontre avec Jorge puis celle avec Clara qui vont conduire la protagoniste vers plus de liberté et d'émancipation. Lorsque la narratrice évoque ses souvenirs avec Jorge, personnage associé à sa jeunesse, à son insouciance, à la seule période heureuse de sa vie, elle insiste sur son « yo » narratif et s'affirme comme sujet. Ainsi, elle manifeste ses désirs, sa voix, son rire avec lui. Les répétitions des adjectifs « maravilloso » et « radiante » (p. 221) montrent qu'elle choisit les moments au cours desquels elle jouit de la vie. La voix sereine, rassurante, « de tono amable » (p. 75) de Jorge, lui permet d'exprimer la sienne et de s'épanouir pleinement en tant que sujet, contrairement à ce qu'elle vit dans son quotidien, entourée de voix qui la mettent à l'épreuve. Néanmoins, il faudra attendre la page 187 pour qu'elle évoque clairement les raisons qui l'ont empêchée de poursuivre son histoire avec Jorge. La fin brutale de cette relation l'a murée longtemps dans un silence dont elle parvient à s'extraire grâce à deux éléments : la narration (l'écriture) et sa rencontre avec Clara. Le personnage de Clara représente la sécurité, l'apaisement, comme un lieu de protection, en écho au personnage de Jorge, comme une sorte de double :

como este momento en que me he refugiado en Clara como en un nido, y todo su cuerpo se hace cuna, se hace caracola marina, se hace para mí guarida cálida, y brota la ilusión disparatada [...] enteramente disparatada, de que no estoy del todo sola y de que cualquier cosa – hasta la soledad, hasta la tristeza y el miedo, hasta la misma historia que viví con Jorge – debiera alguna vez poder compartirse. (p. 189)

La voix de Clara l'invite à se livrer, à raconter son histoire et donc à parler d'elle-même, de sa construction. La narration la conduit, elle aussi, vers l'affirmation de sa voix, vers la

reconstruction du puzzle de sa vie. Il s'agit finalement d'une mise à distance des événements et d'un retour sur une expérience extrêmement douloureuse : la confrontation à la mort. Néanmoins, la narration n'est autre que son témoignage adressé à Clara ; c'est elle la réceptrice de son discours. Cette figure représente en quelque sorte le double de Jorge et ces deux personnages réunis incitent la narratrice à saisir cette liberté et à s'affirmer comme sujet. Néanmoins, les sujets masculins qui laissent les protagonistes occuper l'espace du récit pour exprimer leur voix sont finalement ceux qui s'éloignent et qui abandonnent : pour des raisons professionnelles dans le cas de Pedro, par rejet de la vie pour Jorge, ou suite à une séparation dans le cas de la narratrice de Mayoral. Dans l'œuvre de cette dernière, la narratrice construit sa voix grâce à l'écriture. C'est elle qui a le privilège de raconter son histoire et de la vivre alors que l'homme qu'elle évoque dans sa narration n'a pour identité qu'un « él » indéterminé. Ce « él » se situe au cœur de son propos lorsqu'elle évoque sa vie. Ce « él » est l'objet littéraire tandis que cette narratrice-personnage est sujet du texte et de son récit ; c'est elle qui en tire les ficelles et c'est ce que remarque Cristina González Moral dans son étude des romans de Mayoral :

La mujer que en literatura había sido durante siglos objeto, pasa a ser –mediante los hilos manejados por Mayoral– sujeto, mientras que « él » es el objeto que da pie a la creación del relato³⁴.

Elle voit la construction des figures féminines de Mayoral comme une sorte de processus d'*empowerment* ou d'« agentivité³⁵ ». La narratrice de Mayoral construit sa voix en opposition à la personnalité et au caractère de l'homme dont elle parle. Dès les premières pages, elle annonce son départ (« Y pocos días después se fue. », p. 31) et le reste du roman se manifeste alors comme une prise en main de sa libre expression et comme une justification de son départ.

Le silence des voix masculines se traduit également dans nos œuvres par la mort de ces figures qui s'imposent aux protagonistes : dans *La fuente enterrada*, Irene accompagne Raúl jusqu'au dernier souffle comme Amelia avec Carlos dans *Dar la vida y el alma* ; dans *El mismo mar de todos los veranos*, la narratrice évoque, sans jamais précisément la nommer, la mort de Jorge comme un fait violent et dévastateur dans sa vie de jeune femme. C'est aussi face à l'extinction des voix de différents hommes que les protagonistes parviennent à se construire et à faire résonner leur voix. Walter Benjamin écrit à ce propos :

³⁴ GONZÁLEZ MORAL Cristina, « art. cit. », p. 11.

³⁵ Terme découvert lors du colloque à Québec « Se faire sujet : la prise de parole au féminin » en novembre 2019. En sciences sociales et en philosophie, notamment au Canada, l'*agency*, terme anglais, est la faculté d'action d'un être ; sa capacité à agir sur le monde, les choses, les êtres, à les transformer ou les influencer. En sociologie, l'*agentivité* est la capacité d'agir, par opposition à ce qu'impose la structure.

La mort est la sanction de tout ce que peut rapporter le narrateur. À la mort il a emprunté son autorité. En d'autres termes : c'est à l'histoire de la nature que renvoient ses histoires³⁶.

Les femmes, personnages, narratrices, trouvent ainsi leur autonomie, leur autorité, leur indépendance dans la disparition des hommes auxquels elles sont confrontées. À ce sujet, Béatrice Didier revient sur l'effacement progressif de l'homme dans les œuvres féminines ou sur son caractère fantomatique :

Le mari, l'amant, l'ami, presque toujours présent dans la poésie, le journal, le roman féminin, y est, la plupart du temps, dénué de force et d'individualité. Dans la meilleure hypothèse, il est l'objet du désir ; sinon il devient une sorte d'inutilité sociale, plutôt encombrante, ou pire : un obstacle³⁷.

Finalement, l'écriture des femmes invite à l'invisibilisation des figures masculines afin de faire résonner plus puissamment les voix féminines. Dès lors, le sujet féminin gagne de l'espace.

4.3.3. Puissance des voix féminines

La construction des voix des personnages féminins va de pair avec une évolution de ces figures qui grandissent et deviennent plus autonomes. Pour certains personnages, le retour sur l'enfance est nécessaire dans leur processus de construction. Selon Christine Planté, cette étape peut se manifester comme un mode privilégié de l'individuel à l'universel. Elle est traitée comme valeur par rapport aux autres et au monde dans lequel se joue le « non-savoir » et l'abolition des limites individuelles :

La quête de l'enfance dans le langage n'est pas nécessairement fuite de la réalité présente [...], fuite hors de l'histoire vers quelque illusoire paradis de l'innocence enfantine, ou vain et solipsiste attendrissement sur un moi passé³⁸.

Cette quête joue donc, selon elle, un vrai rôle dans la construction d'une subjectivité féminine, d'une voix propre. Irene, dans l'œuvre de Carmen de Icaza, vit une enfance isolée et violente, aux côtés d'une tante qui incarne la cruauté. Elle se réfugie dans la solitude comme dans un espace d'évasion et de récréation d'une vie rêvée. Les notions de liberté et d'affirmation de soi sont déjà présentes chez Irene enfant. Ainsi, elle parvient mentalement à s'extirper peu à peu de cette condition d'enfermement. La première étape de sa vie d'adulte est symbolisée par son départ de Grenade où elle fait ses adieux « quiza, a su adolescencia » (p. 33). Par ailleurs, les arbres qui longeront le paseo lors de son mariage seront un écho à cette scène du départ de

³⁶ BENJAMIN Walter, *op. cit.*, p. 160.

³⁷ DIDIER Béatrice, *op. cit.*, p. 29.

³⁸ PLANTÉ Christine, *op. cit.*, p. 298.

Grenade, dans une mise en perspective de sa construction en tant que femme et sujet :

Irene sonreía por la ventanilla del coche. Sonreía a los músicos de la charanga, a los dependientes de la tienda de antigüedades, a los árboles del paseo. (p. 68)

Les étapes de vie sont très marquées dans ce roman. Irene s'émancipe peu à peu et devient une adulte aux côtés de Raúl. Le lecteur est témoin de l'évolution de son apparence physique dans sa posture, ses vêtements, comme de l'évolution de sa voix qui résonne davantage :

Y él comprendió que ya no era la niña, sino la mujer quien hablaba en ella, y que lo que acababa de decir era su propia verdad. (p. 54)

Elle ose également, par sa voix de femme, s'émanciper de sa tante qui perd alors tout pouvoir de manipulation et toute influence sur sa nièce :

Irene no lloró ni siquiera lágrimas corrientes. Los arrebatos de doña Estefanía habían perdido el poder de impresionarla. (p. 64)

C'est grâce à l'évolution de son personnage qu'elle pourra affronter l'ensemble des situations et des obstacles auxquels elle se trouve confrontée. Elle s'éloigne de l'innocence et de la naïveté qui la caractérisaient pour s'approcher de la lucidité et expérimenter une certaine clairvoyance, concernant notamment les manœuvres de son mari. Elle renforce progressivement son caractère et peut même faire preuve de cynisme. Son ton étonne à la fois le lecteur et les personnages qui l'entourent :

Hoy Irene ya no ignoraba que aquella obra era su autobiografía, que tenía sus violencias, su sensualidad ardiente y refinada. Una serie de nombres de mujer cruzaron por su mente. Irene rió. ¡Sus rivales! (p. 100)

Irene apprend à s'émanciper, à se détacher des carcans et des rumeurs et à défendre sa propre voix, toujours plus forte et plus libre. Suite à sa maladie, elle se réapproprie sa vie, en commençant par occuper de nouveau l'espace de sa maison, ce qui l'aide à consolider sa détermination et à affirmer sa présence :

Total, había estado dos meses fuera – prolongando su estancia a medida que la compañía alargaba su *tournee* -, y, al volver, le hacía el efecto de que habían cambiado las tornas. Era Irene quien le recibía a él. La casa le pareció también transformada. Tampoco podía especificar en lo que consistía el cambio, pero percibió mil detalles que sus riendas se hallaban en otras manos. Al extrañarse de no ver a Mariana, Irene le dijo que la había despedido. No necesitaba ama de gobierno. Raúl no hizo ningún comentario. (p. 236)

La dernière partie du roman signe finalement la récupération totale de sa voix, de son être, de son rôle de sujet qu'elle assume pleinement. C'est grâce à cela qu'elle gagnera l'admiration de sa fille :

Gloria la miraba con indecible admiración. Sentía que su serenidad no era fingida, sino una fuerza que le nacía de dentro, y supo que acababa de decir una gran verdad: no podía

alcanzarla nada de lo que hiciera una Lina Salgado. (p. 311)

Les figures féminines acquièrent une légitimité auprès des autres personnages lorsqu'elles sortent de leur hésitation et qu'elles ancrent leur positionnement. Irene profite de toutes les expériences vécues, elle cherche à en retirer un enseignement et prend pleine possession de son identité et de sa subjectivité. C'est ce que Paloma Montojo, la fille de Carmen de Icaza, remarque déjà lorsqu'elle évoque, notamment dans le prologue de l'édition Castalia du premier roman de sa mère, la forte personnalité de la protagoniste Cristina Guzmán :

Porque Cris es una mujer real con su inmensa fuerza y también con sus flaquezas, una mujer de su tiempo y de todos los tiempos, una mujer que lucha sin darse por vencida y que acabará alcanzando el triunfo final. [...] Es tierra y abnegada, profundamente creyente sin beaterías ñoñecas. Defensora – ya en aquellos tiempos – de la mujer que puede valerse a sí misma sin tener que esperar a depender de un marido. Con sentido del humor y buen hacer, lo mismo pone en su sitio al marqués conquistador que a la doncellita impertinente. Tremendamente femenina, quiere y sabe gustar, y aprecia el lujo y las cosas hermosas que proporciona el dinero. Rechaza, sin embargo, lo que no se ha ganado con su esfuerzo, sin rebajarse ante los que se creen sus superiores. Pero sobre todo es recta, honrada y leal. Otro gran logro de la novela reside en que esta personalidad de su protagonista va surgiendo a lo largo de sus páginas. No se describe el carácter de Cristina, sino que es el lector el que la va descubriendo a través de sus pensamientos y actuaciones³⁹.

Malgré la revendication d'un féminin assumé chez ses protagonistes, Icaza crée des figures féminines qui dévoilent peu à peu leur force et opposent une vraie résistance face à cette société patriarcale.

L'œuvre d'Esther Tusquets, quant à elle, est structurée par une citation de James Matthew Barrie, écrivain écossais et créateur du personnage de Peter Pan : « ... Y Wendy creció », de part et d'autre du roman, c'est-à-dire comme épigraphe à la page 5 et comme dernière phrase du texte à la page 229. Cette dernière phrase est prononcée par Clara, l'amante de la narratrice, au discours direct. Ce personnage féminin fait donc également ressortir sa voix et laisse la narratrice s'exprimer, comme nous l'avons constaté plus haut. C'est elle qui détient les derniers mots du récit comme si, en interprétant le récit de la narratrice, en entrant en empathie avec elle, elle avait éclairé furtivement sa vie et ne formait désormais avec elle qu'une seule et même voix, forte et libre. Cette phrase de James Matthew Barrie rapproche les destins de Wendy et celui de la narratrice et illustre l'évolution de cette dernière qui devient adulte et sujet dans un « despertar a la vida » (p. 102). La narratrice évoque par ailleurs ses souvenirs d'enfance et d'adolescence avec émotion et une certaine nostalgie à la manière d'une « madeleine de Proust ». Elle rejoint le rapport à l'enfance que Christine Planté évoquait dans le processus d'indépendance des figures féminines :

³⁹ DE ICAZA Carmen, *Cristina Guzmán, profesora de idiomas, op. cit.*, pp. 29-30.

La carta aún no abierta huele a juventud, a primera juventud todavía sumida a medias en el sueño grave de la adolescencia: inconfundible olor a cachorro, y es extraño que la juventud en sí, privada de cualquier otra consideración, esa juventud torpe, turbia, inerme, ese aroma cálido a leche tibia, pueda de pronto conmoverme. (p. 119)

Ces souvenirs l'invitent à mettre son passé à distance et à se concentrer sur la construction de son individualité, de sa subjectivité, de son positionnement de sujet. Néanmoins, la vieillesse est remise en question ; elle méprise les traces du temps et refuse d'être affectée par cette temporalité. Ce qu'elle caractérise comme une décadence ressemble, pour elle, à un acheminement vers la mort dont elle se rapproche grâce à la répétition du verbe « morir » ou du substantif « muerte » aux pages 122, 141, 145, 158 et 220. À la fin du roman, sa vie semble même se confondre avec la mort, dans une sorte d'oxymore :

a hundirme sin problemas en este duermevela que es mi vida, mi no vida, en mi bosque encantado o mis fondos acuáticos o mis riscos de fuego (p. 228)

Le bois renvoie également au monde de l'enfance que construit Ana María Matute dans ses romans, à la manière des contes de fées. Cette dernière rappelle, dans son discours d'intronisation à la Real Academia Española, que l'espace du « bosque », ce monde à part, a guidé l'ensemble de sa production littéraire. Il représente, pour elle, « el mundo de la imaginación, de la fantasía, del ensueño, pero también de la propia literatura y, a fin de cuentas, de la palabra⁴⁰ ». C'est là que se rejoignent le monde de l'enfance et la naissance du langage tout comme nous le percevons dans l'extrait de *Tusquets*. Cette lente approche de la mort ramène la narratrice et le lecteur à l'expérience traumatique de la disparition de Jorge :

o lo elegí tal vez por razones invertidas: porque no podía entenderme, porque no iba yo a saber amarle, porque no me seguiría en grutas ni laberintos, porque era una muerte peor y más cobarde, mucho más doloroso (p. 209)

Enfin, la vision de sa propre mort se nourrit de son expérience passée avec Jorge dans sa jeunesse et permet de réunir les deux parties de sa vie qui semblent, de prime abord, antagoniques. C'est ce qu'il advient également dans son rapport à la sexualité lorsqu'elle évoque ses « casi cincuenta años » (p. 114) mais qu'elle décrit immédiatement une scène charnelle avec Clara qui éveille ses sens et la ramène à sa jeunesse et à l'expression assurée et insouciant de son corps :

Y el mirar se torna más y más fijo y paulatinamente más ausente, y aumenta el temblor en todo el cuerpo, el gemido marino o mineral en que se mezclan palabras incoherentes, y arrecian los besos, aunque no sé si son propiamente besos ese restregar y golpear y morder son sus dientes y sus labios los míos, entre un aroma mareante a algas marinas, a tabaco y vino, y todo esto resulta terriblemente irritante y fuera de lugar y muy incómodo – tan

⁴⁰ MATUTE Ana María, « En el bosque », Madrid, Real Academia Española, discours lu publiquement le 18 janvier 1998, p. 14.

bochornosamente adolescente (p. 115)

L'évolution de cette protagoniste et la construction de sa voix et de sa personne comme sujet se nouent donc globalement dans la confrontation de l'*eros* et du *thanatos*. Elia, la protagoniste du troisième volet de la trilogie de Tusquets, revient, elle aussi, sur son passé, à la recherche d'indices pouvant expliquer le déroulement ultérieur de son existence mais, néanmoins, cette recherche heurte Elia à une impossibilité de toute réappropriation du discours. Emmanuel Bouju souligne le naufrage de cette figure féminine :

Mais cette quête d'une rupture absolue avec le passé a pour contrepartie, chez cette femme-écrivain, la perte de toute parole, de toute expression, comme de toute écriture : l'amnésie engendre une aphasie que doit pallier le texte par une narration extérieure, jusqu'à ce qu'Elia puisse retrouver le cours de son propre *recuento*⁴¹.

Cependant, la fin du roman cède la maîtrise du texte à Elia : elle retrouve sa voix dans une confession absolue qui vient clore la trilogie et projette un texte à venir. En reprenant possession de son être, Elia réinstalle la voix de l'autrice par l'écriture. Les figures féminines de Tusquets ne sont finalement plus condamnées au silence et elles récupèrent leur qualité de sujet.

Dans l'œuvre de Marina Mayoral, nous ne pouvons pas lire le discours d'Amelia, la protagoniste, car ses mots ne sont jamais retranscrits au style direct. Cette répression de la parole incite sa voix et son attitude à redoubler de force et à retentir davantage. Lors de sa visite à Carlos, à l'aube de sa mort, elle évince la maîtresse de ce dernier d'un ton percutant et affirmatif qui donne de l'épaisseur à son positionnement et renforce sa voix. María Socorro Suárez Lafuente souligne la construction de subjectivités autonomes et indépendantes dans les textes de Mayoral :

Todos los personajes principales de Mayoral constituyen voces individuales, personalizadas, inteligentes e irónicas, que arrastran sus reflexiones por la vida, divididas entre el sentido social del deber y el impulso íntimo del ser, entre la vida cotidiana y la dimensión trascendental de la persona⁴².

Bien qu'on ne sache que peu de choses de son parcours de vie, Amelia renforce la posture de son personnage tout au long du texte et finit par assumer ce qu'elle incarne et par asseoir sa légitimité par sa voix.

Les personnages féminins, dans les trois textes de notre corpus, s'appuient sur leur évolution, leur identité en mouvement pour construire leur voix. Les femmes sont généralement infantilisées dans la société et c'est le fait de grandir et de s'émanciper qui les amène à s'affirmer en tant que sujets. Leur parcours de vie comme rite initiatique, comme processus d'évolution

⁴¹ BOUJU Emmanuel, *op. cit.*, p. 252.

⁴² SUÁREZ LAFUENTE María Socorro, « art. cit. », p. 47.

leur permet de prendre pleine possession de leur être.

En se construisant comme sujets, les protagonistes et autres personnages féminins réclament l'autorité et l'autonomie de leur être et de leur discours. C'est en cela qu'elles grandissent et s'émancipent. De la même manière, les créatrices, en faisant éclore ces personnages féminins, s'affranchissent d'une influence et d'une pression masculines :

Reflexionar sobre la escritura y sobre la lectura, sobre la memoria y el olvido como hace Marina Mayoral en *Dar la vida y el alma*, significa regresar nuevamente a la importante pregunta acerca de una identidad y una tradición femeninas, ya que ambas se construyen escribiendo y leyendo sobre las mujeres⁴³.

La construction des voix de femmes face au silence de celles des hommes s'inscrit dans une binarité que les trois autrices mettent en évidence dans leur texte. Elles donnent du corps et de la matière à leurs personnages féminins et c'est à travers ce que l'on peut entendre ou percevoir dans les voix de ces dernières, que l'on peut ressentir un positionnement féminin dans l'écriture des autrices. L'écriture féminine se traduit ici dans l'écho du texte et des différents discours.

Au cours de ce premier chapitre, nous avons exploré les trois œuvres de notre corpus sous l'angle du féminin. Nous avons souhaité vérifier la pertinence de l'idée d'un discours situé et de l'influence d'une expérience féminine dans des textes relevant de problématiques associées aux femmes. De manière générale, les trois écrivaines cherchent à interroger la construction de figures féminines dans l'écriture des hommes et à en détourner certains codes. Elles se réapproprient ainsi plusieurs outils et présentent des personnages féminins de manière plus authentique.

Le *male gaze* est ainsi dépassé et un autre regard est posé sur les protagonistes. On ne les décrit pas par leur beauté, leurs qualités physiques et esthétiques mais on se concentre davantage sur leur situation. Leur oppression, leur soumission au contrôle masculin, leur enfermement physique ou relationnel sont autant de dimensions mises au jour et interrogées dans les textes. Face au discours dominant des figures masculines et à la banalisation de certaines pratiques telles que l'infidélité, les voix féminines se rassemblent, s'unissent et tentent de résister dans une sororité qui ne dit pas son nom.

Par leur écriture fictionnelle les autrices s'élèvent contre le phallocentrisme et les institutions qui lui sont rattachées : l'Église et le mariage qui maintiennent les femmes dans un positionnement de mineures. Il ne s'agit pas de discours militants mais d'un jeu littéraire qui

⁴³ ZUBIAURRE-WAGNER María Teresa, « Una primera aproximación a *Dar la vida y el alma*: identidad femenina, metaficción y polifonía en la narrativa de Marina Mayoral », in CAVALLO Susana, *Estudios en honor de Janet Pérez: el sujeto femenino en escritoras hispánicas*, USA, Scripta Humanistica, 1998, p. 198.

illustre les déviations de ces dynamiques patriarcales. C'est, par exemple, le cas du texte de Tusquets ou de celui de Mayoral qui détournent ironiquement les éléments propres au religieux et se moquent du conservatisme institutionnel d'un autre temps.

La fin du chapitre développe l'influence des voix féminines dans les rapports intergénérationnels : les aïeules conduisent les protagonistes à s'émanciper ; elles les guident sur la voie/x de l'indépendance. Les personnages féminins parviennent à exprimer leur voix en incarnant un féminin singulier. Elles se positionnent en tant que sujet femme autonome et les autrices se situent par leur écriture.

La suite de cette deuxième partie portera davantage sur les aspects transgressifs, voire subversifs des textes. Il s'agira de questions généralement invisibilisées dans la littérature masculine sous le franquisme. Nous verrons quels angles nouveaux proposent les autrices dans la représentation de la maternité, des pathologies féminines et des sexualités.

CHAPITRE II

SUBJECTIVITES FÉMININES : ENTRE OPPOSITION ET AFFIRMATION

Les voix féminines se dessinent tout au long des textes, cherchant à s'affirmer, à se positionner dans un chœur de voix dissonantes et dominantes. Grâce au regard que posent les autrices sur les figures féminines créées, le féminin acquiert plus d'épaisseur, de hauteur et d'autonomie. Les protagonistes se détachent des institutions qui les maintiennent sous leur joug et s'émancipent progressivement des canons d'une société patriarcale. Ce chapitre central cherchera à observer comment les autrices se positionnent par rapport aux trois points névralgiques des œuvres : la relation maternelle, la question de la folie, l'expérience de la sexualité. Nous envisageons ces trois dimensions comme fondamentales car il s'agit de sujets sensibles, complexes qui peuvent teinter le texte d'un certain engagement. Il s'agira d'analyser le discours des autrices à travers la narration de figures féminines tantôt passives tantôt subversives : l'expérience féminine de l'écriture influence-t-elle le rapport du texte à ces sujets ?

Lorsque nous dessinions les contours de l'écriture féminine, dans une précédente partie, le rapport au corps est apparu clairement, à la fois dans l'incarnation d'un positionnement de femme mais aussi dans l'approche des sujets relatifs au corps. Les questions de maternité, du rapport à la mère, de folie et de sexualité sont étroitement liées à la corporéité des femmes et nous analyserons précisément comment ces corps se meuvent, comment ils réagissent et se défendent. Icaza, Tusquets et Mayoral s'inscrivent dans une longue tradition littéraire esthétique, comme nous l'avons constaté, mais ces différentes problématiques participent de la rénovation de leur écriture. Les échos de la pensée de Simone de Beauvoir qui peuvent apparaître dans l'œuvre de Tusquets émergent de la réflexion sur le corps que la philosophe situe au centre de l'engagement féministe. Pour elle, le corps des femmes est paradoxal puisqu'il est aussi intime que dépossédé, retiré à son individu et exposé dans la sphère publique. Les femmes incarnent ce corps mais les hommes se l'approprient, ils le subordonnent alors qu'au contraire, la masculinité est construite dans l'idée de libre disposition de son corps. Le

mâle évolue dans le monde avec initiative et audace. Après avoir interrogé les dispositifs d'enfermement des personnages féminins, il s'agira d'étudier quels outils s'offrent à eux pour résister et s'élever. On peut voir cette nécessité de découverte personnelle et subjective comme la conséquence d'un ordre patriarcal qui a éliminé culturellement la femme et qui a généré un vide symbolique. Les figures féminines ont donc besoin de se (re)créer un espace dans le monde. Comment, à travers leur corps, les femmes s'émancipent-elles de leur rôle d'objet et s'élèvent-elles au rang de sujet ?

Isolina Ballesteros compare l'écriture féminine à « un sistema sexual más amplio que cuestiona los conceptos y estructuras del discurso masculino tradicional¹ ». C'est sous cet angle que sera envisagée l'écriture des autrices dans cette partie, comme approche d'un engagement au féminin. Carmen de Icaza, Esther Tusquets et Marina Mayoral, à l'instar de nombreuses autres écrivaines, déconstruisent, par leur plume, des codes tacitement imposés aux créatrices et à leurs sujets féminins au nom d'une bienséance et d'un devoir d'exemplarité. L'argumentation à suivre développera cette idée de transgression que Christian Boix perçoit comme une forme de découverte qui implique, de la part d'un sujet, « une action initiale qui l'entraîne ensuite vers un ailleurs, le transforme, le fait devenir autre² ».

Le rapport au maternel sera envisagé sous le prisme de la déconstruction et de la rupture. Puis nous centrerons notre réflexion autour des différentes formes de folie et de ce qu'elles disent de l'aspect transgressif des textes. Enfin, nous analyserons l'écriture des différentes sexualités, synonymes à la fois d'une libération des mœurs et d'une liberté d'expression.

5.1. S'émanciper du maternel

Simone de Beauvoir, dans son analogie entre la mer et la figure maternelle, dresse déjà le portrait de la mère insaisissable, de la personnalité complexe et sombre :

Ainsi la Femme-Mère a un visage de ténèbres : elle est le chaos d'où tout est issu et où tout doit un jour retourner ; elle est le Néant. Dans la Nuit se confondent multiples aspects du monde que révèle le jour : nuit de l'esprit enfermé dans la généralité et l'opacité de matière, nuit du sommeil et du rien. Au cœur de la mer, il fait nuit : la femme est la *Mare tenebrarum* redoutée des anciens navigateurs³.

¹ BALLESTEROS Isolina, *op. cit.*, p. 16.

² Catherine Orsini-Saillet cite Christian Boix, in ORSINI-SAILLET Catherine, *Transmission/Transgression...*, *op. cit.*, p. 3.

³ DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe I*, *op. cit.*, pp. 249.

Cette analogie n'est pas sans rappeler le titre de l'œuvre de Tusquets. Dans l'extrait précédent, Beauvoir semble se détacher d'emblée d'une idéalisation de la relation maternelle pour embrasser la question de la maternité sous un angle plus brut et plus authentique. Le rapport des trois textes au maternel dépasse le simple questionnement et se construit de manière percutante et affirmée. Aucun des récits ne propose une relation mère-fille satisfaisante et épanouissante. Ces rapports sont au contraire le lieu d'une cristallisation de conflits, de tensions, de compétition et d'opposition. À la manière de Beauvoir qui voit dans l'injonction à « enfanter », un nouveau carcan, une manière de « l'enfermer [la femme] dans des situations où la maternité est pour elle la seule issue⁴ », les rapports mère-fille des textes ne sont jamais envisagés sous le signe du choix et de la liberté. La philosophe s'élève en effet contre cette injonction, contre la négation du libre arbitre des femmes et contre une « perpétuation de l'espèce⁵ » imposée, à leur corps défendant.

Le propos cherchera comment envisager dans les textes le rapport mère-fille autrement que sous le signe de l'incompréhension. Nous verrons dans l'analyse des relations mères-filles et filles-mères que les figures féminines peuvent également s'enfermer entre elles dans des carcans et se maintenir dans une position de dominée. Le rôle des filles est omniprésent tout comme la figure de la mère, personnage symbolique surreprésenté dans la littérature. Nous accorderons une attention particulière au texte de Tusquets car il est presque entièrement tourné vers cette question. On peut lire, dans l'ensemble du récit, des analogies du rapport à la mère, en commençant par l'incipit du texte qui décrit l'entrée de la narratrice dans la maison de son enfance comme un retour dans un espace intime, sûr, sacré, un retour *in utero*. Nous nous concentrerons sur les figures des mères, sur leurs réactions et leurs interactions afin de percevoir comment elles influencent le féminin du texte et sur les figures des filles, sous l'angle de la rupture et de la fuite. Nous nous intéresserons enfin à la figure du père dans sa relation exclusive au féminin pour tenter d'observer si le rapport père-fille peut être une solution viable aux difficultés relationnelles. En revanche, la dimension paternelle est reléguée au second plan dans le texte. Tant la relation mère-fils que la relation père-fils est quasiment absente des récits.

5.1.1. Détourner le modèle de la maternité

Dans son ouvrage autour de la représentation littéraire des figures maternelles, Nadia

⁴ *Ibid.*, p. 106.

⁵ DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe II*, *op. cit.*, pp. 326.

Mékouar-Hertzberg affirme, en introduction, que la littérature espagnole construit, dans son ensemble, des images et des références conformant une Mère Modèle. Elle dénonce alors un cadre jugé trop rigide puisqu'il inscrit la maternité dans un système de valeurs morales, économiques, voire patriotiques et prive les femmes d'une maternité propre. Les figures maternelles qui ne se reconnaissent pas dans ce rôle et dans l'image d'une maternité consensuelle, harmonieuse et rassurante sont alors exclues d'une représentation positive du féminin. Nadia Mékouar-Hertzberg souligne que :

les mères empêchées sont en déshérence par rapport à elles-mêmes ou en dissidence par rapport aux images préfabriquées des mères que les textes [...] charrient⁶.

Dans le contexte littéraire espagnol plus large, Solange Hibbs-Lissorgues et Marie-Cécile Caddars s'appuient sur différents romans et illustrent comment le rapport au maternel est incontournable⁷. En effet, que les mères soient présentes ou évincées, comme dans le cas de la Ana Ozores de « Clarín » qui n'a pas de mère et n'est pas mère, la figure maternelle brille par son manque ou par son omniprésence. Les chercheuses interrogent, dans les textes du XIXe siècle, la maternité comme aboutissement du désir et de la sexualité libre ou comme phénomène compensatoire d'une identité féminine et sexuelle niée. Nous réinvestissons cette problématique dans les trois récits du XXe tout en progressant vers l'hypothèse d'un réel engagement.

L'image de la mère, contrairement à celle du père, est riche en symboles, interprétations, fantasmes et obsessions. La présence de la mère dans le texte prend, à de nombreuses reprises, un sens particulier car, pour les filles, « leur mère est leur exacte matrice, leur préfiguration⁸ ». Ainsi, la relation que les mères entretiennent avec leurs filles apparaît très souvent sous l'angle passionnel. La mère adopte dans ce cas une attitude protectrice, de mère éternelle et omniprésente. Nous pouvons le constater dans le texte de Carmen de Icaza lorsque nous analysons l'abnégation maternelle d'Irene. En effet, dès qu'elle se sait enceinte pour la première fois, elle semble jubiler de bonheur et d'impatience d'apporter à son futur enfant ce qu'elle n'a pas connu. Néanmoins, elle craint immédiatement la réaction de Raúl face à sa grossesse et est contrainte de réfléchir à la manière dont elle va lui annoncer la nouvelle. Au moment même de l'annonce, le narrateur décrit très rapidement l'attitude d'Irene au discours indirect mais la

⁶ MÉKOUAR-HERTZBERG Nadia, « Introduction – Mères empêchées dans la littérature espagnole contemporaine : des mères autres », in MÉKOUAR-HERTZBERG Nadia (dir.), *Nouvelles figures maternelles dans la littérature espagnole contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 10.

⁷ HIBBS-LISSORGUES Solange, CADDARS Marie-Cécile, « Ni madre ni hijos, la maternité empêchée dans quelques romans du XIXe siècle » in MÉKOUAR-HERTZBERG Nadia (dir.), *Nouvelles figures maternelles dans la littérature espagnole contemporaine*, op. cit.

⁸ DIDIER Béatrice, op. cit., p. 25.

confession est passée sous silence. En revanche, le narrateur retranscrit les paroles de Raúl au discours direct. Cette ellipse ainsi que les différentes approches des personnages mettent en avant l'importance accordée à la réaction de Raúl contre le silence imposé à Irene. C'est un nouvel exemple de la relation de domination qui unit Irene qui n'ose bousculer son mari dans son quotidien et Raúl, homme égoïste et vil :

Sólo ya muy de noche, con la cabeza apoyada en su brazo, fue cuando llegó su momento.
-¿Estás segura? – le preguntó él, sobresaltado, encendiendo la luz.
Irene asintió en silencio. Había percibido el súbito tensarse de aquel brazo que le servía de almohada.
-¡Qué fastidio!
Sintió ella que algo le oprimía la garganta. (p. 83)

Irene est déjà dans une posture d'amour et de présence inconditionnelle pour sa fille qu'elle souhaite défendre et protéger. Tout au long du séjour d'Irene en hôpital psychiatrique, sa fille s'éloigne d'elle et, à son retour, Irene éprouve des difficultés pour renouer des liens avec Gloria (nous l'observerons ensuite lorsque nous aborderons le rejet de certaines mères par leurs filles). Néanmoins, le roman de Carmen de Icaza s'ouvre sur l'amour d'Irene pour sa fille et se ferme sur la récupération de son rôle protecteur qui se traduit notamment par la répétition de l'appellation « mamá » par Gloria (p. 306). Son instinct de mère qui défend sa petite fille emporte Irene dans des émotions incontrôlables :

Miró a Gloria. La vio clavando en el escenario una cara de niña aterrada. Y algo fuerte, indomable, se irguió en ella. ¡Su pequeña! Sus manos enguantadas se crisparon sobre el antepecho. Tenía que prevenirla, que armarla. (p. 310)

Le texte est donc encadré par le sentiment maternel d'Irene et il se termine sur un rapprochement physique et émotionnel entre les deux femmes qui permettra également de libérer la parole autour de la mort du petit frère de Gloria, sujet qu'elles n'ont jamais pu aborder auparavant. La communication entre les deux personnages devient de plus en plus puissante et cette force se traduit par une gradation dans les émotions et les sentiments lorsqu'Irene passe de « Hija » à « Mi vida » (p. 316) tout comme Gloria passe de « mamá » à « mamáíta » (p. 317), plus affectueux et chaleureux. Nous remarquons également, dans l'apogée de leur relation, un parallélisme entre les retrouvailles de Gloria et Alonso « en un camino de cedros que lleva al Palacio de Cristal » (p. 325) et la promenade d'Irene et de Pedro qui scelle leur amour impossible. La complicité des deux femmes se retrouve même dans cet espace partagé, dans ce *locus amœnus* que constitue la peupleraie, propice à la liberté et à l'amour. Irene redevient mère à part entière. C'est le cas également de l'amour qu'Irene porte à son fils. Elle vit pour lui, oublie le reste de sa vie et transfère toute son affection sur cet être : « Su vida toda se concentraba en aquel nido de organdí y lazos azules » (p. 125). Elle agit également de la sorte

dans les fonctions qu'elle exerce durant son séjour en hôpital psychiatrique. En effet, elle joue un rôle maternel auprès d'une des malades du centre, « Rosiña » (p. 30), une jeune fille de quatorze ans, abandonnée par sa mère. Irene va ainsi prendre le relai et lui apporter l'affection d'une deuxième mère. Enfin, lorsque Lina, la dernière maîtresse de Raúl meurt, Irene rencontre la mère de cette dernière, Luciana, et elles interagissent alors depuis leur positionnement maternel, de mère protectrice à mère aimante. Ce ne sont plus des femmes, ce ne sont que des mères. Irene, généreuse, partage sa peine, sa souffrance et montre de l'empathie et de la compassion envers cette femme, Luciana, qui vient demander pardon et clore en quelque sorte l'histoire des maîtresses de Raúl :

Irene la miraba en silencio. Luciana observó aquella mirada por el hueco de los dedos, y como necesitaba alguien a quien gritarle su pena, fue olvidándose de quién era la mujer sentada a su lado.

-Miro esa puerta, y me parece que va a entrar. Por las noches creo oír que me llama, que me llama bajito... -Tímidamente le puse una mano en el brazo, y sus ojos se llenaron de espanto -. Lo peor es no saber cómo fue... Usted tiene una hija. Usted comprende.

-Sí – dijo Irene –, yo comprendo. (p. 342)

En revanche, les liens qui unissent les mères et les filles peuvent également se révéler nocifs et dangereux lorsqu'ils se transforment en relations passionnelles. C'est ce que nous allons étudier dans les textes où les mères renient leur fille, où elles rejettent leur lien, où elles se détachent du modèle maternel.

Le rejet de la part de la mère est un aspect nouveau dans le panorama littéraire des relations maternelles. Dans le roman de Tusquets, la narratrice insiste sur le mépris que sa mère éprouve envers elle ; elle ne semble rien représenter pour elle :

A la diosa rubia de las manos blancas, a la vieja dama de porte anglosajón que me manda saludos postales desde ciudades cuyo nombre no he oído jamás -y que no ha interrumpido desde luego su viaje, cómo pude pensar que ocurriría, cómo pude imaginar una reacción, no ya maternal, sino al menos humana (p. 22)

La protagoniste déshumanise à nouveau sa mère qui semble dépourvue de tout instinct maternel. Elle adopte également, dans son discours, le point de vue de sa mère en exprimant ce qu'elle pense de sa fille, c'est-à-dire d'elle-même. Ce point de vue multiple nous permet de nous confronter plus brutalement à la vision de la narratrice, victime du non-amour maternel. Dans ce discours imitatif, elle évoque une suite de reproches que sa mère avait l'habitude de lui faire :

aunque ha mandado eso sí una carta sapientísima, por una vez una carta y no una postal, levemente alarmada, llena de invocaciones a la prudencia, y hasta ha telefonado un par de veces para explicarme lo nerviosa que la tiene mi absurda decisión, y lo mucho que he aumentado con ella sus taquicardias y su insomnio (p. 22)

L'emploi de la polysyndète « y » souligne la dimension cumulative des reproches de sa mère et

de son envie de contrôler sa fille. La narratrice se sent rejetée pour ses différences et exclue, marginalisée, comme si sa mère entretenait le cercle vicieux de leur non-relation. Finalement, la mère de la narratrice lui reproche de ne pas s'identifier à elle et de ne pas mener une vie similaire à la sienne. Beauvoir fait ressortir ce paradoxe du rejet dans son essai, mais il s'agit de l'ambivalence émotionnelle de la mère envers sa fille :

la fille est pour la mère à la fois son double et une autre, à la fois la mère la chérit impérieusement et elle lui est hostile ; elle impose à l'enfant sa propre destinée : c'est une manière de revendiquer orgueilleusement sa féminité, et une manière aussi de s'en venger⁹.

Dans *El amor es un juego solitario*, Elia refuse de répondre aux normes du comportement maternel, « no ha querido o no ha podido hacer de los dos niños la razón de su vida¹⁰ ». Il s'agit ici d'un discours novateur dans son aveu et dans la déconstruction d'un idéal maternel. Par ailleurs, dans *Varada tras el último naufragio*, Elia ne se sent pas mère et se sent exclue de cette « comunidad » des mères aimantes et attentionnées qu'elle observe :

las felicitaciones, todos, médicos, monjas, enfermeros y hasta los amigos, obstinados en llamarla mamá, un mamá que debiera halagarla y que la pone sin embargo incómoda, quizás sea sólo que le da vergüenza, o que le resulta, a pesar de los interminables meses de embarazo, inesperada y ajena la maternidad¹¹.

Ces protagonistes refusent de s'astreindre à « un papel caracterizado por la resignación, la renuncia, la ausencia de expectativas o la autoimagen sistemáticamente devaluada¹² ».

Tusquets tente de subvertir, de dépasser tout au long de son existence les conventions bourgeoises de son milieu qui ont déterminé la nature des rapports femmes-hommes. Andrea Torribio Álvarez souligne « la forte répression morale et éthique¹³ » de la période que Tusquets rejette et dénonce. On peut déjà deviner son positionnement dans ses romans mais la lettre évoque précisément son éloignement des rhétoriques officielles du régime franquiste. Elle rejette des valeurs telles que la maternité comme destin inexorable de la femme et on retrouve la glose de la maternité sacrifiée, de la femme martyre. En subvertissant les conventions relationnelles, les protagonistes de Tusquets, doublées de la figure de l'autrice, échappent à l'emprise maternelle et se recréent dans un « yo » plus libre, dans un « yo » sujet.

Nadia Mékouar-Hertzberg reprend en introduction de son ouvrage, le terme de Jeanne

⁹ DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe II*, op. cit., p. 30.

¹⁰ TUSQUETS Esther, *El amor es un juego solitario*, op. cit., p. 64.

¹¹ TUSQUETS Esther, *Varada tras el último naufragio*, op. cit., p. 15.

¹² GARCÍA CANDEIRA Margarita, « El discurso matrofóbico y su tratamiento en Esther Tusquets: autobiografía y ficción », « art. cit. », p. 346.

¹³ TORIBIO ÁLVAREZ Andrea, «El pacto epistolar en relación a la auto-ficción en *Correspondencia privada*, de Esther Tusquets». *Philobiblion: Revista de Literaturas Hispánicas*, n. 4, 2016. pp. 143-158.

Hyvrard de « maternalité¹⁴ ». La femme-mère n'est pas seulement observée dans son rapport à son enfant mais aussi dans sa situation globale, dans son positionnement quotidien. Les mères empêchées qui énoncent leur empêchement inscrivent finalement leur processus dans un travail collectif et un progrès pour toutes. Néanmoins, l'émancipation brutale du modèle n'est pas sans conséquence pour les figures de filles qui font l'expérience d'un rapport à la mère qui ne se concentre pas sur le lien maternel.

5.1.2. Échapper à la mère

Les figures de filles cherchent parfois à mettre à l'épreuve le mythe de la mère, à effacer le modèle féminin et à s'en émanciper. Beauvoir affirme que la mère cherche « son double » en sa fille, qu'elle projette en elle « toute l'ambiguïté de son rapport à soi ; et quand s'affirme l'altérité de cet alter ego, elle se sent trahie¹⁵ ». En démystifiant la figure maternelle, la fille s'engage dans un processus de déconstruction individuelle mais également collectif puisqu'elle soutient qu'aucune relation maternelle n'est exemplaire. Michèle Ramond analyse, par exemple, le cas de Dora¹⁶, patiente de Freud, lorsqu'elle aborde son rêve dans lequel la mère réapparaît, mère qui, par son absence, a hanté la protagoniste jusqu'à l'obsession. C'est le cas chez la narratrice du roman d'Esther Tusquets qui ne souhaite pas que sa mère s'investisse dans sa vie. En effet, le portrait de la mère oscille entre une image glorifiée, presque sanctifiée, et une image diabolisée, déshumanisée. Dès les premières pages du roman, la narratrice instaure une distance lorsqu'elle évoque sa mère. Elle parle d'abord de « mi madre » avant de parler de « una madre desinhibida » (p. 8) et joue souvent, lorsqu'elle décrit sa mère, à passer d'un adjectif possessif à un indéfini. Cette variante entre les déterminants permet de renforcer la distance qui se creuse entre les deux femmes. Selon Nadia Mékouar-Hertzberg, la figure maternelle se prête par excellence à une indétermination du sujet, considéré comme lieu de l'autre. Les textes que cette chercheuse évoque font émerger un sujet maternel vacillant, aux contours incertains, un sujet parfois même absent, instable et imprévisible :

Cette expérience de la gestation est évidemment la plus emblématique, peut-être aussi la plus consensuelle et la plus rassurante, de cette « traversée du négatif » impliquée par la représentation du sujet féminin¹⁷.

¹⁴ MÉKOUAR-HERTZBERG Nadia, « Introduction – Mères empêchées dans la littérature espagnole contemporaine : des mères autres », in MÉKOUAR-HERTZBERG Nadia (dir.), *op. cit.*, p. 13.

¹⁵ DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe II*, *op. cit.*, pp. 374.

¹⁶ RAMOND Michèle, *Quant au féminin...*, *op. cit.*, p. 26.

¹⁷ MÉKOUAR-HERTZBERG Nadia, « art. cit. » in MÉKOUAR-HERTZBERG Nadia, MARIE Florence, LAPORTE Nadine (éds.), *op. cit.*, p. 180.

Le sujet du maternel apparaît alors comme un sujet ouvert à tous les possibles. La narratrice de *El mismo mar de todos los veranos* se remémore son enfance et semble donner une consistance au lien maternel. La description de sa mère est souvent froide et dépréciative. Parfois, la narratrice évoque, dans les souvenirs de son enfance, quelques moments de douceur avec sa mère où celle-ci manifestait des signes physiques de tendresse. Néanmoins, lorsqu'elle évoque le passé et les possibles moments affectueux avec sa mère, elle se détache de la petite fille qu'elle était : ce n'est plus elle, elle n'hésite pas à parler d'elle à la troisième personne comme si elle adoptait une posture extérieure : « la niña imagina a su madre » (p. 12). Plus le temps passe et plus la narratrice s'éloigne d'une image maternelle teintée de notes positives ; la figure maternelle devient floue, obscure ; elle est désormais « esa especie de dama inglesa » (p. 8). Le rejet et même le dégoût sont palpables. Sa mère semble parfois appartenir à une autre réalité. Elle devient virtuelle lorsque la narratrice explique que sa mère « manda abrazos en postales » (p. 123). Dans le temps du récit, le lien avec la mère est rompu :

Y cuando pienso en la madre de mi infancia, con sus ojos azules que podían realmente y sin metáfora despedir rayos de fuego, o tal vez fríos rayos de hielo, que te dejaban en ambas posibilidades fulminada, bien clavada en tu silla con el terror en el pecho, mi madre con sus palabras medidas, razonables, tan justas que no admitían réplica, con sus labios distantes que besaban tan poco, tan asépticos – los besos exactos que prescribía tal vez el manual de pediatría – creo que yo la amaba por el perfume agreste que emanaba de ella y tomaba para siempre posesión de sus cosas, y por aquellas manos tan suaves, tan hermosas – que parecían adecuadas para poder ser, quizás, tan maternas –, siempre secas y frías, que se posaban como manos de hada sobre mi frente en las noches de fiebre. (p. 74)

Elle personnifie des parties du corps de sa mère comme les lèvres et les détache du reste de son être. Ce procédé renforce la déshumanisation du personnage puisque la narratrice n'évoque pas sa mère dans sa totalité mais seulement des parties de son corps, comme si elle ne formait pas un tout harmonieux. Nous pouvons le remarquer également lorsqu'elle évoque les mains de cette dernière, « tan frías » (p. 165). La fonction de mère, aux yeux de la narratrice, ne couvre qu'une réalité génétique. Sa relation à sa mère est ainsi dépourvue de lien social et affectif. Sa mère est celle qui fait rêver mais qui est mise à distance, considérée comme une créature magique qu'on ne peut toucher ni physiquement, ni émotionnellement. Dans le texte « Carta a la madre » que l'écrivaine publie en 1996 dans le recueil dirigé par Laura Freixas puis qu'elle intègre à son ouvrage *Correspondencia privada* en 2001, Tusquets réaffirme le rôle décoratif de sa mère qui n'existe que par les fables, les histoires qu'elle raconte :

No cumpliste, cierto, varias de las funciones que se asignan comúnmente a las madres, y que yo desesperadamente necesitaba, pero colmaste nuestra infancia de arrobos de leche condensada al baño maría y de todo un mundo mágico de relatos maravillosos – extraídos en su mayor parte de los cuentos de hadas y de las historias de la mitología clásica-, que

conformarían nuestra imagen del mundo¹⁸.

Il s'agit d'un texte autobiographique épistolaire qui prend la forme d'un règlement de comptes avec sa mère, disparue. Elle dresse là aussi le portrait d'une mère dominatrice, sûre d'elle, qui laisse deviner un sentiment de supériorité. Elle évoque également dans cette lettre son aspect divin. Elle lui reproche, au fil du texte, de ne pas avoir rempli sa fonction de parent, de se situer aux antipodes du modèle maternel. Elle souligne son manque d'affection avec ses enfants, l'absence de contact physique, de chaleur maternelle. À l'inverse, dans un article sur la correspondance entre Madame de Sévigné et sa fille, Laura Freixas insiste sur la relation complice qu'entretiennent ces deux femmes. En effet, le rapport au corps de la fille se fait plus présent puisque la mère ne cesse d'exprimer le désir de la voir, de l'embrasser, de l'étreindre. Alors que sa fille attend un enfant, la marquise ressent les sensations physiques du ventre qui s'alourdit par mimétisme et fusion¹⁹. Contrairement à cette profonde relation, la mère chez Tusquets ne dévoile aucune émotion face à ses enfants :

Ni siquiera con tu hijo, al que has querido y quieres más que a nadie, infinitamente más que a mí, ni siquiera con tus perros favoritos, a los que has exigido, y te las han dado, claro, una fidelidad y una obediencia sin límites, una devoción monstruosa y total, monoteísta, te he visto nunca desbordar afecto, te he visto de veras tierna o cariñosa²⁰.

Tusquets énumère par ailleurs les êtres envers lesquels sa mère aurait pu, au vu de son amour pour eux, démontrer une certaine tendresse. Il s'agit de ses chiens et cette étonnante révélation crée, par le langage, un décalage de taille puisque la narratrice se situe affectivement en dessous des animaux de la mère. La comparaison est violente et c'est finalement de ce traumatisme que naît la rupture.

Dans *El mismo mar de todos los veranos*, la mère de la narratrice est admirée en tant que femme mais détestée en tant que mère. C'est la femme qui l'emporte, femme qui est toujours définie par son corps. La narratrice cherche à s'opposer à sa mère, à tout ce qu'elle représente, à cet archétype qui se situe à la convergence d'un système de références sociales qui prescrivent l'essence du féminin comme l'affirme Carmen Servén Díez²¹. C'est dans la féminité que la mère de la narratrice s'approprie son être. La narratrice s'enferme dans une représentation binaire de sa mère : soit elle l'admire, soit elle la méprise. L'admiration de sa mère passe tout d'abord par son corps. En effet, c'est « una diosa helénica » (p. 26) définie par sa beauté, son élégance, « su paso seguro y deportivo, elástico el cuerpo » (p. 9), sa toilette faite

¹⁸ TUSQUETS Esther, *Correspondencia privada*, Barcelone, Anagrama, 2001, p. 20.

¹⁹ FREIXAS Laura, « La belleza de la madre, la belleza de la hija », in CARRABÍ Àngels, SEGARRA Marta, *Bellesa, dona i literatura*, op. cit.

²⁰ TUSQUETS Esther, *Correspondencia privada*, op. cit., p. 35.

²¹ SERVÉN DÍEZ Carmen, « La madre burguesa evocada por Esther Tusquets », in « art. cit. », p. 117.

de « encajes [...] blusa de seda [...] boa magnífica » (p. 9). Les descriptions de sa mère donnent l'impression que la narratrice l'observe en contre-plongée, comme si elle n'avait jamais grandi et qu'elle gardait sa taille d'enfant. Elle l'impressionne également par son caractère hautain et triomphant : la narratrice évoque « las llegadas triunfales de mi madre » (p. 17). Chaque geste, chaque action de sa mère semblent marqués par une supériorité, par un pouvoir et une autorité. Chaque fois que la narratrice évoque la grandeur de sa mère, elle se dénigre un peu plus :

Intentó siempre imponernos – a este piso y a mí – sus ideas de orden, la luminosidad y la belleza. (p. 23)

Elle se positionne grammaticalement sur le même plan que l'appartement et fait ressortir l'emprise de sa mère en insistant sur son pouvoir sur les choses. Dans une sorte de mouvement de balancier, plus la narratrice chante les louanges de sa mère, plus elle se dévalorise elle-même. Elle est fascinée par ce que représente sa mère, par sa vie de femme dont elle est exclue. Cette érotisation de la mère comme « obscur objet de désir²² » peut même laisser imaginer une tendance incestueuse. Par ailleurs, la narratrice a souvent recours à un rythme ternaire pour parler de sa mère :

A la señora le gustaba lo nuevo, lo ultimísimo, lo rutilante [...] entre ella y el alcalde, entre ella y los concejales, entre ella y los dignos comerciantes de esta ciudad, para ir sustituyendo, destruyendo, renovando (p. 23)

Ce rythme ternaire rappelle la trinité, l'image divine à laquelle elle compare sa mère, ce personnage qui l'obsède. Néanmoins, ce rythme se retrouve également dans la diabolisation de cette femme, comme si elle passait d'un état divin à l'état démoniaque « con su furia renovadora y terrible, con su racionalismo olímpico, con su esteticismo cuadriculado y perfecto » (p.24). Elle la déteste, la méprise, rejette son hypocrisie, sa fausseté, sa duplicité. Elle insiste sur son rire diabolique, « una risa contenida que estremece su espalda » (p. 9) et répète à plusieurs reprises l'adjectif « burlona » qu'elle applique tantôt à sa mère comme sujet, tantôt à son sourire. Cet adjectif prouve la cruauté de cette mère, être sublime et abject, comme le résume le néologisme « diosa-rata » (p. 170). À la manière d'Irene dans *La fuente enterrada* qui formule des pensées cyniques contre Raúl lorsqu'elle rentre de l'asile, la narratrice de Tusquets utilise le même discours pour se référer à sa mère. Elle souligne l'absurdité de ses réactions toujours exagérées et hors de propos, « apenas si consigue dormir la pobre en las lujosas suites de los hoteles americanos » (p. 22). La narratrice rejette sa mère tout autant que sa relation avec elle qui semble impossible, avortée ; elles ne s'entendent pas, ne se comprennent pas :

Triunfal e irrefutable en su mediocridad, centro absoluto de un mundo sórdido creado por

²² Titre de l'un des films de Luis Buñuel.

ella para glorificación de sí misma, una atmósfera maléfica en que las conversaciones, los inicios de conversación, caen a nuestro alrededor muertos como pájaros, una atmósfera maléfica donde no pueden crecer los árboles ni subsistir las flores de no plástico (p. 46)

Dans la lettre à sa mère, Tusquets parvient également à se dégager du regard d'enfant qu'elle portait sur elle et observe ce personnage de manière plus distanciée et objective. La rupture est acceptée, assumée et l'autrice finit par répondre à la question perpétuelle de sa mère qui lui demande toujours quand (et jamais pourquoi) elle a cessé de l'aimer : « no lo sé: no sé a qué edad dejé de quererte, no sé si he dejado ni sé si dejaré de quererte nunca²³ ». La mère tombe du piédestal et le mythe s'effrite même s'il subsiste. Par la déconstruction de la figure de la mère, Tusquets trouve une manière de s'émanciper des carcans maternels car elle reconnaît que quoi qu'elle fit elle n'aurait jamais gagné l'assentiment de sa mère. Elle reconnaît son impuissance face à la figure dévorante de cette dernière. La seule manière de s'affirmer et de devenir elle-même est donc d'affronter cette mère dans un dernier dialogue direct et franc et de s'opposer à elle par le langage. L'écriture lui permet d'y accéder. La fiction révèle cette logique profonde des relations sociales. Dans leur étude des rapports mères-filles dans la littérature, Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich analysent ce qu'offrent les œuvres dans leur approche du lien maternel :

De l'enfant surinvestie à la femme perversie, ou de *Bellissima* à *La Pianiste* : la fiction nous offre, à trente ans d'intervalle, deux illustrations complémentaires du manque identitaire de la mère, amenée à sacrifier son enfant en l'enfermant dans le lien pervers de la projection narcissique et du surinvestissement amoureux²⁴.

En revanche, la narratrice de *El mismo mar* reproduit ce schéma avec sa propre fille Guiomar. Elle parle d'elle comme d'une étrangère, sans marquer leur lien par un adjectif possessif. Elle ne montre ni affection, ni attachement à « la propia Guiomar » (p. 59) et peut même employer des suffixes dépréciatifs comme lorsqu'elle la décrit comme « grandota y sabihonda » (p. 123). La représentation de la fille de la narratrice comme une scientifique rationnelle et loin de son monde semble être aux antipodes de sa propre image, littéraire et passionnée :

porque Guiomar no ha comprendido nunca que alguien pueda perder el tiempo en saberes tan dudosos e imprecisos, en el fondo de un camelo, como eso que llamamos vagamente humanidades (p. 140)

La narratrice reproche à sa fille et à sa mère sa solitude et leur abandon puisqu'elles semblent ligüées contre elle. Leur complicité, ainsi que leur ressemblance physique et le lien solide qui

²³ TUSQUETS Esther, *Correspondencia privada*, op. cit., p. 36.

²⁴ ELIACHEFF Caroline, HEINICH Nathalie, op. cit., p. 53.

les unit, éloignent la narratrice. Elle se place face aux deux femmes qui parlent à l'unisson comme lorsqu'elles évoquent « mis problemas con Julio » (p. 184), expression que la narratrice place entre guillemets afin d'illustrer la connivence de la grand-mère et de sa petite-fille qui semblent discuter de la vie de la narratrice comme si cette dernière était absente. Elle se trouve ainsi exclue, à la fois par sa mère et par sa fille, d'un discours qui la concerne :

Magníficas las dos, el mismo esqueleto grande, de huesos largos y finos, la misma piel blanquísima, con transparencias y reflejos de cristal o porcelana [...] idénticos ojos en las dos [...] unos ojos que siento fijos en mí hasta cuando, como ahora, están mirando hacia otro lado, y que me obligan a replegarme una vez y otra y todas a las silenciosas y oscuras profundidades lacustres o marinas, a los más hondos y secretos recovecos de mis galerías subterráneas, de mis grutas sin fondo. (p. 143)

Tandis que, dans le roman de Carmen de Icaza, nous observons un rejet de la mère, réparé à la fin du roman, on assiste bien, dans le roman d'Esther Tusquets, à une représentation aussi négative de la mère que de la figure de la fille.

Afin de pallier l'insuffisance émotionnelle du rapport mère-fille, Tusquets présente différentes alternatives dont profitent ses figures féminines. La relation maternelle stérile entre en opposition avec le rapport que la narratrice construit avec ses nourrices qui jouent le rôle de mères présentes et affectueuses. Elle évoque la figure de « Sofía », comme la nourrice la plus importante de sa vie, qui était présente « en las noches de fiebre o en las noches de miedo, y que sentada al borde de mi cama me contaba, antes de que yo me durmiera, fascinantes historias » (p. 165). Ce sont ces femmes qui la protègent, l'élèvent et lui apportent la tendresse d'une mère mais qui se retrouvent toujours sous la domination et le contrôle de la mère génétique de la narratrice. Tandis que ces jeunes femmes veillent sur la narratrice enfant, la mère les surveille :

una mano que no era en cualquier caso la mano de Sofía, sino la mano sucesiva de las tantísimas doncellas que mi madre introdujo y despidió de la casa (p. 71)

Nous avons observé l'incompatibilité dans le roman d'Esther Tusquets entre l'image sensuelle, charnelle de la femme et son rôle de mère. Ce non-rapport maternel se reporte sur les enfants des protagonistes qui cherchent du réconfort dans un autre refuge comme nous pouvons l'observer dans différents textes de Tusquets dans lesquels les personnages féminins souffrent de l'absence d'une mère. La mère de Clara dans *El amor es un juego solitario* ne lui apporte pas l'amour dont elle a besoin :

La madre se ocupa más o menos de la comida y de la casa, y compra cosas más y más disparatadas, y la riñe. La madre – piensa Clara – no la ha querido nunca – quizás a sus

hermanos sí, pero en ningún caso a Clara²⁵.

Clara recherche donc cette figure maternelle chez Elia. Clara est le personnage qui est en quête d'un amour à la fois sensuel, charnel et maternel, protecteur auprès d'une femme plus âgée. Dans *El amor es un juego solitario*, Clara se positionne toujours comme une enfant par rapport à Elia. Elia ressent le besoin de la rassurer, de l'appeler « mi niña chiquitina²⁶ ». C'est le cas également dans *Varada tras el último naufragio* quand Clara attend tous les soirs dans son lit « su beso de buenas noches²⁷ » à l'instar d'une petite fille qui a besoin d'être bordée et rassurée. Les insuffisances des personnages avec leur mère se répercutent alors sur leur rapport à leurs enfants puis sur leurs conflits amoureux. Mais les femmes sont éloignées de toute injonction maternelle.

Là encore Tusquets parvient à dépasser la rupture avec sa mère grâce à l'écriture. Dans la lettre à sa mère, la figure de cette dernière envahit l'espace du texte : cette lettre lui est adressée et l'autrice ne cesse de l'interpeler par un « tú » sec et froid. Elle consacre une large partie de la lettre à décrire la vie de sa mère, à énumérer successivement les étapes de sa vie, elle met en valeur l'ensemble de ses réussites et se soumet à l'exercice de la biographie. Sa lettre est un voyage dans le temps. Elle s'appuie sur ses souvenirs pour reconstruire les étapes du passé à partir d'une subjectivité, de ses souvenirs transformés, de ses fantasmes. La lettre représente alors une reconstruction du passé pour interroger le présent et se construire comme sujet. L'objet de la lettre est de réécrire l'histoire afin de l'aider à comprendre.

L'autrice se sert du langage pour résister, pour dire à sa mère ce qu'elle n'a jamais pu évoquer. La lettre devient un mode d'affirmation et elle lui permet de s'émanciper par le discours. Les critiques et anecdotes qui apparaissent entre parenthèses renforcent le caractère spontané de l'écriture et sa dimension autobiographique.

Cette lettre semble participer à la construction de l'autrice : elle réactive, revisite son passé, sa vie, son enfance, l'image de sa mère pour mieux déconstruire le mythe maternel et se (re)construire en tant que femme. C'est la matérialité de la lettre qui lui permet de s'ouvrir à un monologue et de s'adresser directement à sa mère. Elle met réellement en jeu son intimité dans sa correspondance.

En se consacrant à l'écriture, Tusquets « met au monde » une œuvre satisfaisante qui la fait grandir. C'est le sens du propos de Michèle Ramond qui évoque, dans les relations mère-fille, un désir-fantasme de « *permanere in utero* » qui peut être sublimé, chez la femme

²⁵ TUSQUETS Esther, *El amor es un juego solitario*, op. cit., p. 84.

²⁶ *Ibid.*, p. 132.

²⁷ TUSQUETS Esther, *Varada tras el último naufragio*, op. cit., p. 158.

écrivante, par la « maison-littérature pour y naître symboliquement et y demeurer²⁸ ».

5.1.3. Une présence masculine en filigrane

Chez Esther Tusquets, les hommes sont tout de même mentionnés. C'est parce que le père de la narratrice est absent que la mère devient phallique et que la narratrice l'érotise. La mère occupe une place si importante que le père s'efface dans ce schéma familial. La narratrice cherche à être aimée par sa mère. Nous sommes en présence d'une écriture du désir, d'une écriture de manque qui vient combler une frustration permanente. Le père n'apparaît pas sur le même plan de lecture que la mère ; il occupe un second rôle et n'est pas prépondérant dans le jeu de mémoire de la narratrice. C'est parce qu'il est loin que la narratrice évoque sa mère avec obsession, celle qui a toujours l'ascendant sur le père :

la casa de mi abuela junto a la playa, entre el rumor del mar, el silbido periódico y acordado de los trenes, el viento en los cañaverales (menos oído que adivinado) y en lo más hondo y secreto el mágico pozo de las buganvillas, y el viejo piso de mis padres – de mi madre – con los tres balcones dominando el triángulo cabalístico sobre el mar variable (pp. 86-87)

La narratrice adopte un regard distancié sur sa famille, pour les observer objectivement sans émotion comme lorsqu'elle désigne ses parents par des articles définis : « el padre » ou de « la madre » (p. 13). Nous remarquons déjà cette absence de possessif pour se référer à sa mère. Le sentiment d'infériorité est créé en partie par sa mère et par son discours qui font souffrir la narratrice et lui renvoient une image négative d'elle-même, comme un miroir déformant.

Dans le roman de Marina Mayoral, la figure maternelle n'est pas particulièrement marquée ni évoquée. Amelia a un fils mais la narratrice ne s'intéresse pas précisément à cette relation. Elle n'évoque presque pas la relation d'Amelia avec sa mère. On dépasse alors le *topos* du lien maternel et féminin et on se concentre davantage sur la relation entre Amelia et son père. Les rapports avec ce dernier semblent forts, solides mais plus apaisés, moins passionnés et moins conflictuels que ce que nous avons constaté des relations mères-filles auparavant. Le père intervient dans la narration au moment même où Amelia se retrouve seule dans la chambre d'hôtel. C'est lui qui tente de contrôler la situation et de rassurer Amelia, de la soutenir et de la protéger :

Es su padre el que llama al director del hotel, el que se encarga de que le lleven ropa y comida, de que a su niña no le falte nada, de que no la moleste nadie mientras él llega. Y cuando su padre la llama y dice: ¡Ese canalla!, Amelia une por primera vez los dos hechos y formula con palabras lo que no se ha atrevido a pensar hasta ese momento: Carlos ha

²⁸ RAMOND Michèle, *Quant au féminin...*, op. cit., p. 46.

desaparecido, llevándoselo todo. (p. 41)

Il devient le sujet de tous les verbes : c'est lui qui est dans l'action tandis qu'Amelia devient plus passive, impuissante. Il fait également figure d'autorité et de protection et il est prêt à tout pour venger sa fille. La narratrice reprend les termes que le père emploie pour se référer à Carlos, « el estafador » ou « el ladrón » (p. 54). Une relation complice et fusionnelle s'installe entre Amelia et son père. Ils forment une nouvelle entité :

Amelia y su padre siguen saliendo a pasear casi todas las tardes, a la caída del sol. Los veo caminando despacio cogidos del brazo. Anochece y no se ve gente en el paseo. Los dos se relajan y cruzan una leve sonrisa de complicidad: lo han hecho bien. Hombro contra hombro, siguen paseando en silencio. No necesitan hablarse, se entienden sin necesidad de palabras. (p. 70)

Ce lien solide, cet amour inconditionnel rappellent ceux que Marina Mayoral entretenait avec son père et qu'elle évoque avec émotion :

Por ejemplo la relación con el padre es autobiográfica en la novela. Yo tuve una muy buena relación con mi padre. Con mi madre era muy buena pero era distinta en el sentido de compartir confidencias no muy políticamente correctas digamos. Con mi padre podía hablar absolutamente de todo y eso hasta el final. Eso de esos padres que salen maravillosos²⁹.

Il existe, en effet, dans l'évocation de la figure paternelle ou maternelle chez les autrices, une dimension autobiographique, intimiste, qui s'inspire de leur propre vie, de leur expérience ou de la vie et des expériences des femmes qui les entourent. Nous pouvons inscrire ces rapports maternels et paternels dans l'ensemble des carcans qui enferment les femmes. Dans le roman de Marina Mayoral, le père prend la place du mari, il devient celui qui doit veiller sur la femme. La narratrice établit d'ailleurs un parallèle saisissant entre les vœux du mariage et l'omniprésence du père « en la alegría y en la tristeza, en la salud y en la enfermedad » (p. 71). Cette phrase renforce le lien entre l'enfermement des protagonistes dans le carcan du mariage et dans celui de la sphère familiale, structure étouffante. Puis lorsque le père meurt, Amelia se redirige immédiatement vers Carlos. Le père était le garant de sa distance avec Carlos mais lorsqu'il disparaît, plus rien ne l'empêche de le retrouver. Elle choisit de s'enfermer dans une autre sphère, celle de l'attente :

El padre todavía duró algún tiempo. Amelia lo atendió con ternura y desvelo, sin apartarse de su lado ni de día ni de noche. Y, en cuanto lo enterraron, hizo las maletas y se fue con Carlos a Madrid. (p. 94)

La simultanéité de l'action est renforcée par la présence, dans la même phrase, de la mort du

²⁹ « Entrevista a Marina Mayoral », entretien mené au domicile de l'autrice à Madrid, le 10 mai 2019 (retranscription en annexe 1).

père et des retrouvailles avec Carlos. Elle passe d'une figure masculine à une autre, d'un pilier à un autre, par peur peut-être d'assumer son indépendance et son émancipation féminine. Ce poids de la structure sociale normée et marquée par la domination du masculin s'inscrit bien dans l'influence commune de ces trois textes et fait suite à l'analyse de leur tradition littéraire, de leurs origines et du rôle des institutions auprès des personnages féminins.

Néanmoins, les personnages masculins peuvent jouer un rôle plus malveillant et influencer négativement la trajectoire des figures féminines. Dans *La fuente enterrada*, Gloria rejette également sa mère. Il ne s'agit pas, dans le cas de cette relation maternelle, d'un phénomène d'attraction, de fascination puis de répulsion, de haine, mais d'un sentiment homogène de rejet physique de la mère. Alors qu'Irene adore sa fille et lui démontre toujours une grande affection, Gloria renforce l'enfermement et la solitude de sa mère :

Gloria nunca fue un refugio para ella. Siempre que entraba en su cuarto y se la comía a besos, la rechazaba impaciente:

-Me haces daño, mamá.

Era una criatura descolorida, sólidamente plantada sobre unas piernecitas robustas, que ni pedía ternura ni parecía dispuesta a darla. (p. 101)

Lorsqu'elle doit, par obligation filiale, aller embrasser sa mère, elle n'en ressent pas l'envie et agit avec « desgana » (p. 123). Sa mère ne lui inspire ni amour ni confiance. Irene sent qu'elle n'a pas d'autorité sur sa fille ; elle est dépossédée de son rôle de mère. Lorsqu'elle rentre de l'hôpital, les rôles vont s'inverser et c'est Gloria qui va prendre l'ascendant sur sa mère en l'infantilisant et en acceptant de jouer un rôle de domination et de contrôle sur elle :

-Gloria – prosiguió Raúl –, tú te vas a preocupar de que tu madre tenga todo cuanto le haga falta. Irene, ya estás en tu casa. Te dejo en manos de tu hija. ¡Tendréis tanto que contaros! Yo no tengo más remedio que ir a hacer unas cosas urgentes. Creo que deberías meterte en cama y descansar. Yo vendré pronto. (p. 173)

Gloria ne veut pas non plus être assimilée à sa mère (et qu'on puisse la comparer à cette dernière) qu'elle considère comme une aliénée. Raúl participe de la construction de cette image négative d'Irene. Selon Michèle Ramond, la fille et la mère sont toujours empêchées de s'aimer et elle considère que les hommes sont à l'origine de ce problème :

N'avons-nous pas observé que cette haine à l'intérieur de la filiation féminine était le fruit empoisonné de la domination masculine ?³⁰

En effet, c'est Raúl qui prive Irene de ses fonctions et de son rôle de mère. C'est tout d'abord lui qui la fait enfermer durant sept ans en hôpital psychiatrique, mais c'est également lui qui influence Gloria dans son jugement sur sa mère. Lorsqu'Irene rentre de l'hôpital, il lui parle de

³⁰ RAMOND Michèle, *Quant au féminin...*, op. cit., p. 43.

Gloria comme s'il s'agissait d'une étrangère et lui impose une distance avec sa fille :

Irene, forzando la nota afectuosa, quiso saber de las costumbres, de los estudios de la chica, y Raúl adoptó un tono más natural para decirle que su ingreso en Ciencias lo había hecho con magníficas notas, y que era realmente una muchacha brillante y encantadora.

-¿Tiene novio?

Algo había. Parecía que Alonso Toledo, el hijo de don Ramón Toledo, salía bastante con ella. A él, el muchacho le parecía bien; era abogado como su padre, trabajador y simpático; pero, en fin, resultaba prematuro hablar de aquello. (p. 166)

Par ses mots, renforcés par le discours indirect adopté par le narrateur, Raúl parvient à éloigner Irene de Gloria et à écarter son autorité de mère. Par ailleurs, un autre homme tente d'éloigner Gloria de sa mère et de manipuler son jugement : il s'agit de Pablo, le meilleur ami de Raúl. Les deux hommes inscrivent une certaine violence dans leur discours :

-Tu madre volcará ahora sobre ti toda su neurótica necesidad afectiva. Te abrumará con su ternura, con sus celos; pretenderá aislarte de todos tus amigos... No te dejes engañar por su aspecto dulce y tranquilo. En el fondo, es una atormentada. Ya ves, yo siempre sentí por ella un gran afecto, y ella me odia. ¿Crearás que llegó a tener celos de mi amistad con tu padre y que inventó no sé qué cosas raras sobre mí? Lo mismo le pasó con tu tía de Granada, a quien culpaba hasta de malos tratos, reflejos de manía persecutoria, ¿comprendes? (pp. 201-202)

Pablo tente de confondre le jugement et la vision de Gloria sur sa mère, à tel point que Gloria craint que la folie présumée de sa mère ne se transmette génétiquement et qu'elle n'en soit atteinte. Dans ce cas, c'est l'influence des hommes qui dominant la vie d'Irene qui empêche la création du lien maternel.

Les trois textes approchent différemment la question de la maternité : le premier roman dessine les contours d'un imaginaire maternel tandis que les deux récits écrits à la première personne, révèlent, grâce à l'identification de leur narratrice, une part des représentations mentales de leurs autrices. María Isabel de Castro García souligne d'ailleurs cette influence autobiographique dans l'écriture de rapports intimes et familiaux :

Bien sabemos que en el proceso de producción del texto literario el autor propone voces delegadas que le sustituyan, las del narrador y los personajes, para que sean ellos quienes cuenten, aunque seamos conscientes de que en realidad son entes de ficción, creados y manejados por el autor, que es real, que escribe fuera del texto, aunque les otorgue vida e identidad dentro de él. En consecuencia, el narrador es quien suele encarnar los principios a partir de los cuales establece el autor los juicios de valor; él es quien revela o disimula sus pensamientos y los de los personajes, y el que hace partícipe al lector de sus ideas, reflexiones y sentimientos³¹.

Finalment, en rejetant l'idéal d'une relation mère-fille, Tusquets rompt avec un modèle féminin imposé par une Église catholique alliée du régime franquiste. Cette rupture maternelle

³¹ CASTRO GARCÍA María Isabel de, «Relatos de mujeres. El personaje materno y la perspectiva de la voz narradora», in *Universos femeninos en la literatura actual*, Madrid, UNED, 2010, p. 15.

peut être vue comme un positionnement engagé quant à la rhétorique et aux *gender roles* de la dictature. Pour Carmen Servén Díez, Tusquets « maneja su experiencia individual así como las prescripciones sociales y las imágenes culturales en torno a la madre de forma particularmente insistente, combativa y convincente³² ». En revanche, ces relations maternelles et filiales en rupture créent un trauma maternel qui génère les insuffisances vitales et émotionnelles des sujets féminins, insuffisances qui se répercutent dans leurs relations amoureuses et dans leurs différentes compensations.

Solange Hibbs-Lissorgues et Marie-Cécile Caddars illustrent, dans leur article, les perturbations psychologiques et mentales associées à la maternité chez certaines figures romanesques. Le rôle de mère peut dégénérer en trouble et en névrose. C'est le cas par exemple du texte de Pardo Bazán, *Los Pasos de Ulloa*, dans lequel Nucha tombe malade par frustration de ne pas pouvoir allaiter ni soigner son enfant. Elle connaît alors une profonde névrose qui s'alimente d'hallucinations, de fixations obsessionnelles, de phobies, de fièvres, etc. Les deux chercheuses qualifient cette figure de « mère biologique mais pas mère désirante³³ ». Elles font également référence à une névrose dans *La espuma* d'Armando Palacio Valdés qui se prolonge de mère en fille :

La mutilation affective du personnage féminin principal, Clemencia, est le résultat de la maltraitance physique de sa mère³⁴.

La littérature associe une part de folie féminine à la maternité et nous verrons, dans la suite de ce travail, quels enjeux de la folie sont liés aux femmes.

5.2. Échapper à l'infantilisation / échapper à l'oppression

La démonstration précédente a mis au jour la relation tantôt idéalisée, tantôt niée entre les mères et les filles. Elle met en avant les aspects conflictuels du rapport et illustre les processus d'émancipation des filles face à l'emprise de la mère. Nous remarquons aussi que certaines névroses ou autres troubles psychologiques sont liés à la relation maternelle. C'est là que se rejoignent l'émancipation de la relation maternelle dévorante, nocive et l'affranchissement des figures féminines. Non seulement certaines figures sont humiliées par

³² SERVÉN DÍEZ Carmen, « La madre burguesa evocada por Esther Tusquets », « art. cit. », p. 117.

³³ HIBBS-LISSORGUES Solange, CADDARS Marie-Cécile, « art. cit. » in MÉKOUAR-HERTZBERG Nadia (dir.), *Nouvelles figures maternelles dans la littérature espagnole contemporaine*, op. cit., p. 29.

³⁴ *Idem*.

les mères mais elles sont également fragilisées et infantilisées par l'attitude dominante de certains hommes. En effet, qualifier les femmes de folles, c'est à la fois les rendre vulnérables, faibles et les renvoyer à leur position de mineures ; les déclarer malades revient à les soumettre, les enfermer, les empêcher de s'émanciper, de grandir.

Dans les trois textes, le mot « loca » revient à plusieurs reprises et chaque protagoniste féminine est considérée, à un moment du récit, comme « folle ». La narratrice du roman de Marina Mayoral s'essaie à la définition de la folie. Elle présente tout d'abord les femmes célèbres associées à la folie et elle examine l'objet de leur démente : sont-elles folles par nature ou le sont-elles devenues par amour ? :

Si se vuelven locas, como doña Juana de Castilla, o la hija de Victor Hugo, la pobre Adèle, me queda siempre la duda de si enloquecen por amor o si estaban locas previamente y les dio por allí como podía haberles dado por otra cosa. (p.11)

Le fou est celui qui évolue hors du cadre normatif, hors des codes sociaux et qui réinvente, à sa manière, une vision du monde, une relation aux autres, un comportement. Le fou est celui qui dépasse les limites qui lui sont imposées, qui en crée de nouvelles qu'il transgressera à nouveau. La « folle », féminin du substantif « fou », en est-elle l'équivalent exact ? Le substantif « folle » comprend-il les mêmes définitions, les mêmes dimensions, les mêmes réalités que le masculin ? À l'heure d'étudier le concept et la représentation de la folie dans les trois œuvres littéraires, il semble essentiel de se focaliser sur les subtilités de cette terminologie.

Dans le développement suivant, nous interrogerons le concept de folie, d'abord comme une transgression des normes vers une porte d'accès à la liberté, puis comme une éventuelle subversion des codes où, parce que les personnages féminins seraient fous, ils deviendraient insaisissables, dangereux. Nous analyserons comment la folie est médicalisée dans le roman de Carmen de Icaza et dans quelle mesure il s'agit réellement d'une maladie. Nous verrons, par la suite, comment la folie peut s'éloigner de sa définition médicale pour acquérir d'autres dimensions, moins cliniques et plus sociologiques. Nous étudierons le sens du terme « loca » dans le texte d'Esther Tusquets et nous nous arrêterons enfin sur la folie amoureuse chez Marina Mayoral.

5.2.1. Folie médicalisée

La folie est avant tout « un trouble du comportement et/ou de l'esprit, considéré comme

l'effet d'une maladie altérant les facultés mentales d'un sujet³⁵ ». Elle est perçue également comme une « maladie honteuse et menaçante, comme une éloquence épuisante et malveillante dont la société doit être protégée³⁶ ». Leonardo Romero Trovar³⁷ précise à ce propos que, dans les romans-feuilletons du XIXe siècle, romans populaires dont la publication est faite par épisodes dans un journal, la folie, à l'instar du choléra, de la tuberculose ou de l'épilepsie, est une maladie fréquemment représentée. Le siècle de ces romans-feuilletons est également marqué par les expériences du neurologue Jean-Martin Charcot et par celles de l'analyste Sigmund Freud qui s'essayaient aux techniques d'électrothérapie, d'hypnose ou d'hydrothérapie, considérant alors les femmes comme de vulgaires objets d'étude. Le roman de Victoria Mas, *Le bal des folles*³⁸, rappelle les réalités sordides et le sort réservé aux patientes de Charcot qui à la fois fascinent la société et lui font horreur. L'autrice met en avant les expérimentations de ce neurologue et leur dimension zoologique qui donne l'impression que les femmes sont exposées, réifiées :

La maladie déshumanise ; elle fait de ces femmes des marionnettes à la merci de symptômes grotesques, des poupées molles entre les mains de médecins qui les manipulent et les examinent sous tous les plis de leur peau, des bêtes curieuses qui ne suscitent qu'un intérêt clinique. Elles ne sont plus des épouses, des mères ou des adolescentes, elles ne sont pas des femmes qu'on regarde ou qu'on considère, elles ne seront jamais des femmes qu'on désire ou qu'on aime : elles sont des malades. Des folles. Des ratées. Et son travail consiste au mieux à les soigner, au pire à les maintenir internées dans des conditions décentes³⁹.

À la Salpêtrière, les « folles » internées comprenaient aussi bien les femmes victimes de troubles psychiatriques que les prostituées ou les femmes aux mœurs légères.

Dans *La fuente enterrada*, Irene passe sept ans de sa vie dans un hôpital psychiatrique, période qui est évoquée ponctuellement dans le texte, de manière non linéaire, par des analepses qui permettent de connecter le présent d'énonciation et les souvenirs de la narratrice. Le narrateur y présente la structure, les différents médecins, il décrit les conditions d'enfermement, l'évolution d'Irene au sein de l'établissement, ses relations aux autres. Une question subsiste tout au long du texte : pourquoi y est-elle enfermée ? Est-elle vraiment déviante ou son mari a-t-il décidé de faire d'elle une malade ? A-t-elle sa place en hôpital psychiatrique ? Ces questionnements autour du statut d'Irene et de sa possible aliénation nous renvoient à la mise en perspective des termes « fou » et « folle », selon le sexe auxquels ils s'appliquent, et de leur

³⁵ Définition du CNRTL en ligne.

³⁶ CHESLER Phyllis, *Les femmes et la folie* (traduit de l'américain par J.-P. Cottureau), Paris, Payot, 1975, p. 48.

³⁷ ROMERO TOVAR Leonardo, *La novela popular española del siglo XIX*, Madrid, Ariel, 1976, cité par SERVÉN DÍEZ Carmen, « Novela rosa, novela blanca y escritura femenina en los años cuarenta: la evolución de Carmen de Icaza », in *revista Asparkía VII*, 1996, p. 100.

³⁸ MAS Victoria, *Le bal des folles*, Paris, Albin Michel, 2019.

³⁹ *Ibid.*, p. 19.

connotation selon leur genre. En effet, nous abordons ces questions à la lueur des discours psychanalytiques qui caractérisent les femmes « d'hystériques ». Jacqueline Schaeffer rappelle à ce propos que l'hystérie est, selon la théorie de Freud, « une des composantes de la *féminité*⁴⁰ ». La théorie du célèbre psychanalyste se concentre sur le traumatisme vécu par les femmes, qui ne peuvent se reconnaître comme êtres sexués en raison de leur absence de pénis. L'invention de cette névrose, de cette maladie, permet d'associer librement l'idée de folie et la femme, victime d'excès émotionnels incontrôlables. Selon Hélène Cixous, la Femme Absolue, celle qui représente de près la féminité en proie à la masculinité, c'est « l'hystérique » :

On dit que l'hystérique « fait » le père, elle fait le père, elle « fait » le maître. Fait... contrefaire, contrefaire : elle contrefait la femme, elle fait contre... elle contrefait le désir, elle fait le père... elle « se » le fait, elle le défait en même temps. D'ailleurs sans hystérique, pas de père... et sans hystérique pas de maître, pas d'analyste, pas d'analyse ! Elle est cette structure féminine **inclassable**, dont le pouvoir de produire de l'autre est un pouvoir qui ne lui revient pas à elle⁴¹.

La femme est en proie alors à tout type d'aliénation, elle est l'objet de folie, à la fois créatrice et victime de folie, cobaye et soumise à la volonté des hommes de la soigner, d'expérimenter. Dans le texte de Carmen de Icaza, les femmes sont enfermées dans un « manicomio » (p. 185) que la Real Academia Española définit comme un « hospital para locos⁴² ». Cette acception de « manicomio » se rapproche du substantif français « asile ». Pérez Galdós, dans *La Desheredada*, se réfère à l'asile dans lequel est enfermé le père d'Isidora comme « una lúgubre fortaleza llamada manicomio que juntamente es hospital y presidio⁴³ ». Le narrateur du texte de Carmen de Icaza observe qu'Irene emploie davantage le mot « manicomio » pour désigner le lieu où elle passe sept ans de sa vie que le mot « sanatorio », moins connoté, qui serait l'équivalent de notre « hôpital psychiatrique ». Ce dernier mot caractérise clairement le lieu où l'on soigne des personnes atteintes de troubles mentaux alors que le mot « asile » porte quelque chose de plus négatif, de plus brutal et souligne l'enfermement et les conditions inhumaines de cet emprisonnement. Dans son ouvrage *Asiles*, Erving Goffman considère justement que l'hospitalisation psychiatrique a des effets plus destructeurs pour le moi que l'incarcération des criminels⁴⁴. Icaza décrit l'expérience d'enfermement carcéral dans un roman postérieur, *Yo, la reina*⁴⁵. Dans ce texte, Valentina échappe à son passé et parvient à changer d'identité en

⁴⁰ SCHAEFFER Jacqueline, « Hystérie : le risque du féminin », in *Eres* « Figures de la psychanalyse, 2014/1, n°27, p. 55.

⁴¹ CIXOUS Hélène, « Le sexe ou la tête ? », « art. cit. », p. 9.

⁴² RAE en ligne.

⁴³ PÉREZ GALDÓS Benito, *La desheredada*, Alianza Editorial, Madrid, 2005, p. 15.

⁴⁴ GOFFMAN Erving, *Asiles – Etudes sur la condition sociale des malades mentaux et autres reclus*, Paris, Editions de Minuit, 1968.

⁴⁵ DE ICAZA Carmen, *Yo, la reina*, Madrid, Clemares, 1950.

Amérique afin que son nom ne soit pas associé au meurtre de son amant. Bien que le lecteur crée des analogies entre les conditions d'enfermement de Valentina et celles d'Irene par l'uniformisation par exemple de la tenue des détenues, Valentina jouit d'une liberté postérieure qu'Irene ne connaît pas vraiment. C'est en cela que nous pouvons partager le propos de Goffman sur les effets de l'enfermement psychiatrique et carcéral. Ces conséquences sont également soulignées par Cixous dans la préface de l'ouvrage de Chesler qui affirme que ce n'est pas la prison peuplée par des hommes « dangereux, donc réels, vivants, reconnus » mais bien l'asile qui dit : « tu es déchet, dérision, poussière⁴⁶ ». Considérer les femmes comme folles et les enfermer revient à nier leur existence et à les invisibiliser.

Irene intériorise donc dans le roman cette notion d'enfermement et de privation tout au long de son séjour. Ces différentes appellations du même espace montrent déjà que ce lieu ne couvre pas les mêmes réalités selon la manière de le désigner, de l'envisager, de le représenter. La recreation littéraire du lieu s'inspire d'une représentation sociologique de l'hôpital psychiatrique. Le narrateur ne donne pas de détails qui pourraient permettre au lecteur de s'imaginer précisément l'espace, mais il insiste sur son aspect fermé : c'est un endroit d'où les malades ne peuvent sortir. C'est une manière de ne pas laisser le lecteur fantasmer ce lieu et de brider son imagination, enfermé lui aussi dans une représentation floue. Pour écrire ces passages sur le séjour d'Irene en asile, Carmen de Icaza remercie, en préambule de son roman, les médecins qui lui ont permis d'accéder à de vraies institutions psychiatriques afin de se documenter et de s'inspirer des conditions réelles d'enfermement. Sa préface insiste sur le réalisme de l'espace psychiatrique et ce témoignage littéraire illustre une dimension sociologique et historique importante du texte. Comme le précise Gérard Genette, la préface, qui comprend tout texte liminaire, auctorial ou allographe, sert à assurer au texte une bonne lecture et à attester ici de l'authenticité de son écho sociologique⁴⁷. Elle met le lecteur en possession d'informations jugées nécessaires à la juste appréciation du texte. Genette affirme la chose suivante :

La préface, en son message même, postule chez son lecteur une lecture imminente, voire préalable du texte, sans laquelle ses commentaires préparatoires ou rétrospectifs seraient en grande partie dépourvus de sens et naturellement d'utilité⁴⁸.

Par ailleurs, le narrateur décrit dès la première page du roman, l'ambiance générale qui règne

⁴⁶ Préface d'Hélène Cixous in CHESLER Phyllis, *op. cit.*, p.7.

⁴⁷ GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Édition du Seuil, 1987. C'est dans cet ouvrage que Gérard Genette théorise plus largement sa notion de paratexte, déjà évoquée dans son ouvrage *Palimpsestes. La littérature au second degré*, publié en 1982.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 180.

dans l'hôpital :

Delante de los pabellones, una hilera de enfermas tomaba el sol, tiradas en el suelo algunas, acurrucadas otras, encorvadas, como si cargaran con un peso demasiado abrumador para sus hombros miserables.

Al cruzar Irene delante de ellas, con su tazón de leche humeante en la mano, no dieron señales de vida. Sólo Jacinta se le acercó con su eterna letanía.

-Yo estoy sembrando un bosque de pinos. En el centro habrá un lago. Será frío y azul. Y yo me bañaré en él... desnuda...

Frente al pabellón de epilépticas, otro gran núcleo de enfermas se entretenían de diferentes modos. Cosían, jugaban a las cartas. (p. 9)

Le narrateur présente l'arrivée d'Irene dans cet espace fermé comme dans une sorte de parc où, en marchant, elle observe les créatures étalées au sol ou affairées à alimenter leur existence vide et monotone. Lorsqu'elle arrive, elle est une femme, elle marche dignement, elle se tient droite et surplombe ses futures camarades. Elle est aussitôt individualisée et s'oppose ainsi, dans l'espace, à la masse uniforme que constituent les patientes de l'hôpital. Plus loin dans le texte, certaines sont nommées individuellement mais elles sont plus généralement désignées comme « las enfermas ». Dans les dialogues du texte, elles parlent d'ailleurs souvent à l'unisson comme lorsqu'elles saluent Irene et lui disent à tour de rôle « Buenos días, doña Irene... » (p. 280). Au sein de cet hôpital, la hiérarchie administrative et médicale est très claire : les femmes religieuses s'occupent des femmes malades dans leur quotidien ; les hommes sont les médecins, les psychiatres ou encore « el director » (p. 15) de l'établissement. On reproduit alors, dans un espace refermé sur lui-même, la domination masculine et patriarcale en vigueur dans la société franquiste espagnole. Michel Foucault rappelle la nature patriarcale des hôpitaux psychiatriques et l'apothéose du personnage médical lors de la naissance de l'asile, personnage qui justifie sa présence par la connaissance médicale mais qui, en réalité, cherche à exercer son pouvoir sur les patients aliénés :

Ces pouvoirs, par nature, sont d'ordre moral et social ; ils prennent racine dans la minorité du fou, dans l'aliénation de sa personne, non de son esprit. Si le personnage médical peut cerner la folie, ce n'est pas qu'il la connaisse, c'est qu'il la maîtrise ; et ce qui pour le positivisme fera figure d'objectivité n'est que l'autre versant, la retombée de cette domination⁴⁹.

Le service des sœurs montre aussi l'omniprésence de la religion, de la foi qui doit conduire ces femmes malades sur la voie de la guérison et de la raison. Dans le texte, les femmes représentent donc soit la maladie et l'aliénation, soit la foi, la croyance. Les hommes, eux, symbolisent la raison, la science, le bon esprit, la sagesse. Ils ne sont pas tous malsains et Pedro se montre tout à fait bienveillant à l'égard d'Irene comme nous l'avons déjà constaté. Néanmoins, ils ont

⁴⁹ FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 525.

l'ascendant sur ces femmes malades considérées comme anormales. En effet, dans le langage du texte, nous retrouvons cette dichotomie entre rationalité et excentricité. Irene se demande plusieurs fois si elle redeviendra « normal » (p. 139) ce que le lecteur comprend comme le possible retour à une vie normée. Elle aspire ainsi à être de nouveau considérée comme une femme totale, à part entière. Pablo la qualifie à plusieurs reprises de femme « atormentada » (p. 201) et il se permet également d'établir un diagnostic de sa maladie en lui affirmant qu'elle souffre de manie ou de monomanie « persecutoria » (p. 87 et p. 294). Cet homme, Pablo, n'est pourtant pas médecin mais cherche une nouvelle fois à la dominer, à la rendre inférieure, à la mépriser.

Cette vision des femmes « anormales » nous conduit à la question de la condition de ces femmes enfermées dans l'hôpital. De la même manière qu'il existe une hiérarchie professionnelle dans cet espace fermé, nous remarquons qu'une hiérarchie entre femmes malades est établie. Il y a celles que les médecins laissent errer dans les espaces communs et il y a celles qui sont cloîtrées dans des « celda[s] de castigo » où l'enfermement entraîne chez certaines des actions violentes comme de « querer romperse la cabeza contra los barrotes » (p. 15). Ces comportements surgissent en réponse à la violence de l'isolement, de la marginalisation et à la répression mais ce sont ces actions que les médecins diagnostiquent comme de la folie sévère. Les intervenants de l'émission de Perrine Kervan⁵⁰ rappellent à ce propos la « dépolitisation » de la violence des femmes. En effet, la société voit la violence des filles et des femmes, non pas comme une réponse politique, comme une lutte ou un combat mais comme une preuve supplémentaire de leur hystérie. Par ailleurs, les personnages féminins du texte sont regroupés par catégories : les épileptiques, les paralytiques, les sales, les agitées, les tranquilles. Elles se retrouvent étiquetées et rangées dans des pavillons spécialisés tels des troupeaux animaliers. Celle qui est considérée comme « la loca más peligrosa del manicomio » (p. 143) intrigue car le lecteur ignore ce que cet adjectif recouvre : fait-elle du mal aux autres ? Se fait-elle du mal à elle-même ? Est-elle la plus véhémement, téméraire ?

Les personnages des « folles » de l'ouvrage sont donc enfermés dans un espace anxiogène, représentatif des asiles des années cinquante dans les pays occidentaux, comme le souligne Phyllis Chesler dans son ouvrage précédemment cité. Leur quotidien est vide et elles se soumettent en permanence aux actes médicaux de psychiatres masculins. Nous allons donc à présent entrer davantage dans l'intimité de ces femmes enfermées et, de ce fait, de ces femmes empêchées.

⁵⁰ MAUCORT Pauline, « Les enfants enfermés ou l'éducation sous contrainte – Les filles violentes, déviantes ou dissidentes ? », émission de Perrine Kervan « LSD, La série documentaire », *France culture*, 1^{er} mai 2019.

Ces figures féminines sont non seulement enfermées physiquement mais également socialement. Elles sont privées du monde extérieur, de leur vie sociale. Elles ne sont en contact qu'avec des personnages qui doivent les soigner ou s'occuper d'elles, donc dans une position sociale supérieure, ou alors avec d'autres femmes stigmatisées comme anormales. Elles évoluent alors dans une ambiance oppressante qui est, elle-même, génératrice de folie. Malgré l'esprit de sororité qu'elles construisent comme lorsqu'elles saluent Irene lors de son départ, ces femmes se construisent dans un rapport à la folie des autres et perdent tout repère normatif. Irene prie d'ailleurs le médecin de la laisser sortir de sa chambre au risque de devenir « loca de verdad » (p. 17). En entrant dans le centre et en étant traitées comme une masse uniforme de femmes malades, elles perdent une partie de leur identité. Elles laissent derrière elles leur vie d'avant, leur vie « normale », leur mari, leurs enfants, leur maison et ne parlent désormais plus à la première personne, « en San Juan nadie decía "Yo soy" » (p. 10). Ces femmes perdent leur subjectivité, elles ne sont vues que comme des démentes qu'on envisage seulement sous l'angle médical. Ce n'est alors plus tant l'existence objective d'une maladie chez la personne qualifiée de « malade mentale » qui régit ses rapports sociaux que l'étiquette accolée sur son front qui va déterminer ses interactions. C'est ainsi que se construit le regard stéréotypé de ces internées, avec l'attribution de rôles sociaux qui l'accompagnent. Elles sont, par exemple, infantilisées, considérées comme des petites filles. Pour Phyllis Chesler, c'est l'atmosphère des hôpitaux dans laquelle les femmes se trouvent dominées qui signifie un retour honteux à l'enfance⁵¹. On les renvoie à leur état mental d'enfant où tout est soumis à autorisation et négociation. Elles doivent faire preuve d'un comportement irréprochable pour accéder à des récompenses. Reléguées à cet état puéril, les « niñas » (p. 21) se comportent de la sorte et régressent dans leur positionnement et dans leur relation aux autres. Elles ne s'auto-censurent pas, elles agissent sans discrétion et évincent les normes de bienséance qu'elles doivent appliquer à l'extérieur de l'établissement en tant que femmes. Lorsque le facteur apporte le courrier et entre dans l'asile, elles le suivent, caressent son uniforme, l'interpellent et le provoquent sexuellement (p. 20). Elles recréent donc des codes de séduction à l'intérieur du centre. Nous avons également évoqué l'animalisation de ces femmes qui se déplacent en « rebaño » (p. 10) et qui sont parfois comparées à des animaux comme des pingouins. Elles sont déshumanisées et le narrateur n'hésite pas, dans ses descriptions du pavillon des « sales » ou de l'odeur du lieu, à exprimer le dégoût qu'elles provoquent pour les gens de l'extérieur :

Era un olor especial, insoportable, que a Irene, durante meses, había producido náuseas, pareciéndole que hasta las peras de la huerta sabían a aquello. Hoy ya no lo sentía. Acababa

⁵¹ CHESLER Phyllis, *op. cit.*, p. 50.

uno acostumbrándose a todo. (p. 13)

Cette odeur reflète bien l'atmosphère de ce lieu, morbide et nauséabond auquel Irene s'habitue et d'où elle n'ose sortir. Les cris deviennent habituels pour elle et les méthodes telles que « el *electroshock* » (p. 160) qui sont de rigueur semblent normales et acceptées. C'est d'ailleurs une technique qui revient dans les témoignages de Chesler ou de Foucault. Selon Phyllis Chesler, la médecine distingue les symptômes psychiatriques masculins des symptômes féminins qui seraient « la dépression, la fragilité, la paranoïa, la psychonévrose, les tentatives de suicide et l'angoisse⁵² ». Nous retrouvons presque l'ensemble de ces symptômes chez les malades du roman. L'ambiance de l'hôpital se reflète également dans l'état des patientes. Irene, qui s'occupe de certaines camarades, est confrontée parfois à des malades comme Rosiña qui sent un animal en elle la ronger de l'intérieur. Son état mental crée alors des sensations physiques insupportables :

Los ruidos dentro del cerebro..., las ideas que van y vienen..., que trepan y corren, como gnomos pequeñitos, meciéndose en telas de araña..., para volver después en aluvión. (p. 135)

Irene est confrontée à ces différents états qui la ramènent à sa condition et créent une sensation de paranoïa chez elle lorsqu'elle pense, à juste titre, que Raúl la fait enfermer pour profiter de sa maîtresse Dolores. Ce que la société diagnostique comme de la paranoïa chez des femmes malades pourrait s'apparenter ici à de la clairvoyance.

5.2.2. Détournement de la figure de la folle

Irene est en effet dépossédée de sa vie. Lorsque son mari Raúl la fait interner, à la suite de la mort de son nouveau-né, il la prive de sa vie de famille, de sa présence ainsi que de leur fille Gloria. Depuis le XVI^e siècle, les femmes sont enfermées dans des hôpitaux spécialisés par leur mari. Phyllis Chesler rappelle que ce sont ces derniers qui décident généralement d'exclure leur épouse de la vie sociale, elles n'ont pas le choix et elles subissent l'enfermement⁵³. Irene n'est plus épouse, elle n'est plus mère et elle n'est plus femme lorsqu'elle se confond dans cette masse de malades. La négation de son être la conduit même à appréhender la sortie du centre par peur d'affronter le monde extérieur. Pour elle, le centre représente finalement « la tranquilidad, la paz » (p. 17), ce qui peut laisser au lecteur le soin d'imaginer sa vie hors de l'hôpital, les angoisses provoquées par sa vie familiale et ce qui a

⁵² *Ibid.*, p. 53.

⁵³ *Ibid.*, p. 46.

généralisé son arrivée au centre. Galdós voit également dans l'internement une certaine « poésie insolite et sinistre⁵⁴ ». En effet, il recrée à travers le lieu de l'asile et de la nature qui entoure les internés, un espace de liberté. Lorsqu'Irene réintègre son lieu de vie, elle se sent étrangère à sa maison, étrangère à sa famille. Finalement, cet internement la dépossède de sa vie ainsi que de son identité jusqu'à la fin du roman. Cette perte de repères, de codes, crée un état dévastateur chez la protagoniste qui participe de la construction du personnage de la « folle » chez Carmen de Icaza.

La folie semble construite à la fois socialement et médicalement au fil du roman. On crée tout d'abord une pathologie ; les symptômes que présente Irene étant immédiatement considérés comme des accès de folie. Ses problèmes de dépression, d'hallucinations et d'inconscience sont alors qualifiés de « *ataque aguda de locura* » (p. 131). Ces manifestations d'un mal-être profond pourraient être analysées comme les signes d'une grossesse problématique ou d'un état nerveux sensible mais les proches d'Irene classent aussitôt ces syndromes dans la catégorie de folie. Phyllis Chesler met en avant la facilité avec laquelle la société diagnostique la folie chez les femmes :

La plupart des femmes internées dans des hôpitaux psychiatriques ne sont pas « folles ». Plutôt que de s'en prendre au vocabulaire psycho-physiologique de la condition féminine, elles adoptent son ton plus sûrement que jamais. Elles sont déprimées, suicidaires, frigides, angoissées, paranoïdes, coupables, indécises, inactives, et n'ont aucun espoir⁵⁵.

La société crée à la fois ces maux chez les femmes et tente d'y remédier. Cette folie poursuit Irene depuis le moment où elle est alitée jusqu'au moment où elle enterre son fils nouveau-né. Ses hallucinations font d'ailleurs écho à l'état de profonde tristesse dans lequel elle se trouve en rentrant du cimetière. Son repos forcé durant sa grossesse puis la naissance prématurée de son fils posent également la question du soutien et de la présence de ses proches presque inexistantes. On ne cesse de l'incriminer, de la juger et c'est ce qui la conduit vers des crises de plus en plus fortes. Elle est tout d'abord dépossédée de son corps puisqu'elle ne peut plus l'utiliser ; il ne lui appartient plus. Elle semble aussi dépossédée de sa conscience que ses proches désirent contrôler. La société autour d'elle médicalise très vite son mal-être. Le substantif « *la loca* » (pp. 177, 238 et 250) devient le nom qui la désigne. Il s'agit là encore d'une violence envers ce personnage qui n'est alors qualifié que par une maladie ou par un état psychologique fragile et dangereux. Ce qualificatif ne traduit pas seulement une maladie qui pourrait inspirer de l'empathie mais il est connoté négativement : on juge la personne qui en est

⁵⁴ PETIT J.P., « La folie et la mort dans *La Desheredada* », in *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n°11, 1968, p. 197.

⁵⁵ CHESLER Phyllis, *op. cit.*, p. 157.

atteinte et on s'en méfie. Autant que l'institution, c'est donc aussi l'interaction sociale qui crée la folie : une fois l'étiquette de la démence apposée sur le front d'un individu, l'ensemble de ses rapports sociaux sont régis, régulés par ce « stigmaté » ; ses actes antérieurs ou présents, évalués ou réévalués à l'aune de ce nouveau profil social.

Les personnages du texte qui entourent Irene construisent de cette manière un personnage marginalisé. Irene devient nerveusement atteinte. Le lecteur assiste à une dégradation progressive de son état au fil du texte lorsque le narrateur revient sur les raisons qui conduisent Raúl à faire enfermer Irene. Son état physique traduit son état mental et c'est ce qui permet à ses proches de justifier son enfermement et son incapacité. Elle ressent de plus en plus de « nerviosidad » (p. 82), de « fiebres » (p. 91). Elle semble fragile et ne contrôle plus son corps et ses sensations :

Irene llevaba días sufriendo de dolores de cabeza, de mareos, de palpitaciones, cuando una tarde, después de haber estado cosiendo, notó que se le nublaba la vista, y, al ponerse en pie, perdió el conocimiento. Nea, asustada, la llevó en brazos hasta su cama, y como Raúl había salido, corrió escaleras arriba, en busca de doña Elena. (p. 85)

Cet extrait met à nouveau au jour l'absence de Raúl dans tous les moments émotionnels instables que vit Irene. Elle est seule, entourée de servantes, mais délaissée par sa famille, son entourage, ses piliers. Ils l'abandonnent progressivement. La conduite frivole de Raúl la pousse à bout et finit par la plonger dans un état où elle ne contrôle plus son comportement. Elle crie, lui plante ses ongles dans le cou, l'agresse. Le narrateur rapporte au style indirect libre le discours que Raúl énonce pour calmer Irene :

Con palabras cariñosas se puso él a calmarla. Aquello era una barbaridad, iba a hacerle daño. Ella estaba enferma, y tenía que cuidarse. Era indispensable, por su propio bien, que dominara sus nervios. ¿De dónde sacaba el disparate de que había estado con una mujer? Para él no existía más que ella, se lo juraba. Pero tenía que darse cuenta de que él era un hombre que vivía de su cerebro, y que tener libertad para recibir ideas e impresiones le era tan necesario como el aire que respiraba. Ya se lo había advertido antes de casarse. (p. 92)

Il reste calme, se montre apaisé et souhaite faire preuve de tranquillité, de raison, de sagesse face à l'attitude versatile d'Irene. Il l'infantilise à nouveau, accentue sa domination patriarcale sur elle et lui prouve que son comportement est dangereux, à la fois pour elle et pour les autres. Il insiste sur sa maladie, sur sa pathologie et sur le besoin de se soigner. Il oppose finalement sa propre liberté au futur enfermement de son épouse qu'il comparera à un séjour « en el campo, en un hotel de lujo » (p. 136). Les réactions de Raúl nous renvoient vers le terme de « *gaslighting* » ou de « détournement cognitif » qui traduit une forme d'abus mental dans lequel l'information est déformée ou présentée sous un autre jour, omise sélectivement pour favoriser l'abuseur ou faussée dans le but de faire douter la victime de sa mémoire, de sa perception, de

sa santé mentale. Les revues de psychologie et les dictionnaires s'accordent sur une même définition et présentent le « *gaslighting* » comme une :

psychological manipulation of a person usually over an extended period of time that causes the victim to question the validity of their own thoughts, perception of reality, or memories and typically leads to confusion, loss of confidence and self-esteem, uncertainty of one's emotional or mental stability, and a dependency on the perpetrator⁵⁶.

Raúl cherche à désorienter Irene en l'infantilisant et en lui présentant ses moments de colère, de perte de contrôle comme des défaillances psychologiques. Il se montre doux et bienveillant afin de passer pour un adjuvant. Ce terme de « *gaslighting* » provient de la pièce *Gas Light* mise en scène par Patrick Hamilton en 1938 puis adaptée au cinéma en 1944 par George Cukor. Il s'agit d'une histoire de meurtre non élucidé et de mari qui fait croire à son épouse qu'elle devient folle car elle entend des bruits alors qu'il les provoque lui-même en cherchant à retrouver, dans leur maison, des bijoux volés. Cette même année, l'actrice principale du film, Ingrid Bergman, obtient l'Oscar de la meilleure actrice et le film obtient l'Oscar de la meilleure direction artistique. Le film gagne alors en visibilité et en reconnaissance internationale. Les versions française (*Hantise*) et espagnole (*Luz que agoniza*) sortent en 1947 et nous pouvons donc légitimement nous demander quelle a été l'influence de cette pièce puis de ce film dans la construction de la manipulation d'Irene par Raúl dans le texte d'Icaza.

L'état mental d'Irene dépend finalement souvent des personnages qui l'entourent et qui la dominent, prennent le pouvoir sur elle. Tout le monde souhaite la voir folle pour se concentrer sur des intérêts personnels. C'est le cas, par exemple, des maîtresses de Raúl qui viennent une à une se renseigner auprès du médecin bienveillant d'Irene, Pedro Vendrell, pour s'assurer de son état de démente. Elles s'étonnent alors de sa guérison qui n'arrange pas leurs affaires et leurs projets avec Raúl. La violence de la création d'un état de folie chez un personnage afin de permettre à d'autres personnages d'avancer comme ils le souhaitent ressort nettement. Cet élément interroge la folie comme maladie et déconstruit le rapport au soin et au corps médical. De plus, nous pouvons nous demander de quel type de soins ces patientes ont besoin. Sandra Gilbert et Susan Gubar consacrent un aparté de leur ouvrage à la construction du personnage de la folle dans la littérature et elles s'accordent à affirmer qu'une figure duelle s'exprime dans ce personnage. Selon elles, les autrices revisitent, grâce à ce personnage, le paradigme ange/monstre de l'homme et Gilbert et Gubar voient la figure de la folle comme une représentation double de l'autrice qui exprime son anxiété et sa rage⁵⁷. Elles associent cette

⁵⁶ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/gaslighting>

⁵⁷ GILBERT Sandra, GUBAR Susan, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1979, p. 78.

figure avec le lieu d'une ferveur féminine et, selon elles, la « rage » représenterait le signe positif d'une conscience féministe. Dans le cas d'Icaza, la construction du personnage de la folle ne chercherait pas à incarner sa colère mais plutôt à démontrer comment cette figure peut être remise en question, détournée et dépassée. Ce processus représenterait donc une sorte d'engagement dans le texte.

Irene n'est pas folle mais la société la représente ainsi. C'est elle qui est internée dans un asile durant sept années, c'est elle qui est enfermée. En revanche, lorsque l'adjectif « fou » est appliqué aux personnages masculins dans le texte, c'est pour parler de leur emportement, de leur passion. Il peut être utilisé dans la relation amoureuse lorsque Raúl dit à Irene, au moment de leur rencontre, qu'il est « loco » (p. 63) donc fou d'elle ou lorsque Dolores (l'une des maîtresses de Raúl) dit qu'elle aurait aimé que ce dernier le fût (p. 207). Il peut être également utilisé lorsque l'ami de Raúl, Pablo, déclare son amour à Irene et qu'elle le traite de « loco » (p. 129) pour traduire son trouble et le non-sens de la situation. Enfin, lorsque les masques tombent, dans les dernières pages du récit, entre Raúl et Pablo, et que ce dernier lui révèle ses sentiments pour Irene, Raúl traite également Pablo de « loco » (p. 327), mais il s'agit là d'un équivalent de l'adjectif « insensé » ou « traître ». Il ne s'agit jamais, en ce qui concerne ces personnages masculins, d'une maladie, d'un trouble mental même si Raúl semble agir avec folie dans l'altercation qui suit. Leur folie traduit un état rationnel. Néanmoins, dans un fragment du récit, Irene compare intérieurement son mari avec l'une des folles de l'asile :

Raúl seguía hablando, tocando temas distintos. Su tono quería ser confidencial sin conseguirlo.

-No sabes las envidias que me tienen... Como hoy día soy el primer autor de España...

Irene se miraba las manos en el regazo. Creía oír a Elvira, *la Intelectual*: «Me han encerrado aquí porque soy el genio del siglo, y me tienen rabia..., rabia...» (p. 168)

Accompagnée de ses pensées, Irene a besoin d'échapper à cette nouvelle oppression. Elle ressent d'ailleurs la présence de « rejas » (p. 168) autour d'elle comme si l'enfermement commençait là, dans sa propre maison. Elle reste hermétique au discours de Raúl et n'est présente que physiquement dans la pièce. En se levant pour prendre l'air, elle se dirige vers la fenêtre, espace intermédiaire qui sépare l'intérieur de l'extérieur, mais qui, ici, n'est pas un lieu de passage. Rafaela Brumwell, dans son article qui définit la fenêtre comme chronotope de la rêverie, c'est-à-dire comme un espace qui concentre le temps du songe, rappelle que l'image de la femme assise devant une fenêtre est récurrente dans la littérature et la peinture et dévoile l'intériorité du personnage face à un « espace de liberté⁵⁸ ». Près de cette fenêtre, Irene fait

⁵⁸ BRUMWELL Rafaela, « La fenêtre : chronotope de la rêverie », in *Chronotopes : les espaces du temps, Sociocriticism*, Centre d'études et de recherches sociocritiques, vol. 15, n°1, 2000, p. 78.

voyager son regard, elle s'échappe mentalement de sa maison et de son couple et se réfugie dans son espace intérieur libéré de toute contrainte et de toute oppression. Bien qu'Irene ne partage pas la pensée sur Raúl à voix haute, elle met déjà quelque chose en perspective : sa lucidité et son questionnement de ce qui l'entoure. Elle se montre plus active ; son séjour en hôpital psychiatrique l'a finalement aidée dans sa clairvoyance et dans sa confiance personnelle. Elle développe un certain cynisme et pose cette question : qui sont les fous ? Les femmes enfermées ? Raúl et sa mégalomanie ? À travers cette ouverture, elle remet également en question sa condition de femme, son statut de folle enfermée de force. Finalement, c'est son séjour en asile et son action, son service auprès des femmes malades qu'elle aide durant sept ans qui lui donneront une certaine liberté. Bien qu'enfermée, elle est reconnue pour son travail ; elle sert une cause noble et reste libre de penser. Elle se satisfait, en effet, de ce dynamisme et s'épanouit à travers ses actions. Lorsqu'elle réintègre sa vie familiale, après les sept années en asile, elle doit se forcer à nouveau à jouer, à conserver les apparences, les faux-semblants et à répondre aux normes d'éducation comme au moment du repas où elle doit se souvenir de faire reposer le couteau sur le pain (p. 165). Elle retrouve finalement ses carcans. Nous pouvons alors nous demander où se situe son enfermement et quel espace (l'asile ou son foyer) est générateur de folie. Dans l'œuvre de Carmen de Icaza, les femmes enfermées, empêchées qui subissent une domination masculine, d'ordre institutionnel ou privé, ne peuvent sortir de ce système qui génère et reproduit la folie dont elles sont victimes. Les mots « hystérique » ou « folle », qu'ils soient substantifs ou adjectifs, ne s'appliquent, dans leur connotation, qu'au sexe féminin. Hélène Cixous ajoute que ces femmes qui sont qualifiées de malades perdent leur voix, leur identité, leur essence :

On dit, dans des textes philosophiques, que l'arme de la femme c'est la parole, parce qu'elle parle, elle parle abondamment, elle bavarde, elle déborde de bruit, de bruit de bouche ; mais en fait elles ne disent pas, elles n'ont rien à dire. Elles occupent toujours la place du silence ou au plus elles le font retentir avec du champ. [...] Silence : le silence c'est la marque de l'hystérie. Les grandes hystériques ont perdu la parole, elles sont aphones⁵⁹.

Nous pouvons nous demander alors si Irene est réellement aphone ou si elle gagne la voix/e de la liberté. La folie, dans sa dimension poétique et littéraire, est créatrice de liberté. En effet, bien que ces femmes soient stigmatisées, contrôlées et qu'elles s'auto-censurent, elles accèdent à l'expression de leur désir. Selon Béatrice Didier, les femmes acquièrent la force d'errer aux confins de la folie, ce qui leur permet d'accéder à une écriture sans limite, à une création totale où :

⁵⁹ CIXOUS Hélène, « Le sexe ou la tête ? », « art. cit. », pp. 10-11.

elles peuvent libérer par leur écriture un désir forcément spécifique et étrangement violent : écriture du désir, donc de la transgression, et parce que le désir féminin est plus brimé, plus refoulé par la société, cette écriture découvre un chant nouveau et singulièrement subversif⁶⁰.

La folie des femmes dans le roman peut apparaître alors comme une réponse à leur survie sociale plus que comme une véritable transgression des codes.

5.2.3. Être folle : se positionner face au monde

Dans la littérature du XIXe siècle, l'idée de folie féminine nous renvoie immédiatement à deux auteurs : Flaubert et Galdós. En effet, *Madame Bovary* et *La Desheredada* trouvent leur point de convergence dans la construction de leurs héroïnes, Isidora Rufete et Emma Bovary, « deux grandes rêveuses idéalistes, modelées par leurs lectures et par la force de leur imagination, qui se rejoignent par leur caractère velléitaire condamné à l'échec⁶¹ ». Chez ces deux personnages féminins, la lecture entraîne la folie puisqu'elles tentent, à l'instar de Don Quichotte, de vivre ce qu'elles lisent, mêlant alors univers fictionnel, fantasmé et univers réel. Par ailleurs, Isidora semble marquée du sceau de l'hérédité de la folie. Les personnages féminins résistent à leur normalisation, à leur modélisation par les hommes et la construction patriarcale. On les empêche d'exprimer librement leurs désirs et leur sexualité alors elles tombent dans la folie. Alicia G. Andreu, dans un article consacré à la critique féministe des œuvres de Galdós et de Clarín, voit même la représentation de la folie féminine comme un acte d'opposition des auteurs face à l'enfermement des femmes dans les normes sociales :

Por otro lado, la histeria que define la psiquis de muchas de las protagonistas, no sólo es una manifestación de la atención que la sociedad decimonónica le presta a la histeria como una manifestación patológica de enfermedades que aquejan a la mujer, sino que también puede verse como una actitud de rechazo por parte de los escritores ante las crueles demandas que los valores burgueses imponen en la mujer⁶².

La folie « autonome », la folie poétique peut donc être un positionnement choisi face à la violence des conventions sociales.

Dans le roman d'Esther Tusquets, la folie des personnages féminins n'est pas associée

⁶⁰ DIDIER Béatrice, *op. cit.*, p. 286.

⁶¹ ROUSSEAU-MINIER Marjorie, « *Madame Bovary* et *Tristana*, ou de la désillusion féminine ? », in GODEAU Florence, HUMBERT-MOUGIN Sylvie, *Vivre comme on lit. Hommages à Philippe Chardin*, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 2018, p. 2.

⁶² G. ANDREU Alicia, « La crítica feminista y las obras de Benito Pérez Galdós y Leopoldo Alas », in DÍAZ-DIOCARETZ Myriam, M. ZAVALA Iris (dir.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, III – *La mujer en la literatura española (del siglo XVIII a la actualidad)*, 1993, Barcelona, Anthropos Editorial, p. 39.

aux relations qu'elles entretiennent avec les figures masculines mais s'applique davantage à leur intériorité. *El mismo mar de todos los veranos* ne présente pas la folie comme une maladie qui nécessite un soin. Elle est davantage comprise comme une transgression des codes. La mère de la narratrice peut apparaître comme une « furia vocinglera » (p. 169) lorsqu'elle perd le contrôle de sa vie. Comme nous l'avons déjà observé, la mère rejette son rôle d'épouse fidèle ainsi que son rôle de mère ; elle est totalement désengagée de sa cellule familiale. Cependant, lorsque son quotidien lui échappe, qu'elle se rend compte que son mari entretient une relation avec la nourrice Sofía, la mère entre dans un accès de folie qui dévoile sa fragilité et ses faiblesses. Les masques tombent et elle ne parvient pas à sauvegarder les apparences ; elle enfreint les règles de la vie en société et celles de la bienséance :

durante todo este tiempo, que fue muy largo, mientras mi madre se desprendía a manotazos de aquel estilo y de aquella clase, aquel maldito señorío – porque nadie se atrevió a dudar nunca de que mi madre era una auténtica señora, tanto como la mejor princesa guisante, y yo me preguntaba ahora para qué diantres podía servir ser tan señora si luego, llegada la ocasión, y qué ocasión, porque tampoco había para tanto alboroto, te comportabas lo mismo que una rata [...] mientras mi madre nos insultaba a todos a gritos, yo estuve esperando (pp. 168-169)

La description de l'attitude de la mère est empreinte d'une violence qui peut déranger le lecteur, le mettre mal à l'aise. La mère agit comme une folle. La folie est également appliquée à Clara dans le texte. La narratrice qualifie Clara de folle, non pas dans le sens médical et psychiatrique, mais plutôt par la vie non conventionnelle qu'elle mène. Cette dernière ne s'enferme pas dans des carcans, elle semble libre de toute contrainte, de tout engagement et de toute norme sociale :

cómo reñir a una muchacha loca que está bebiendo demasiado, y que acepta y chupa en silencio, con un gesto aplicado de niñita buena, de primera de clase, el cigarrillo que las otras han preparado morosamente, voluptuosamente (pp. 113-114)

Clara échappe à une case sociale bien définie. Sa folie prend une tournure également très charnelle et sensuelle. La narratrice insiste plus loin sur sa folie lorsqu'elle la décrit comme une « muchacha loca loca, de largo pelo oscuro y ojos tempestuosos » (p. 138). C'est grâce à la folie de Clara que la narratrice parvient à s'extirper de son quotidien et à profiter pleinement (follement) de sa vie. Elle réinvestit même l'idée de folie dans les adverbes qui concernent Clara comme, par exemple, lorsqu'elle précise que Clara « ha renunciado lúcidamente – locamente lúcida – a cualquier intento de juego » (p. 162). La narratrice place Clara du côté de la vie, de l'expérience. Cette (folle) parenthèse qu'elles vivent ensemble change la vision du monde de la narratrice et éclaircit son regard :

y no me dolerá siquiera ya el haber perdido esta postrera, extemporánea, posibilidad de volver a la vida, esta posibilidad tan loca y tan maravillosa que se ha llamado Clara (p. 229)

L'adjectif « loca » est placé sur le même plan que l'adjectif « maravillosa », ils apparaissent comme des synonymes et c'est ce qui illustre, une fois de plus, la connotation positive de la folie dans le texte. La folie, dans l'œuvre d'Esther Tusquets, est donc davantage liée à une transgression des normes qui sont celles du cadre hétérosexuel et familial. Les femmes qui entourent la narratrice transgressent les attentes d'une société en mutation et s'en affranchissent, par leur folie.

Amelia, dans l'œuvre de Marina Mayoral, s'affranchit également de certaines normes mais la folie dont on l'accuse n'est liée ni à une vision originale ou excentrique du monde, ni à une transgression des codes. La narratrice du roman de Marina Mayoral tente d'expliquer pourquoi la société considère que la protagoniste est folle. La détermination de cette dernière, sa force et sa fidélité envers Carlos, excèdent l'entendement. Ses proches ne comprennent pas cette résignation et cette abnégation et ne trouvent alors que la folie comme justification d'un comportement irrationnel. Lorsqu'Amelia affirme que, si elle s'est mariée, c'est pour la vie et « así seguir[á] hasta que [s]e muera » (p. 63), le mot « locura » résonne à peine quelques lignes plus loin. La narratrice associe l'idée de folie au personnage de la protagoniste mais il s'agit d'une folie qui lui est propre, c'est « la locura de Amelia » (p. 154), « su "locura" por Carlos » (p. 150). Les proches d'Amelia pensent que celle-ci est plus folle de Carlos qu'elle ne l'est intrinsèquement. Roland Barthes, dans l'émission *Apostrophes*⁶³, affirme que la folie amoureuse est une folie sage qui n'a pas la gloire de la grande folie transgressive. Amelia dépasse les attentes de son entourage mais ne cherche pas à transgresser. C'est l'amour qui est sans cesse renvoyé dans le texte à une forme de folie, voire d'addiction qui entraîne une dépendance :

Aristóteles consideraba el amor una pasión, un desarreglo del alma, y esa idea sigue aún viva en gran parte de la sociedad. De una persona que está muy enamorada no solemos decir que quiere o ama profundamente a su pareja. Más bien decimos que está loco por ella, o loco por él, y siempre hay en nuestras palabras un leve matiz de ironía o de compasión hacia esa persona que tiene obnubilado su entendimiento. El amor inspira desconfianza porque tendemos a identificarlo con la falta de razón, sobre todo cuando creemos que la otra persona no es digna de ese sentimiento. (p. 74)

La folie amoureuse s'inscrit également dans un panorama littéraire que la narratrice évoque lorsqu'elle cite l'histoire d'amour entre la tante Julia et le scribouillard chez Vargas Llosa. La narratrice trouve un écho de cette folie dans le texte de l'écrivain péruvien :

Se embarcó en un matrimonio a sabiendas de que por la diferencia de edad tenía pocas posibilidades de ser duradero: «Si me juras que me aguantarás cinco años, sin enamorarte de otra, queriéndome sólo a mí, okey – le dijo al joven Varguitas –. Por cinco años de

⁶³ BARTHES Roland, « Apostrophes », *INA*, 29 avril 1977.

felicidad cometo esa locura». (p. 97)

Les proches d'Amelia la qualifient de folle car ils ne parviennent pas à expliquer son attitude vis-à-vis de Carlos qui dépasse, selon eux, le bon sens. En revanche, la narratrice ne considère pas que la protagoniste soit folle et, dans son récit, elle tente de réhabiliter le personnage d'Amelia comme femme sensée et résistante. Elle cherche à justifier les actes d'Amelia auprès des membres de sa famille et elle n'hésite pas à faire l'éloge de cette figure féminine. C'est comme si, grâce à l'écriture, la narratrice approfondissait sa connaissance d'Amelia et qu'elle entrait dans une empathie supérieure avec elle :

Y, desde luego, el último gesto de su relación con Carlos no era una locura. Al contrario: era la justificación de toda una vida. (p. 122)

La folie d'Amelia n'est pas subversive mais Amelia transgresse, à sa manière, les codes de la raison. C'est pour ce motif que la narratrice décide d'écrire sur ce personnage et sur son histoire.

Dans les trois œuvres de notre corpus, la folie est un prétexte pour marginaliser les femmes ou expliquer les comportements ou positionnements qui échappent aux codes normatifs. « Être folle » devient une sorte de tic langagier et n'est jamais considéré dans sa première acception de maladie psychiatrique. Les folles sont finalement celles qui s'excluent de la société, qui cherchent à la remettre en question, à la détourner. Dans le texte de Carmen de Icaza, la folie des femmes est diagnostiquée, contrôlée et dominée par les hommes (le mari et les psychiatres) et, dans celui de Marina Mayoral, la folie semble causée par Carlos. Généralement, la folie est médicalisée. Elle est traitée lorsqu'elle se manifeste de manière accrue chez les femmes mais elle ne concerne jamais les hommes. Néanmoins, la folie des personnages des textes étudiés n'est pas totalement subversive puisqu'elle ne permet pas aux sujets féminins de s'extirper de leur condition. Pour la narratrice de *Dar la vida y el alma*, les histoires qui répondent à des « intereses analizables por la razón » (p. 125) ne l'intéressent pas. Elle préfère faire reposer l'intrigue de son texte sur un mystère qu'elle laisse au lecteur le soin de percer.

5.3. Les sexualités en question

Au cours de ce chapitre consacré au positionnement transgressif des subjectivités féminines, le propos s'est concentré sur l'infantilisation des personnages féminins, sur leur maintien à l'état de mineures, dans le cadre d'une relation maternelle complexe ou dans celui

d'une pathologie fictive. Dans l'étude diachronique des textes, on observe une déconstruction progressive des catégories et des carcans comme une émancipation grandissante des figures féminines. La dernière partie de ce chapitre parcourra les différents procédés de déconstruction des représentations au cœur de l'intime : comment les autrices posent-elles le problème des sexualités de leurs personnages féminins ? Peut-on lire une transgression voire une subversion des relations intimes et sexuelles ?

Simone de Beauvoir associe la déconstruction de la sexualité hétéronormée au rapport à la mère. Elle s'appuie sur les analyses psychanalytiques qui montrent l'importance des rapports que l'homosexuelle a jadis soutenus avec sa mère et à laquelle elle a du mal à échapper parce qu'elle est couvée par une mère trop anxieuse ou parce qu'elle est, au contraire, maltraitée par une mauvaise mère qui lui a insufflé un sentiment de culpabilité. Dans ce deuxième cas, elle éprouvera, selon Beauvoir, un besoin ardent d'une figure féminine maternelle qui la protège :

Dans tout-amour sexuel ou amour maternel – il y a à la fois avarice et générosité, désir de posséder l'autre et de tout lui donner, mais c'est dans la mesure où toutes deux sont narcissistes, caressant dans l'enfant, dans l'amante, leur prolongement ou leur reflet, que la mère et la lesbienne se rencontrent singulièrement⁶⁴.

Il semble donc pertinent de poursuivre l'analyse des relations mères-filles par une introspection des rapports intimes de ces personnages : que se joue-t-il dans le désir pour une personne du même sexe, comme on peut le constater chez la narratrice de Tusquets ?

La dernière partie de ce chapitre se chargera d'étudier la pluralité des sexualités dans les textes d'Icaza, de Tusquets et de Mayoral. Judith Butler précise que la sexualité n'est pas libre et sauvage mais qu'elle « émerge précisément comme possibilité d'improvisation dans un champ de contraintes⁶⁵ ». Nous analyserons tout d'abord l'hétérosexualité dans le cadre du couple, du mariage et les motifs de la sexualité tabou. Nous nous concentrerons ensuite sur les sexualités interdites du point de vue des subjectivités féminines : la censure de l'adultère et l'homosexualité. Nous évoquerons ces sexualités comme facteurs possibles de libération des mœurs et de liberté d'expression. Ce sera là l'occasion d'ouvrir notre analyse à d'autres romans des autrices. Enfin, nous analyserons plus finement l'écriture des autrices : comment disent-elles la sexualité ? Transgressent-elles les codes d'une écriture plus lisse et normée ? Que partagent-elles de leur regard sur le désir féminin ? Comment se positionnent-elles ?

⁶⁴ DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe II*, op. cit., p. 207.

⁶⁵ BUTLER Judith, *Défaire le genre*, op. cit., p. 30.

5.3.1. La sexualité encadrée

La sexualité est, à l'origine, réprimée et tue. Des institutions sont choisies pour parler de sexualité dans un cadre très normé. Michel Foucault définit le discours autour de la sexualité comme un ensemble de « mutismes qui, à force de se taire, imposent le silence⁶⁶ ». Il analyse par ailleurs la mise en discours du sexe dans notre société et démontre comment discours et pouvoir s'associent en plaçant la sexualité au cœur d'un dispositif de savoir et de contrôle. Il affirme, dès le début du premier tome de son *Histoire de la sexualité* que son propos s'inscrit dans une interrogation autour de la sexualité et de « sa mise en discours⁶⁷ ». Selon lui, si le sexe est réprimé, voué à la prohibition, le seul fait d'en parler prend l'allure d'une transgression délibérée. Il interroge, dans l'ensemble de son œuvre, le comportement sexuel comme domaine d'expérience morale, morale qu'il entend comme un « ensemble de valeurs et de règles d'action qui sont proposées aux individus et aux groupes par l'intermédiaire d'appareils prescriptifs divers, comme peuvent l'être la famille, les institutions éducatives, les Églises⁶⁸ » mais qui peut également être un mode d'assujettissement à soi.

L'analyse foucauldienne de la sexualité nous amène à étudier ici comment cette répression sexuelle s'applique particulièrement au corps des femmes et comment ce discours s'inscrit dans un contrôle de leur représentation comme être désirable ou comme épouse. Le propos fait finalement écho au regard que la société patriarcale porte sur les subjectivités féminines. Pour Judith Butler, l'hétérosexualité est une comédie et une constante parodie d'elle-même. C'est ce que souligne également Anne-Emmanuelle Berger en se concentrant sur le rapport entre le théâtre du genre et la scène du désir⁶⁹. Dans les textes, comme dans la société, les personnages jouent des rôles. Dans l'imaginaire collectif, les épouses ne sont pas programmées pour aimer les rapports charnels et y prendre du plaisir. La sexualité des femmes décentes, des épouses, ne doit avoir lieu que dans le cadre très délimité du mariage et du couple et elle est indissociable des sentiments que ces femmes doivent éprouver pour leur époux. En effet, dès la fin du XVIIIe siècle, la norme du développement sexuel se définit par le devoir conjugal et la fécondité. L'une des stratégies de contrôle du corps féminin passe par l'hystérisation de ce corps et rappelle ainsi la représentation de la folie féminine. Le corps des femmes constitue précisément le lieu où s'articulent les dispositifs du pouvoir. Il est alors

⁶⁶ FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité 1 – La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 25.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁶⁸ FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité 2 – L'usage des plaisirs*, *op. cit.*, p. 36.

⁶⁹ BERGER Anne-Emmanuelle, *op. cit.*, p. 110.

analysé comme saturé de sexualité puis mis en communication avec le corps social et avec l'espace familial (la Mère). La famille bourgeoise est la première à médicaliser la sexualité féminine et la femme oisive est le premier personnage investi par le dispositif de sexualité auquel on assigne « un lot nouveau d'obligations conjugales et parentales⁷⁰ ». Dans le roman de Carmen de Icaza, lorsqu'Irene fait l'expérience de l'amour physique avec Raúl, cela se déroule dans un cadre très normatif et décent. Les psychanalystes tels que Freud ou Lacan considèrent que le désir sexuel n'est pas inhérent aux femmes et que la seule libido qui existe est masculine. Une femme n'a pas de pouvoir, elle est exclue du langage, du symbolique : « pouvoir, dire, jouir, tout ça ce n'est pas pour la femme⁷¹ » souligne Cixous. Ce discours renvoie de la même manière à l'époque anglaise victorienne où « toute femme affichant sa jouissance est perçue soit comme une malade ou une hystérique, soit comme une dépravée ou une perverse⁷² ». Selon Hélène Cixous « il y a un travail à faire sur la jouissance féminine et sur la production d'un inconscient qui ne serait plus qu'un inconscient classique⁷³ ». C'est le cas de la narratrice du roman d'Esther Tusquets lorsqu'elle retrouve son mari Julio, au terme de leur séparation temporaire. La narratrice décrit leur rencontre sexuelle avec des mots empreints de violence et de brutalité :

al final estoy como corresponde, tendida de espaldas, los ojos fijos en el techo blanco, su cuerpo pesando sobre el mío, sus brazos y sus piernas aferrándome en el cepo mortal, y no es posible ni volar, ni caminar sobre el mar, no es posible siquiera ya moverme, y entonces, en una embestida brutal, su sexo me traspasa como un alfiler al rojo vivo, no, como una bola de fuego que atraviesa certera el aro, como la flecha que se clava en el centro preciso de la diana (p. 214)

À travers plusieurs métaphores, la narratrice s'approche de la description d'une scène de viol : elle est passive, spectatrice de la relation avec son mari, observatrice des gestes de ce dernier et elle vit la pénétration comme une intrusion violente et bestiale. Les premiers mots de la citation illustrent l'idée du devoir conjugal que nous avons déjà évoquée. Elle se sent étouffée et se définit elle-même comme « una pobre mariposa agonizante » (p. 215). Au moment même où Julio la pénètre, il la possède de nouveau et la prive de sa liberté. Elle n'a plus d'ailes pour voler. Plus loin dans le texte, la narratrice confond la douleur et le plaisir :

los labios apretados y la garganta contraída para no gritar, para no gritar de dolor, pero sobre todo, ante todo, para no gritar de placer, este torpe placer que ha de llegar al fin, histérico y crispado, inevitable y odioso como la misma muerte (p. 215)

⁷⁰ FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité 1 – La volonté de savoir*, op. cit., p. 160.

⁷¹ CIXOUS Hélène, « Le sexe ou la tête ? », « art. cit. », p. 8.

⁷² REGARD Frédéric, *L'écriture féminine en Angleterre*, op. cit., p. 27.

⁷³ CIXOUS Hélène, « Le sexe ou la tête ? », « art. cit. », p. 13.

Le parallélisme de construction des deux termes rappelle la « petite mort », périphrase de l'orgasme. Dans son écriture, la narratrice explore la métaphore de la petite mort qui se transforme, au fil des mots, en une véritable mort qui l'emprisonne et l'inquiète. Le retour auprès de Julio s'apparente finalement à la perte d'une partie de son être.

Ces formes de sexualité, liées aux sentiments, à la situation maritale et au devoir conjugal, s'appuient sur des normes, des codes établis. Le corps des femmes est alors empêché, limité et répond à un principe de dissociation du corps et de l'esprit. L'acte sexuel normé place la femme dans une situation de dépendance du mâle et de l'espèce et c'est pour cette raison que, selon Beauvoir, la majorité des femmes ont développé une sexualité passive. Elle affirme que la femme ne pourra pas prendre de plaisir tant qu'elle ne sent pas chez l'homme à la fois désir et respect, tant qu'il ne convoite pas sa chair tout en reconnaissant sa liberté :

En tout cas, elle se sent passive : elle *est* caressée, pénétrée, elle subit le coït tandis que l'homme se dépense activement [...] Elle se sent instrument : toute la liberté est dans l'autre⁷⁴.

Le constat de Beauvoir rejoint notre analyse précédente de la passivité sexuelle dans laquelle se réinstalle la narratrice de Tusquets lorsqu'elle retrouve Julio.

En revanche, dans le roman de Marina Mayoral, Amelia se situe entre le devoir et le plaisir. La narratrice ignore si le mariage a été consommé durant la nuit de noces et si les actes d'Amelia sont guidés par son désir pour Carlos. Toute forme de sexualité, dans ce roman, est un sujet tabou. Dans ses hypothèses, quant au retour cyclique d'Amelia vers Carlos, la narratrice soulève la possibilité d'une attirance sexuelle :

en fin, esa especie de adición sexual de una mujer a un determinado hombre. Yo suelo llamarlo cuélgue camero y Mercedes lo entendió enseguida, aunque no compartía mi opinión:
-Tenía una locura por él. Pero no era un asunto de cama. (p. 48)

Elle évoque la sexualité et le plaisir d'Amelia alors que sa tante ne souhaite pas reconnaître cette hypothèse. Mercedes ne peut admettre qu'une femme ait des envies et des désirs. À la fin du roman, lorsque Carlos meurt et qu'Amelia fréquente Enrique, la tante Mercedes refuse à nouveau de nommer la sexualité d'Amelia. Elle raconte qu'Enrique « iba a hacerle la tertulia todas las tardes » (p. 182). C'est une manière de détourner le langage par un euphémisme et de conserver le caractère mystérieux du sujet. Le personnage d'Amelia se situe alors entre le tabou, le silence et une ouverture vers le plaisir. Cristina González Moral souligne le conflit intérieur de ce personnage :

⁷⁴ DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe II*, op. cit., p. 164.

Asimismo, Amelia, la mujer que se ve reflejada en *Dar la vida y el alma* sería un híbrido extraño de ambas conjunciones. Sigue los cánones marcados por la sociedad y la religión, pero lucha por descubrir y disfrutar del deseo sexual que la mantiene aprisionada en el transcurso de la novela⁷⁵.

Dans les deux textes d'Icaza et de Mayoral, le procédé de codification d'une rhétorique de l'allusion et de la métaphore revient à plusieurs reprises et correspondrait, selon Foucault, à un mode d'énonciation d'une sexualité réprimée « historiquement bourgeoise⁷⁶ ». Il s'agit en effet de protagonistes féminines qui appartiennent à une classe sociale élevée et s'épanouissent dans cette bourgeoisie, au contraire de la narratrice de Tusquets qui rejette son capital familial, son héritage social et cherche à déconstruire son existence par l'expérience de la sexualité lesbienne.

5.3.2. Les sexualités interdites

Les sexualités interdites que nous allons évoquer ici se concentrent sur deux procédés que nous trouvons dans les textes : le rejet de la position de femme adultère et l'expérience lesbienne comme libération d'une oppression. En effet, dans une société hétéronormative, les deux actes sont considérés comme une perversion. Michel Foucault souligne la peur d'une perturbation de l'ordre social :

la catégorie psychologique, psychiatrique, médicale de l'homosexualité s'est constituée du jour où on l'a caractérisée [...] moins par un type de relations sexuelles que par une certaine qualité de la sensibilité sexuelle, une certaine manière d'invertir en soi-même le masculin et le féminin⁷⁷.

Les femmes mariées seraient alors inscrites dans un dispositif de pouvoir du cycle de l'interdit et dans une logique de censure qui empêche et nie le désir féminin.

Foucault rappelle que, pour les philosophes grecs, la fidélité était une manière d'exercer sur soi sa maîtrise alors que, dans la pastorale chrétienne, la fidélité conjugale est un devoir inconditionnel pour qui se préoccupe de son salut⁷⁸. Cette fidélité est principalement imposée aux femmes mariées puisque, comme le rappelle Foucault, c'est le statut matrimonial de la femme qui définit une relation comme adultère, jamais celui de l'homme :

Et on peut voir alors que le principe qui lie l'homme à l'obligation de n'avoir pas de partenaire en dehors du couple qu'il forme est d'une autre nature que celui qui lie la femme à une obligation analogue. Dans le cas de celle-ci, c'est en tant qu'elle est sous le pouvoir de son mari que cette obligation lui est imposée. Dans son cas à lui, c'est parce qu'il exerce le pouvoir et parce qu'il doit faire preuve de maîtrise sur lui-même dans la pratique de ce

⁷⁵ GONZÁLEZ MORAL Cristina, « art. cit. », p. 8.

⁷⁶ FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité 1 – La volonté de savoir*, op. cit., p. 168.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 59.

⁷⁸ FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité 3 – Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984, p. 243.

pouvoir qu'il doit restreindre ses choix sexuels⁷⁹.

Dans le texte de Mayoral, la relation d'Amelia avec Enrique est considérée, par ses tantes, comme une relation interdite. C'est par l'écriture de l'interdit que les trois romans déconstruisent les codes d'une sexualité décente et mutique. Le dépassement du langage prohibé émerge dans le texte de Carmen de Icaza lorsque le narrateur décrit la tension qui grandit entre Irene et Pedro. Les rapprochements physiques entre les deux personnages sont toujours très chastes, respectueux, mais le narrateur parvient, dans ses descriptions, à exprimer le désir et la sensualité qui s'installent au cours d'un simple contact visuel. Pedro voit dans « sus ojos [ceux d'Irene] un peligro » (p. 287). Cette phrase souligne l'intensité de l'émoi des deux personnages et dit, par l'écriture, ce qui ne peut se transformer en acte. Le langage se déconstruit peu à peu mais Irene et Pedro ne franchissent pas l'interdit.

Beauvoir affirme, pour sa part, que c'est la position masculine dominante, voire souveraine, qui exclut l'adultère féminin puisqu'en se mariant, la femme devient « la propriété de l'homme » mais que c'est précisément cet enfermement qui pousse les femmes à se rebeller et à se venger :

c'est la seule défense de la femme contre l'esclavage domestique où elle est tenue : l'oppression sociale qu'elle subit est la conséquence de son oppression économique. L'égalité ne peut se rétablir que lorsque les deux sexes auront des droits juridiquement égaux ; mais cet affranchissement exige la rentrée de tout sexe féminin dans l'industrie publique⁸⁰.

La revendication du désir libéré émerge dans les années 80 en Espagne. Pour exemple, on peut lire la colère d'une personne dans une lettre adressée à la directrice en cheffe du journal *El País*, suite aux déclarations polémiques du pape qui affirme que si un homme éprouve du désir pour son épouse, c'est un adultère. L'émetteur de la lettre s'offusque non seulement du propos mais revendique également le droit pour une femme de ressentir ce même désir. Il défend le caractère naturel du désir et l'égalité des hommes et des femmes face à l'expérience sexuelle :

Pero hay algo que a mí me hiere más aún y me extraña que nadie haya protestado por ello... Es esa omisión, castrante para la mujer, al no mencionar ni por lo más remoto que ella también pueda realizar ese tipo de adulterio al sentir un natural deseo sexual, no solamente hacia su marido, sino hacia cualquier otro espécimen del sexo opuesto. Negar esto es negar la naturaleza⁸¹.

C'est une question que l'on peut retrouver dans l'expérience de liberté sexuelle que décrit la narratrice de Tusquets tout au long du texte qui dépasse la frontière du langage et le tabou du

⁷⁹ FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité 2 – L'usage des plaisirs*, op. cit., p. 197.

⁸⁰ DE Beauvoir Simone, *Le deuxième sexe I*, op. cit., p. 100.

⁸¹ « La mujer también es adúltera », Cartas a la directora, *El País*, Madrid, 19/11/1980.

rapport lesbien. L'image de Julio s'efface et la mythification de son rôle d'épouse se déconstruit à travers le récit. Au moment où la narratrice cherche un lit dans lequel emmener Clara, les souvenirs de sa sexualité avec Julio se ravivent mais disparaissent aussitôt :

no quiero llevar a Clara a la cama grande, muelle y baja – toda la habitación es cama – donde he dormido tantas noches con Julio, ni la alta cama dorada de dosel y colcha de ganchillo color crema donde ha estado hace sólo unas horas. (p. 156)

C'est comme si les images de deux formes de sexualité se juxtaposaient dans sa vie et qu'elle finissait par choisir activement sa propre voie. La narratrice de ce roman expérimente un type d'écriture qui bouleverse et déconstruit les codes littéraires. Elle réinvestit le langage du corps par la relation charnelle qu'elle vit avec Clara, l'autre femme, l'Amazone, la « muchacha colombiana » (p. 49) ou la « princesa azteca » (p. 59) qu'elle décrit comme :

una aristócrata salvaje y solitaria, que cabalga a pelo sobre corceles pura sangre y azota con la fusta a la servidumbre de palacio, una muchacha inteligente, sensible y exquisita. (p. 49)

Cette image de cavalière renforce la sensualité et la domination de cette jeune femme. À travers cette écriture du désir, de l'extrême désir, les yeux de l'homme s'éloignent. Béatrice Didier aborde ce mode d'écriture dans sa dimension « neuve et révolutionnaire [...] dans la mesure où elle est écriture du corps féminin, par la femme elle-même⁸² ». Cette expérience apparaît à plusieurs reprises littéralement comme un jeu où l'imagination, les fantasmes et la réalité se rejoignent. La narratrice parvient à décrire la passion, la fusion, la tension sexuelle qui ne sont pas nécessairement tangibles comme lorsqu'elle évoque le plaisir sexuel de Clara :

Bajo una mirada febril, extrañamente fija, en unos ojos demasiado abiertos – que no estoy segura de que me vean, ni a mí ni a nada – se agita una boca ansiosa e ignorante, que parece haber intuido en sueños, o haber aprendido en otras vidas pasadas y a medias olvidadas, todos los besos, una boca salobre y ardorosa, de labios cortados y levemente ásperos, que arremete una y otra vez obstinada – en un oleaje intenso, furioso, desolado – y va a estrellarse contra la mía, mientras tiembla todo el cuerpo de Clara en convulsiones incontenibles y rueda su cabeza de un lado a otro de la almohada, y uno de sus brazos me rodea con fuerza sorprendente la cintura – estoy arrodillada en el suelo, a su lado, junto a la cama – y la otra se aferra a mi nuca, a mis hombros, a mi pelo, y atrae mi cabeza repetidamente hacia la suya, hacia su boca abierta, anhelante, sedienta y abrasada, su boca que me besa y emite al mismo tiempo – o entre beso y beso – un gemido ahogado, que no es humano ni animal siquiera. (p. 112)

Le gémissement dont il est question ici dépasse toutes les normes et tous les codes connus. La narratrice ne parvient pas à trouver une référence commune avec le lecteur pour exprimer l'émotion et le bruit auquel elle fait face. Il s'agit d'un son ineffable et la narratrice doit réinventer une langue pour pouvoir l'exprimer. La narratrice recrée là une esthétique

⁸² DIDIER Béatrice, *op. cit.*, p. 35.

« homoérotique⁸³ » qui inscrit les descriptions de corps en mouvement, de désirs charnels au cœur d'une relation qui unit deux femmes. C'est parce que le désir qui surgit du corps féminin et l'homosexualité sont encore tabous que le roman rompt avec une norme littéraire et sociale. Nous pouvons lire, dans ce texte, une véritable revendication du plaisir libre et libéré, sans conventions ni contrôle masculin. La narratrice veut être spectatrice de la jouissance de Clara pour, elle aussi, jouir à son tour et laisser son corps s'exprimer. Silva Yamile précise à ce propos que le plaisir est analogue au corps féminin seulement dans une satisfaction et une reconnaissance de ce corps où le langage du père a disparu⁸⁴. L'ardeur de leurs ébats, soulignée par une accumulation de verbes à l'infinitif tels que « restregar », « golpear » ou « morder » (p. 115) qui évoquent une certaine violence, fait appel à tous les sens des personnages et éveille la curiosité du lecteur, de la lectrice qui sont sous tension. Les moments de sensualité et de sexualité sont en fait d'une intensité telle que la narratrice peut utiliser le champ lexical animalier et violent pour s'y référer. Cette animalisation rappelle le langage novateur et lesbien de Monique Wittig :

J/e parcours toute ton échine à doigts légers, ou bien m/es mains s'enfoncent dans ta fourrure. J/e touche tes mamelles dures, j/e les presse dans m/a main. [...] tu m//arraches la peau des griffes de tes quatre pattes [...] tu m/e lèches les épaules les seins les bras le ventre la vulve les cuisses⁸⁵.

Dans son œuvre, Monique Wittig transgresse les catégories génériques classiques de la littérature dans la lignée des auteurs du Nouveau Roman, lié à la déconstruction des personnages. Les pronoms personnels occupent une place particulière dans ses textes puisqu'ils sont les porteurs du genre dans le discours. La première personne est ici mise en lumière et interrogée, elle fracture le « je » et inscrit dans cette rupture langagière le dépassement et la déconstruction des genres. Le désir et le besoin d'amour charnel, que la narratrice de *Tusquets* compare à « el hambre o la sed » (p. 121) semblent inexplicables, comme un dépassement de soi, dans un langage implicite. La narration est donc dotée d'un fort potentiel sensuel qui émane, en plus du désir suprême entre les deux femmes, d'un protagonisme du corps. C'est la fascination, l'admiration de la narratrice envers Clara qui fait de cette dernière un véritable objet de désir. La narratrice s'approprie en fait cet objet, et c'est dans cet instinct de possession qu'elle s'anime,

⁸³ Nous empruntons ce terme notamment aux travaux d'Emmanuel Le Vagueresse qui traite, pour sa part, de l'esthétique homoérotique chez Juan Goytisolo. Nous retrouvons le terme d'« homoérotisme » appliqué à une autrice dans l'approche de María de Zayas par Juan Goytisolo in LE VAGUERESSE Emmanuel, « María de Zayas vue par Juan Goytisolo : "María, c'est moi" ? ou une intertextualité à mi-chemin entre la vie et l'œuvre », in GLADIEU Marie-Madeleine et TROUVE Alain, *Parcours de la reconnaissance intertextuelle*, Reims, Éditions et presses universitaires de Reims, 2006, pp. 51-67.

⁸⁴ YAMILE Silva, « art. cit. », p. 419.

⁸⁵ WITTIG Monique, *Le corps lesbien*, Paris, Les Editions de Minuit, 1973, pp. 14-15.

qu'elle redonne vie à son corps. Son obsession se retrouve dans la répétition successive du prénom « Clara » à huit reprises en deux pages (pp. 92-93). Finalement, la narratrice reproduit la position patriarcale de l'homme qui cherche à dominer et posséder la femme. Mais, très vite, Clara va devenir un pilier pour cette narratrice, un soutien duquel elle devient dépendante et duquel elle ne semble pas vouloir se détacher. Il y a peu, dans le roman, de phrases au discours direct, mais l'une des seules qui apparaisse sous cette forme est le cri de la narratrice qui demande enfin à Clara « no te vayas » (p. 159). Finalement, Clara et la narratrice entrent dans une sorte de fusion, où l'interdépendance s'installe et où la narratrice se donne sans limites. C'est cet état qui la fait exister. La narratrice reconnaît d'ailleurs que, dans les yeux de Clara « estoy únicamente yo llenando el mundo » (p. 162). Cette relation, qu'elle construit rapidement avec cette jeune femme, va lui permettre de gagner une capacité d'agir ; elle va se situer du côté de l'action et non plus de la passivité, et c'est ce que nous pouvons lire dans l'accumulation de verbes d'actions au passé composé : « ahora sí he añadido leña al fuego, he cerrado las cortinas, he buscado una manta » (p. 154). L'amour puissant qu'elle ressent pour Clara l'incite à dire ses émotions, à s'exprimer, à retrouver son propre langage là où elle semblait dans un silence et une solitude troubles. Par cette passion, elle se réapproprie également des sentiments dont elle se sentait dépossédée jusque-là, son désir, ses envies, ses besoins.

Le personnage de Clara revient à plusieurs reprises dans la trilogie qu'inaugure *El mismo mar de todos los veranos* mais n'apparaît pas toujours sous la même forme. Cette figure recrée, avec les protagonistes, une relation féminine et maternelle. Les différents rapports qu'entretiennent ces personnages féminins contribuent à échapper à la loi du Père et au discours phallogocentré. La relation à une autre femme est une manière de déconstruire le discours de domination et les codes sociaux. L'aboutissement de l'être se dit par soi-même, c'est l'ineffable « qui se dit dans la pure présence, qu'on atteint par le naufrage et l'échec de la parole⁸⁶ ». L'échec de la parole correspond au point de vue d'un ensemble d'expériences féminines, de femmes pour lesquelles « dire et mentir semble presque la même chose⁸⁷ ». Il s'agit d'une sorte de pacte scellé avec la matrice de la vie (révocation du don de parole pour qu'il nous soit restitué) et donc d'une négociation. Le silence est une caractéristique que l'on retrouve chez les sujets féminins des trois romans de Tusquets. Dans *El mismo mar de todos los veranos*, le lecteur se retrouve face à des silences pesants entre les deux femmes, silences qu'elles comblent par leur relation physique et charnelle. Dans le deuxième roman de la trilogie, Clara qui est

⁸⁶ MURARO Luisa, *L'ordre symbolique de la mère*, traduit de l'italien par Francesca Solari et Laurant Cornaz, Paris, L'Harmattan, 2003 [1991], p. 48.

⁸⁷ *Idem.*

éperdument amoureuse d'Elia mais qui ne parvient pas à exprimer ses sentiments, se retrouve toujours manipulée par cette dernière et Ricardo, dans une sorte de trio amoureux qu'elle n'a pas choisi. Elle n'exprime pas sa voix, elle est empêchée et elle n'est jamais sujet des verbes d'action. Dans ce roman, le plaisir sexuel est lié à la décadence et à l'égoïsme. De même, dans *Varada tras el último naufragio*, Elia qui accueille Eva, son amie qui vient de se séparer de son mari Jorge, ainsi que Clara, une jeune femme perdue et amoureuse de cette même Elia, se retrouve dans un silence lourd qui l'entoure. Personne ne prend la parole et la maison s'apparente à un « refugio de conspiradores del silencio, un asilo de mudos⁸⁸ ». Mais c'est dans ce silence qu'émerge une nouvelle langue, une sorte d'héritage matriarcal. Dans ces ambiances étouffantes, les personnages présents souffrent tous de l'absence d'une mère. La mère de Clara dans *El amor es un juego solitario* ne lui apporte pas l'amour dont elle a besoin et recherche alors auprès d'Elia ce lien maternel dont elle est dépourvue. Ce lien est également connecté au corps pour subvertir les lois, les codes et les classifications. Ce lien, cette langue serait le substitut de la mère, qui remplace la langue vivante. La langue de l'expérience, la langue-à-soi prend forme, prend corps et se matérialise par le plaisir physique. L'écriture tente alors de briser les frontières de l'ordre symbolique pour devenir la substance corporelle même. Dans sa relation à Ricardo, Elia joue également un rôle maternel. Elle recrée un lien maternel, un langage par le corps :

reencuentra algo de la madre en este cuerpo vulnerable y pálido y anguloso y rechazante, mientras se desvanece hoy por el contrario cualquier imagen materna, absorbida y anulada, en la piel de oro y terciopelo, perfumada y frutal, en la piel satisfecha y glotona de la mujer adulta⁸⁹.

C'est le cas également dans *Varada tras el último naufragio* car le personnage de Clara est souvent comparé à « una niña que perdió a sus papás⁹⁰ ». Elle semble seule, perdue et vient chercher du réconfort auprès d'Elia qu'elle appelle parfois « mamá⁹¹ ». Clara tente donc de recréer, à travers l'amour qu'elle lui porte, une relation maternelle, un lien fusionnel, « un lenguaje casi común que debería facilitar que se entendieran⁹² ». La frontière devient alors extrêmement poreuse entre la recherche d'un rapport maternel et le désir charnel pour l'autre femme. Très vite, le corps de Clara devient sexualisé. La narratrice évoque sa « carne morena y apretada, carne olorosa y suave » et décrit ses « pechos soberbios que hacen estallar las blusas

⁸⁸ TUSQUETS Esther, *Varada tras el último naufragio*, op. cit., p. 73.

⁸⁹ TUSQUETS Esther, *El amor es un juego solitario*, op. cit., p. 136.

⁹⁰ TUSQUETS Esther, *Varada tras el último naufragio*, op. cit., p. 89.

⁹¹ *Ibid.*, p. 87.

⁹² *Ibid.*, p. 88.

y los vestidos⁹³ ». Les passages narratifs où le corps féminin est le plus admiré sont les moments d'amour lesbien. L'écriture du corps chez Tusquets repose sur ces corps de femmes s'entremêlant et menant à l'épanouissement. La narratrice de *El mismo mar* s'essaie à un type d'écriture qui, dans les années soixante-dix, bouleverse et déconstruit les codes littéraires. C'est par le langage du moi et par le langage du corps que se met en place une résistance face à un système de domination masculine et d'oppression patriarcale. Le langage entre ainsi dans les mécanismes de pouvoir et produit du pouvoir. C'est ce que souligne également Nina L. Molinaro :

Los textos de Tusquets ofrecen distintas manifestaciones de una llamada « estética de poder » creada por la confluencia de ciertos rasgos: los textos llaman la atención al acto narrativo que informa las historias narradas, y confunden la distinción entre la ficción y la realidad; parten de una perspectiva diferente, la de una protagonista que busca entenderse a sí misma, y por extensión, entender las historias que ha incorporado en su vida; y proyectan una estructura discursiva que subraya y también resiste lo que llamamos « la verdad » y « el conocimiento » como categorías inequívocas a través del mecanismo del poder⁹⁴.

Beauvoir souligne par ailleurs la « sincérité » de ces relations lesbiennes qui ne sont consacrées par aucune institution ni réglées par des conventions. Les sujets féminins sortent alors de la constante représentation de la relation hétérosexuelle et portent finalement un « culte de la féminité⁹⁵ ». Ce positionnement du féminin s'accomplit dans l'adoration que chacune porte à l'autre femme, du même sexe qu'elle.

Le lesbianisme est représenté comme une lutte des femmes à part entière. Les Amazones, auxquelles sont apparentées les lesbiennes, sont le symbole de la lutte contre l'ordre hétérosexuel et de la pensée *straight*, loin de l'obligation de la reproduction de l'espèce. La lesbienne refuse d'être une femme comme catégorie sociale soumise au patriarcat :

Le lesbianisme est un mouvement social et une théorie politique qui veulent en finir avec la différence des sexes⁹⁶.

Elles apparaissent en opposition aux « femmes amoureuses⁹⁷ », comme les nomme Michèle Ramond, qui, elles, défendent le primat de l'utérus. Monique Wittig, comme nous l'avons évoqué plus haut, définit une lesbienne comme « une fugitive, une esclave en fuite⁹⁸ » qui tente d'échapper au régime hétérosexuel qui esclavagise les femmes et qui justifie le système entier

⁹³ *Ibid.*, p. 90.

⁹⁴ L. MOLINARO Nina, « La narrativa de Esther Tusquets », in *Actas del X congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Centro Virtual Cervantes, p. 112.

⁹⁵ DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe II*, op. cit., p. 107

⁹⁶ RAMOND Michèle, *Quant au féminin...*, op. cit., p.145.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 143.

⁹⁸ WITTIG Monique, *La pensée straight*, op. cit., p. 13.

de domination sociale. Par ailleurs, nous avons observé le désir puissant qui habitait les deux femmes dans le texte de Tusquets. Ce désir peut être entendu comme un simple instinct charnel de l'une vers l'autre mais peut également être vu comme un réel aveu d'homosexualité. Toujours selon Monique Wittig, ce désir est aussi le désir pour quelque chose qui n'est pas connoté, au sein d'une relation homosexuelle, car « le désir est résistance à la norme⁹⁹ ». Le texte d'Esther Tusquets ne devient néanmoins pas pour autant un manifeste mais s'attache, grâce à une écriture saphique, à déconstruire un discours normé. La déconstruction de la sexualité codifiée et hétéronormée dans ce texte pose les conditions d'émergence d'un nouveau féminin et relève d'un acte transgressif dans la mesure où les lecteurs ne sont pas habitués, voire n'ont jamais été confrontés à ce mode d'écriture et parce qu'elle peut apparaître comme une réaction à l'ordre bourgeois catalan renforcé par la société franquiste. Rosi Braidotti envisage la médiation symbolique de l'autre femme comme un moment constitutif de la nouvelle subjectivité féminine :

Ce geste de création n'est pour autant pas la prémisse d'un parcours lesbien obligatoire : il affirme simplement l'importance d'une structuration imaginaire du désir comme relation fondamentale. Il faut au moins un sujet, et le sujet est un engin désirant, matière vivante qui respire, désire, aspire et bouge. Ce vitalisme corporel est au cœur du matérialisme qui marque cette tradition philosophique française. Ce qui compte pour le féminisme, comme pour Deleuze, est de repenser la sexualité au-delà de la loi phallique et de ses avatars signifiants. Nous sommes aux antipodes de l'utopie de Monique Wittig sur l'extériorité de la lesbienne dans l'ordre phallique. Il y a un devenir femme qui nous mène vers l'altérité définie comme rapport à l'autre sexué, et d'autres devenirs femmes, de caractère plus nomade, qui établissent d'autres procès de relation¹⁰⁰.

Enfin, si par la sexualité nous entendons une pulsion de vie, nous pouvons voir, dans la relation entre la narratrice et Clara, un lien qui les rapproche de la vie tandis que, dans le rapport qu'elle entretient avec Julio, elle frôle la mort. Ce texte permet de réinventer, reconstruire une sexualité :

si el capullo que ella me construye y yo le dejo construir es lo bastante resistente, y si las dos lo deseamos de verdad, quizás entonces esta historia maravillosa que Clara ha fabulado para mí pueda ser todavía lo bastante real como para anular tantos años, todos estos años, tenazmente equivocados, lo bastante real para hacerme revocar mi decisión de no vivir (p. 200)

À travers l'écriture d'une expérience lesbienne ou de rapports au croisement de la maternité et de la sensualité, Tusquets soutient ses personnages dans une prise de conscience de leur féminité, dans une introspection active de leur corps féminin et dans l'affirmation intérieure de leur subjectivité.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 103.

¹⁰⁰ BRAIDOTTI Rosi, « art. cit. », p. 37.

C'est ce qui semble émerger également du roman de Mayoral, *Recóndita armonía*. Il s'agit d'un texte dans lequel deux amies, Helena et Blanca, découvrent leur corps, la sensualité et expérimentent le désir ensemble. Blanca, la narratrice, évoque dès la première page du roman, sa fascination face à la beauté d'Helena. Elle définit non seulement la blondeur de ses cheveux et ses « ojos verdes » comme « las dos cosas que yo deseaba más por entonces » mais elle cite également son odeur de « rosas¹⁰¹ ». Le verbe « desear » peut troubler le lecteur car on ignore si la narratrice désire ressembler à Helena, si elle l'envie ou bien si elle la désire intimement. La relation qui unit les deux protagonistes, de leur jeune adolescence à la fin de leur vie est en effet toujours ambiguë. Nous voyons finalement s'esquisser les contours d'une relation intime et profonde par l'admiration réciproque qu'elles éprouvent l'une pour l'autre. En effet, adolescentes elles expérimentent ensemble quelques caresses intimes. Helena qui d'ordinaire ne parvient pas à éprouver de plaisir dans ses rapports avec les garçons va voir, cette fois, le plaisir l'envahir. Helena envie les seins de Blanca et, à l'inverse, Blanca est fascinée par le corps d'Helena :

A mí me gustaban sus pechos más que los míos, que me parecían poco elegantes, bastos, igual que las caderas; demasiada carne. Los de Helena eran como manzanas cortadas por la mitad: redondos, erguidos, firmes, con una aureola pequeña y rosada. Y suavísimos. Pasé varias veces mis dedos con cuidado sobre su pecho sin que el pezón se alterara en absoluto. La miré. Helena tenía los ojos cerrados y una expresión concentrada. Sigue, por favor, me dijo. Rocé otra vez con las yemas de mis dedos aquel pezón que tenía el color y el tacto de las flores del manzano, deseosa ya de que respondiera a mis caricias y, sin saber cómo, con el gesto instintivo con que se arranca un fruto del árbol o se hunde la nariz en una flor, posé sobre él mis labios y lo chupé. Y entonces sentí cómo se erguía y se endurecía en mi boca. Helena suspiró. Sentí de nuevo el escalofrío y me aparté. Helena se abrochó el camisón con aire satisfecho¹⁰².

Par ces expériences intimes, les deux personnages découvrent, en miroir, leur propre corps ainsi que le désir et la sexualité féminine. Les rapports de domination s'excluent de ces moments et les figures féminines s'épanouissent dans toute leur individualité. Il s'agit, comme chez Tusquets, d'un récit de l'expérience, de l'un de ceux qui tendent à un nouveau mode d'écriture. On assiste alors à une construction de la sexualité, du rapport au désir et du rapport au corps qui chevauche le processus d'écriture et compose une littérature plus libérée, plus engagée. Les narratrices sont libres d'affirmer : « je suis aussi mon corps ».

¹⁰¹ MAYORAL Marina, *Recóndita armonía*, op. cit., p. 15.

¹⁰² *Ibid.*, p. 91.

5.3.3. Écrire les sexualités

Dans son article pour une « poética dialógica de la diferencia », Myriam Díaz-Diocaretz rappelle que les autrices ont eu accès tardivement à une écriture incluant des structures et des codes connotés sexuellement¹⁰³. Jusqu'alors, les écrivaines étaient textuellement limitées au discours patriarcal et c'est ce que nous avons observé chez Icaza qui écrit en 1947, dans un environnement bourgeois et chez Mayoral qui situe l'histoire d'Amelia dans une époque et dans un milieu similaires.

D'autres romans de Marina Mayoral tendent, par leur langage et leur écriture, vers des sexualités plurielles, libérées et assumées. Chez cette autrice, nous observons une distance avec les normes, les carcans et la morale. Nous avons remarqué que, dans *Dar la vida y el alma*, la sexualité est suggérée et Amelia est libre d'assumer son désir pour Carlos ou non. En général, les personnages de Mayoral éprouvent un rapport à la sexualité et bien qu'il soit complexe ou passé sous silence, il est signifié :

Los diferentes personajes femeninos que aparecen en las novelas de Mayoral ejemplifican la importancia del tema sexual en sus obras. A veces reprimido y en otras ocasiones tratado con total naturalidad¹⁰⁴.

Ici encore, c'est une manière de construire un discours sur les sexualités en même temps que l'écriture se reconstruit. Les narratrices laissent au lecteur le soin de deviner, d'imaginer et de fantasmer :

Ya que el discurso femenino ha sido relegado a un papel marginal, la perspectiva de la mujer ofrece mejores posibilidades de aproximarse a la sexualidad con una perspectiva renovadora¹⁰⁵.

L'écriture du corps et de la sexualité permet aux personnages de libérer des désirs, des fantasmes. La narratrice fait ainsi l'expérience de la liberté dans son récit qui devient un lieu d'imagination totale. Chez Marina Mayoral, nous pouvons citer deux romans, *Deseos*¹⁰⁶ et *¿Quién mató a Inmaculada de Silva?*¹⁰⁷, dans lesquels un personnage féminin reçoit les visites nocturnes d'un homme. Dans le roman *Deseos*, le voisinage soupçonne Héctor Monterroso de sortir à l'aube de chez Doña Constanza. Comme son titre l'indique, le texte traite de tous les désirs et les interdits, refoulés, fantasmés, accomplis et se révèle être une véritable ode au désir

¹⁰³ DÍAZ-DIOCARETZ Myriam, « “La palabra no olvida de dónde vino”. Para una poética dialógica de la diferencia. », in DÍAZ-DIOCARETZ Myriam, M. ZAVALA Iris (dir.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana), I – Teoría feminista: discursos y diferencias*, op. cit.

¹⁰⁴ GONZÁLEZ MORAL Cristina, « art. cit. », p. 7.

¹⁰⁵ MADIGAN M. Kathleen, « art. cit. », p. 3.

¹⁰⁶ MAYORAL Marina, *Deseos*, Madrid, Alfaguara, 2011.

¹⁰⁷ MAYORAL Marina, *¿Quién mató a Inmaculada de Silva?*, op. cit.

et à l'envie. Dans le roman *¿Quién mató a Inmaculada de Silva?*, c'est Inmaculada qui reçoit les visites d'Antón à la nuit tombée. Les grand-tantes confient à Etel que ces deux personnages « pasaron de rivales a amantes¹⁰⁸ » alors qu'ils se trouvaient dans des camps opposés : elle était du côté nationaliste et lui, du côté républicain. Le personnage d'Inmaculada semble refléter ce libre désir et cette indépendance que nous retrouvons dans de nombreuses œuvres de Marina Mayoral. Dans ces textes, le féminin trouve sa voix/e :

La señorita Inmaculada se venía aquí en los veranos y en las vacaciones y salía a cazar con el Cañote cuando él era guardabosques, y también se bañaba con él en el río, que en aquella época ninguna chica lo hacía, y menos con un hombre¹⁰⁹.

Cette sexualité libérée et assumée n'est pas jugée et l'intrigue ne repose pas sur les désirs des personnages et sur le bien-fondé de leurs actes. La sexualité reste donc en arrière-plan du propos du texte mais elle est tout de même présente dans le récit et elle rythme la vie des personnages. Par ailleurs, dans le recueil de récits *Recuerda, cuerpo*¹¹⁰, l'autrice s'essaye à l'écriture de textes érotiques dans lesquels la sexualité apparaît véritablement au premier plan de l'histoire. Dans ces récits, la femme est sujet et le féminin est exalté. Ce sont très souvent les personnages féminins qui sont actifs dans la séduction et dans l'appel du désir comme nous pouvons le voir dans le récit intitulé « Aquel rincón oscuro » :

Un día Mercedes se puso a fregar sin delantal. Mejor dicho: se lo recogió en la cintura y se puso a fregar, cantando en voz alta y moviendo mucho las caderas. Casi enseguida mi hermano salió de su cuarto, bajó al vestíbulo y se quedó parado al pie de la escalera. Sin duda estaba viendo los muslos y el rincón misterioso de Mercedes¹¹¹.

L'écriture de ces histoires répond à l'interrogation de Liza Steiner quant au compromis entre écriture érotique et rôle des personnages féminins dans les textes :

Comment la littérature, et plus particulièrement l'écriture romanesque féminine, évoque-t-elle cette annexion économique du corps que nous subissons à l'ère néolibérale ? Mais plus encore, à partir d'une libération des mœurs devenue libéralisation des mœurs, y aurait-il encore une possibilité d'émancipation pour des personnages féminins entièrement façonnés par les normes, celle du consensus pornographique contemporain¹¹² ?

Dans ces récits, le langage surgit du corps, il émane de celui-ci.

En insinuant, entre les lignes ou dans le texte, la présence de sexualités singulières, les trois romans déconstruisent l'image normative du rapport au corps et soutiennent la richesse du féminin :

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 108.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 131.

¹¹⁰ MAYORAL Marina, *Recuerda, cuerpo*, Madrid, Alfaguara, 1998.

¹¹¹ *Ibid.*, pp. 24-25.

¹¹² STEINER Liza, « L'écriture féminine du désir : libération/libéralisation », *Nouveaux imaginaires du Féminin*, Nice, HAL, 2017, p. 2.

El yo-mujer debe escribir su cuerpo sin inhibiciones, porque al hacerlo, se aleja del discurso masculino que mide, controla, se defiende, se aleja prudentemente del placer. Concebido de esta forma, un texto femenino no puede dejar de ser subversivo¹¹³.

La transgression de ces romans et de l'écriture des femmes repose en effet sur l'expression du corps, de la sexualité qui tend à échapper à la binarité. Ellen Mayock interroge, dans son travail, la sexualité dans les textes de Tusquets et de Mayoral et ses observations semblent rejoindre nos conclusions¹¹⁴. En effet, elle envisage leur écriture comme un dialogue entre différentes voix féminines : l'intimité et la complicité des protagonistes (dans *El mismo mar* et *Recóndita armonía*), les liens entre les narratrices et le texte et ceux entre ces mêmes narratrices et les lectrices. Par ailleurs, elle distingue l'écriture du corps chez Tusquets, autour de l'influence de l'expérience dans l'écriture féminine, de la narration linéaire de Mayoral, plus actuelle, en lien avec le travail de ses contemporains. Chez Tusquets, la narratrice réinscrit son corps dans l'espace et dans le discours à travers le lien physique et verbal qu'elle crée avec Clara. Elle revient sur son passé pour le réinventer et modifie donc son être par la création. Mayoral, selon Mayock, se concentrerait davantage sur l'action des personnages que sur l'écriture à proprement parler. Son écriture fictionnelle prendrait alors la forme d'un manifeste féministe qui met en tension les figures féminines du roman et la société patriarcale. Il ne s'agit pas de conflits individuels mais de questions sociétales plus globales et c'est en cela que, pour Ellen Mayock comme pour nous, Marina Mayoral progresse sur cette voie de l'engagement du féminin dans l'écriture.

L'analyse de l'écriture des sexualités dans les textes nous amène à envisager les mécanismes de déconstruction et de transgression des œuvres. Les textes nous montrent qu'il existe une sexualité de classe (bourgeoise dans notre cas) et que les personnages qui s'émancipent de leur milieu, comme la narratrice de Tusquets, et qui renient leur *habitus* seraient voués à une déconstruction à travers la recherche d'expériences moins conventionnelles, moins normatives. Alors que la corporéité féminine se conçoit d'abord dans les termes de la passivité¹¹⁵, la narratrice de Tusquets parvient à reprendre le contrôle de son corps et de sa vie. Nous ne remarquons toutefois pas de phénomène subversif car les figures féminines ne vont pas au bout du processus d'appropriation de leur corps : deux ne cèdent pas à leur désir (contrôle bourgeois du corps) et la troisième n'assume pas et n'affirme pas la transcendance de son expérience. Le processus est long mais nous pouvons entrevoir des

¹¹³ BALLESTEROS Isolina, *op. cit.*, p. 18.

¹¹⁴ MAYOCK Ellen C., « La sexualidad en la construcción de la protagonista en Tusquets y Mayoral », in *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002.

¹¹⁵ FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *Le corps des femmes – La bataille de l'intime*, Paris, Philosophie magazine Editeurs, 2018, p. 35.

évolutions dans l'écriture de l'expérience. Le texte de Tusquets constitue un tournant, non seulement dans notre propre corpus de textes mais également dans le panorama littéraire espagnol de la deuxième moitié du XXe siècle : le tournant représente en fait moins l'engagement idéologique que la proposition d'une expérience transgressive. Finalement, chez Tusquets, l'appropriation de l'expression du désir de la part d'une voix poétique féminine favorise la réécriture du corps de la femme et la réinvention (visibilité) du discours érotique et de l'amour lesbien. C'est également le cas par la suite avec Mayoral et ses différents textes : en plus de parler à la première personne, d'affirmer une subjectivité, ce « yo » revendique une expérience.

Les différents constats que nous dressons dans ce chapitre font écho à l'idée de l'expérience de femme que nous soutenions dans une première partie. Il s'agit en effet de récits d'expériences, qu'elles soient de l'ordre du lien maternel, de la maladie ou de la sexualité. Ces expériences sont liées les unes aux autres et s'attachent au corps des sujets féminins, dans le contrôle comme dans la libération de celui-ci. Nous remarquons par exemple que, chez Tusquets, l'amour, le désir et les différentes orientations sexuelles viennent compenser une déficience du lien maternel. Les processus de conflits, d'opposition, de séparation se réactivent, mais cette fois les protagonistes peuvent entrer dans une intimité, une sensualité avec leur partenaire : elles guérissent leurs blessures dans le rapport à leur corps et au corps de l'autre. Le corps représente donc le lieu même de subversion, d'émancipation du pouvoir du discours phallogratique. Même si les récits d'expériences sont centrés sur l'individualité des personnages, sur leur propre subjectivité, des écrivaines telles que Tusquets ou Mayoral redéfinissent l'amour et le langage et les protagonistes créent de nouvelles définitions de la sexualité féminine. Finalement, l'expérience d'une sexualité libérée et l'écriture de cette intimité se rejoignent et fusionnent, comme le souligne Elizabeth J. Ordoñez : « la escritura intenta romper las fronteras del orden simbólico para llegar a ser la misma sustancia corporal¹¹⁶ ».

L'évolution diachronique de la littérature au féminin tient aussi à la progression des mentalités et à l'ouverture de la société en faveur d'une pluralité : on remet en question l'hétérosexualité, l'hégémonie culturelle, la singularité de l'identité. Les autrices telles que Tusquets ou Mayoral cherchent à embrasser des expériences nouvelles. Elles adoptent ainsi, tant auprès de leurs personnages que de leurs lecteurs/lectrices, un positionnement engagé et

¹¹⁶ J. ORDOÑEZ Elizabeth, « art. cit. », p. 230.

engageant qui affirme une certaine émancipation du féminin et une liberté.

Il s'agira alors, dans le dernier chapitre de cette deuxième partie, d'aborder le processus d'engagement littéraire et d'observer comment les autrices évoluent dans le panorama littéraire espagnol.

CHAPITRE III

VERS UNE ÉMANCIPATION DE L'ÉCRITURE ET DU FÉMININ

La deuxième partie de ce travail s'achève sur un dernier chapitre consacré à la question de l'engagement des autrices par leur écriture. Nous avons observé, dans le tout premier chapitre de cette thèse comment l'écriture des femmes pouvait être teintée d'engagement et comment l'écriture de leur expérience les incitait à se positionner. Analyser le travail d'une autrice autour des problématiques relatives à son sexe sans considérer la singularité de son expérience ne semble pas envisageable : l'écriture est située et l'expérience de l'autrice est incarnée. Après avoir observé comment les trois autrices examineraient le regard porté sur les figures féminines mais également les carcans et les stéréotypes qui maintiennent les femmes enfermées, nous avons étudié comment ces autrices dépassaient ces problématiques. Elles proposent aux lecteurs d'autres champs possibles, des ouvertures face aux expériences oppressantes des personnages féminins. Elles détournent finalement certains codes par l'écriture d'une réappropriation de l'individualité, du corps et de la sexualité. Par ces approches littéraires transgressives, les autrices répondent à une tension sociale, à un conflit de sexe et de genre et affirment leur positionnement.

Finalement, dans le dernier chapitre, il s'agira d'observer comment l'écriture permet aux autrices de s'émanciper, comment elles s'approprient l'outil littéraire. Notre regard dépassera alors l'horizon de la déconstruction pour chercher à montrer ce que les autrices, derrière les narrateur et narratrices, (re)construisent : s'émancipent-elles de la domination masculine grâce à leur condition d'autrice ? Nous nous concentrerons également sur l'une des dimensions essentielles de ce travail : l'émancipation des autrices suit-elle une progression continue dans le temps ou se manifeste-t-elle surtout lors du temps fort de la Transition démocratique pour se faire plus silencieuse dans les années suivantes ? Construisent-elles, dans leur rapport au texte, un pacte romanesque engagé avec le lecteur ? Assistons-nous à une explosion de liberté dans l'écriture et dans le questionnement de certaines sources d'oppression ? Enfin, que dit leur écriture de leur positionnement ?

Les réflexions autour de l'engagement du féminin dans les trois textes seront suivies

d'une analyse concentrée sur les mécanismes de liberté dans l'écriture. Nous verrons, par effet d'écho, comment, en s'engageant dans leur écriture, les autrices accèdent à une liberté plus grande et plus profonde, en tant qu'écrivaines mais également en tant que femmes. Bien que les contextes d'écriture et de publication des œuvres soient très différents, il semblerait que les trois autrices s'accordent, par leur écriture et par leur regard, à défendre l'émancipation et la liberté des figures féminines. Elles tenteraient par là même d'influencer le regard de la lectrice sur sa propre situation.

Ce dernier chapitre précèdera donc nos propos autour de la réception des œuvres et de l'influence des autrices au sein, plus largement, du champ littéraire. C'est là que nous nous émanciperons nous aussi de notre propre interprétation des œuvres pour observer ce que les textes renvoient au récepteur public ainsi qu'au récepteur critique. L'analyse de leur engagement portera enfin son attention sur les textes qu'Icaza, Tusquets et Mayoral produisent en dehors de la fiction : que dit l'écriture journalistique de leur positionnement ?

6.1. Engagement au féminin / engagement du féminin

Des trois autrices, aucune n'affirme appartenir à un groupe militant, aucune ne se considère engagée dans la cause des femmes, aucune ne se dit « écrivaine féministe ». Marina Mayoral reconnaît, au cours de différentes entrevues (nous le verrons dans la partie suivante), être féministe, comme ce que l'on attend, selon elle, de chaque être humain. Selon Jean-Paul Sartre, tout écrivain doit s'engager dans son écriture, dans ses textes et il doit révéler une part de son être « en mettant en avant ses vices, ses malheurs et ses faiblesses¹ ». Il ajoute que l'écrivain engagé « sait que la parole est action : il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer² ». Peut-on considérer alors le langage des autrices comme performatif pour elles-mêmes, pour les figures féminines des textes et/ou pour le récepteur ?

Frédéric Regard met en avant la puissance du féminin dans le texte qui agit, selon lui, de manière transformationnelle et performative. Il dit de Virginia Woolf qu'elle « pense ce qu'elle écrit autant que ce qu'elle écrit la pense³ ». Le positionnement des autrices s'avère

¹ SARTRE Jean-Paul, *op. cit.*, p. 40.

² *Ibid.*, p. 28.

³ REGARD Frédéric, *op. cit.*, p. 8.

complexe : elles sont confrontées à des contradictions entre leur pratique de l'écriture qui s'oriente vers des voies nouvelles et une hostilité sociale plus ou moins importante selon le contexte. Elles se heurtent à l'ambivalence des valeurs qu'elles affirment dans leurs œuvres et à leurs comportements et expériences individuels. Christine Planté parle même d'une « division au sein d'elle-même qui s'inscrit dans l'œuvre⁴ ». Il s'agit d'analyser ici en quoi ces trois autrices s'engagent dans leur discours et s'émancipent par leur écriture du présent dans lequel elles évoluent. Nous orienterons, dans un premier temps, notre analyse autour du langage puis nous porterons nos observations autour de l'écriture du corps. Enfin, nous nous concentrerons sur les messages que portent les textes et sur la dimension de l'engagement dans leur discours. Nous trouverons des échos des mécanismes subversifs que nous avons analysés dans nos précédents propos à travers l'écriture de la sexualité, le renversement du discours sur la folie et sur la maternité.

Selon Michèle Ramond, « la littérature, comme les autres formes d'art, est pour les femmes un espace privilégié pour regagner confiance, crédit et splendeur, souvent aussi pour dire la colère et le ressentiment⁵ ». Finalement, l'écriture des autrices se situe-t-elle du côté de l'engagement ?

6.1.1. S'émanciper par le langage

Nous avons évoqué, dans une première partie, le concept de *posicionalidad* qui renverrait à la responsabilité de l'autrice dans son contexte. C'est en effet l'engagement de chaque écrivaine qui lui permet d'élargir ses propos à un contexte temporel plus large et d'ancrer son écriture dans un discours engagé et émancipateur. Judith Butler écrit à ce sujet :

En conséquence, le « je » que je suis se trouve à la fois constitué par des normes et dépendant d'elles, et doit de plus s'efforcer de vivre de façon à maintenir une relation critique et transformatrice avec celles-ci⁶.

L'engagement de l'autrice permet de dépasser l'inconscient qui est le discours de l'Autre. Selon Frédéric Regard, la psychanalyse conçoit la littérature comme un jeu lié à des charges pulsionnelles qui viennent habiter le langage. Le discours de l'Autre est le discours du système signifiant dont nous héritons. L'autrice et ses personnages féminins qui deviennent sujets doivent se concevoir comme les produits d'un jeu de signifiants et doivent s'engager dans leur

⁴ PLANTÉ Christine, *op. cit.*, p. 150.

⁵ RAMOND Michèle, *Quant au féminin...*, *op. cit.*, p. 147.

⁶ BUTLER Judith, *Défaire le genre*, traduit par Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, 2016, p. 14.

émancipation pour dépasser le déterminisme de genre. C'est ainsi que, par l'annonce du « je » dans les œuvres d'Esther Tusquets et de Marina Mayoral, le choc sur le lecteur se produit dans la mesure où « dans la première vision des *mots*⁷ », le locuteur est directement interpellé. C'est en prenant brutalement à partie le lecteur que le narrateur va pouvoir universaliser son point de vue et emporter l'adhésion du lecteur dans son engagement.

Dans le roman de Marina Mayoral, nous observons une mise en abyme de l'activité d'écriture et, de fait, un déplacement du langage. Ce n'est plus l'autrice qui dit, qui narre, qui dicte mais la narratrice qui porte son propre récit. L'autorité de Marina Mayoral s'efface et laisse une autre voix s'engager dans un discours. La narratrice du roman est finalement indépendante de son autrice et c'est en cela que nous pouvons parler d'un engagement double chez Mayoral. La narratrice ou l'autrice représentée reconnaît le rôle qu'elle attribue à l'écriture et les objectifs intrinsèques de cet exercice. Elle exerce son autonomie en évoquant par exemple ses goûts littéraires :

Me gustan las historias de amor eterno y no correspondido, pero sólo cuando las viven personas que a mí me parecen normales. (p. 11)

Anne Charlon affirme, à ce propos, que la narratrice du roman brille par son indépendance, son esprit dynamique, entrepreneur, comme si elle se détachait progressivement de sa créatrice et qu'en écrivant à son tour, la figure de l'autrice s'effaçait :

L'auteur(e) représenté(e) – qu'il s'appelle ou non Marina – dans les fictions de Marina Mayoral n'est jamais, a priori, dans une position d'autorité. Il ne s'agit jamais non plus d'une représentation de l'auteur comme abstraction mais, au contraire, d'une auteure précise, sans qualités, dans une situation concrète qui ne lui confère aucune autorité d'emblée. On pourrait presque parler de représentation de l'auteure en bécasse. Il s'agit toujours d'une auteure parée de tout ce qui constitue les clichés de la littérature féminine, mais d'une auteure qui affiche, assume ces clichés. Car, en partant d'une vision dévalorisée pour lui appliquer un regard décalé, Mayoral produit un résultat original : la valorisation de la littérature dite féminine. Mais il ne s'agit pas non plus d'une valorisation tonitruante : l'affirmation des possibles qualités de cette littérature est suggérée, n'a rien d'autoritaire ce qui, me semble-t-il implique une ironie retenue mais réelle vis-à-vis de tous ceux qui, drapés de leur mâle autorité, décrètent, condamnent ou excommunient⁸.

Marina Mayoral confirme, lors de différentes entrevues, que le propre de son écriture est de laisser ses personnages raconter leur propre version de l'histoire, sans les manipuler car, selon elle, les personnages savent toujours ce qu'ils ont à faire. Elle cite à ce propos Marguerite Yourcenar qui affirmait que le personnage d'Hadrien savait des choses qu'il ne lui avait pas répétées. L'émancipation par le langage s'étend ainsi des créatrices aux narratrices.

⁷ WITTIG Monique, *op. cit.*, p. 127.

⁸ CHARLON Anne, « Les auteures et l'autorité : absence ou refus. Le cas de Marina Mayoral. » *Représentations de l'écrivain dans la littérature contemporaine*, Centre Interlangues, non paginé, 2012.

Chaque nouveau roman, chaque nouveau courant tente d'accéder à une manière nouvelle d'écrire, de voir le monde et de dire son appartenance à celui-ci. C'est une manière là-aussi de se positionner, de se « situer » parmi l'ensemble des discours existants en révisant certaines conventions littéraires. C'est ce qu'a pu faire par exemple Esther Tusquets en rénovant le discours sur la maternité, sur la sexualité lesbienne ou sur le corps ouvrant alors sur une nouvelle aire littéraire.

6.1.2. Écrire le corps

Dans le texte d'Esther Tusquets, la voix de la narratrice se confond davantage avec celle de l'autrice mais, en s'engageant dans le langage du corps, elle s'émancipe différemment de son contexte, de son histoire. Évoquer le corps, le faire parler représente un engagement dans l'écriture. Madeleine Gagnon fait référence à une domination intériorisée et revendique, face à cette domination, ce pouvoir de représentation. Selon elle, écrire le corps, c'est s'engager dans un discours, c'est faire de la littérature militante⁹.

Chez Esther Tusquets, nous entrons très souvent dans le texte par un langage sensuel. Nous l'avons constaté au cours de notre propos sur l'évolution de la littérature érotique et nous ajoutons que les constructions érotiques apparaissent dans leur forme la plus aboutie au fil de l'expérience lesbienne de la narratrice. L'existence lesbienne constituerait un engagement et serait un acte de résistance à l'institution selon Monique Wittig. D'après elle, vivre en société, c'est vivre en hétérosexualité et s'émanciper de cela, c'est se dégager de ce qui définit une femme biologiquement soit la capacité de faire un enfant. Les lesbiennes combattent donc le système de domination naissant en s'émancipant de ces catégories politiques hommes-femmes car, pour Monique Wittig, « les lesbiennes ne sont pas des femmes¹⁰ ». Cette phrase puissante a été particulièrement visible dans le questionnement du lesbianisme et doit être interprétée comme une représentation de l'identité sexuelle en fonction de sa capacité à enfanter : les lesbiennes ne choisissent pas de construire une famille mais se concentrent sur la sexualité qu'elles souhaitent poursuivre. Il ne s'agit pas là d'une écriture érotique qui reprend les termes d'un langage phallogentré (c'est ce qu'on reproche à des écrivaines actuelles comme Lucía Etxebarria qui sont féministes et révolutionnaires dans leur manière d'aborder la thématique des femmes mais qui se fourvoient dans une écriture de la sexualité empruntée aux codes masculins en

⁹ GAGNON Madeleine, « Mon corps dans l'écriture », in CIXOUS Hélène, GAGNON Madeleine et LECLERC Annie, *La venue à l'écriture*, op. cit., p. 63.

¹⁰ WITTIG Monique, *La pensée...*, op. cit., p. 77.

inversant simplement les rôles). On s'éloigne de cette idée ici dans la mesure où c'est une femme qui écrit le lesbianisme. Selon Michèle Ramond, l'écriture du corps des femmes doit être totalisante et doit revendiquer la pluralité des sexualités :

De la féminité les femmes ont presque tout à écrire : de leur sexualité, c'est-à-dire de l'infinie et mobile complexité, de leur érotisation, des ignitions fulgurantes de telle infime-immense région de leur corps, non du destin, mais de l'aventure de telle pulsion, voyages, traversées, cheminement, brusques et lents éveils, découvertes d'une zone naguère timide tout à l'heure surgissante¹¹.

La narratrice semble fascinée par le corps de Clara, qu'elle porte aux nues dans ses descriptions. Nous avons déjà évoqué cette admiration du corps d'une autre femme dans le texte de Mayoral, *Recóndita armonía*. Blanca est subjuguée par le dessin et l'esthétique du corps d'Helena comme la narratrice de Tusquets est ébahie face à Clara, face à chacune des courbes de son corps, face à la sensualité que cette dernière dégage. L'ardeur de leurs ébats est soulignée par une fragmentation du corps qui permet de décrire des parties de ce corps indépendamment les unes des autres comme, par exemple, sa bouche ou ses mains qui :

inician desde mis hombros una caricia lenta, graciosa, casi un ademán de pantomima o de ballet, como si más que tocarme, me dibujaran en el aire; se deslizan por mis costados, me rozan la cintura, se demoran unos instantes, ascienden hasta mis pechos y se inmovilizan allí, alcanzada por lo visto su meta, con un temblor levísimo. (p. 100)

Ces descriptions évoquent une certaine ardeur, font appel à tous les sens des personnages et éveillent la curiosité du lecteur, de la lectrice qui est sous tension. Enfin, elle s'arrête sur ses seins comme un objet de désir, les « senos pequeños y erguidos que culminan en unos pezones ásperos, rugosos y casi violetas » (p. 110) et elle les décrit par le menu, renforçant ainsi la dimension visuelle de sa narration et le désir charnel qui en ressort. La personnification et le protagonisme de certaines parties du corps de Clara s'appliquent aussi au corps de cette dernière dans sa totalité, comme l'écriture « totalisante » à laquelle fait référence Michèle Ramond. Le corps de Clara semble jeune, très délicat, sans blessures. Selon Hélène Cixous, pour sortir du silence, récupérer leur voix et ainsi s'engager dans leur émancipation, les femmes doivent « dire » et dépasser la position d'écoute qui leur est assignée :

Qu'elle dise sur sa jouissance, et Dieu sait qu'elle en a à dire, de telle manière qu'elle arrive à débloquent la sexualité aussi bien féminine que masculine et à « dé-phallocaliser » le corps, à délivrer l'homme de son phallus [...] dans la culture, le savoir est toujours complice du pouvoir¹².

Chez Tusquets, la narratrice parvient, grâce à Clara, à (re)trouver une authenticité même si elle

¹¹ RAMOND Michèle, *Quant au féminin...*, op. cit., p. 55.

¹² CIXOUS Hélène, « art. cit. », p. 12.

la perd ensuite pour retourner à sa situation et à son *statu quo*. Cette authenticité peut se lire dans un extrait de *Recóndita armonía* dans lequel Blanca fait l'apogée de l'amour véritable, celui qui est incarné :

El amor debía encarnarse y vivir en la realidad y ése era el verdadero amor. Y había que luchar contra ese otro amor que sólo vive en nuestra imaginación y se adorna con todas las galas de la fantasía y no sufre las dificultades ni el desgaste de la vida diaria¹³.

Comme l'écriture, lorsque l'amour est incarné, c'est là qu'il s'épanouit véritablement et qu'il devient totalisant. Cette écriture évolue dans le temps et suit le cours des événements historiques et des modifications sociales sur la liberté des sujets. Même si nous pouvons penser que le vent de liberté qui souffle sur l'Espagne de la Transition démocratique fait de cette période un moment tout à fait propice à l'expression d'une sexualité et d'interdits auparavant réprimés, la stabilité démocratique qui s'installe ensuite rend perdurable le discours sur le corps. Les protagonistes de Mayoral interrogent leur sexualité, leur rapport au corps masculin et féminin et analysent leurs expériences sexuelles. La narratrice de Tusquets ne parvient pas à assumer ces questions. Elle vit son expérience mais ne répond pas au discours sur la liberté, le couple, le sexe. Il y a, en fait, dans les textes de Mayoral, un rapport décomplexé à la sexualité. Les figures féminines assument leur désir, la normalité de leurs relations sexuelles et associent l'intime à la ruralité galicienne et à ces représentations de femmes fortes qui incarnent leurs désirs. Mayoral s'éloigne des injonctions à la maternité ou à l'hétéronormativité.

C'est dans ce langage du corps, dans l'engagement d'une écriture qui sait dire et décrire l'érotisme et la sensualité que le texte féminin devient subversif. L'écriture du corps est une révolution, un engagement. C'est ainsi que les textes constituent un certain danger dans leur représentation et qu'ils menacent un système patriarcal solide, ancré socialement. Gisèle Sapiro souligne le caractère subjectif de la responsabilité et évoque la dimension performative d'un texte subversif. Selon elle, « considérer un texte comme dangereux, c'est lui attribuer un pouvoir, une efficacité¹⁴ ».

6.1.3. S'engager dans le discours

La responsabilité du texte subversif que Gisèle Sapiro évoque dans son ouvrage soulève enfin la dernière dimension de l'engagement des autrices qui se loge dans leur message. Par

¹³ MAYORAL Marina, *Recóndita armonía*, op. cit., p. 148.

¹⁴ SAPIRO Gisèle, *La responsabilité de l'écrivain – Littérature, droit et morale en France (XIXe-XXIe s.)*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.

« message », nous entendons le discours de l'autrice à travers la narration, le propos qu'elle transmet au lecteur. L'idée de discours se situe au croisement des procédés littéraires, du contenu des textes et des différents contextes. Le discours dialogue avec le lecteur mais également avec le pouvoir, l'autorité culturelle et textuelle. Finalement, qui prend en charge ce discours ?

Dans la littérature espagnole écrite par des femmes sous le franquisme, on observe une articulation des voix, des discours déguisés et cachés s'adaptant aux restrictions de l'ordre symbolique de la culture. C'est ce qu'Elizabeth J. Ordoñez remarque dans les romans d'Elena Soriano, de Quiroga et de Matute qui se concentrent, selon elle, sur les vies frustrées de personnages féminins du milieu du siècle¹⁵. La désillusion des sujets les conduit progressivement vers le discours de l'Autre et les condamne au silence. En revanche, dans les trois textes que nous étudions, les figures féminines semblent progressivement s'approprier un discours.

Observons tout d'abord des exemples de personnages qui soutiennent un engagement dans les trois œuvres. Pedro, dans *La fuente enterrada*, s'inscrit dans un autre discours que celui qui est en vigueur dans la société patriarcale d'après-guerre. Il met en avant les qualités d'Irene, la pousse à réfléchir à sa condition de femme enfermée (que l'enfermement ait lieu entre les murs de l'hôpital ou chez elle). Bien qu'elle ne s'extirpe pas physiquement de cette condition, elle se détache du discours de son mari et envisage les différents points de vue qui lui sont proposés. Elle tente de penser sa vie par elle-même, loin du jeu de dupes qui lui est imposé. Pedro est le personnage progressiste et moderne par excellence, dans une société et un microcosme bourgeois, empreint d'idéologie franquiste. Dans *El mismo mar de todos los veranos*, Clara est également un personnage porteur de modernité et de liberté. Bien qu'elle soit dépeinte comme une jeune fille légère qui permet à la narratrice de s'évader de son quotidien morbide, de se sentir libre, elle n'est pas seulement une allégorie de la liberté. Elle représente aussi une avancée dans les mœurs et une sortie du cadre traditionnel. Elle est libre de lutter et possède une vraie capacité d'action contrairement à la narratrice qui, tout comme le personnage d'Irene créé par Carmen de Icaza, reste enfermée :

Clara no vuelve a ellos, escapa sencillamente de mí, intacta o casi intacta su capacidad de andar sobre las aguas [...] de explorar nuevos mundos subterráneos, de aprender a volar y de que le nazcan alas, tal vez porque yo – aun traicionándola – le he dado la posibilidad que a mí me negó Jorge, la posibilidad de dar la réplica, de actuar en un sentido o en otro, de fijar posiciones y de tomar venganzas, la posibilidad de herirme pasando la noche con el emperador (p. 226)

¹⁵ J. ORDOÑEZ Elizabeth, « art. cit. », p. 215.

Le personnage de Clara explore différentes manières de subvertir les discours autoritaires et puissants qui exercent leur pouvoir sur la construction du genre, des mythes et des archétypes. Le sujet même du lesbianisme dans l'œuvre de Esther Tusquets peut être considéré comme une provocation politique au sein de son contexte de publication. Le pouvoir et la lutte contre la domination à travers le langage et les thématiques composent la dimension politique de l'œuvre. Franco a sévèrement réprimandé, tout au long de ses années au pouvoir, le lesbianisme et l'homosexualité en général. En 1954, la loi sur les fainéants et les malfaiteurs est modifiée pour y inclure les homosexuels que l'on menace d'internement en établissement de travail, de réclusion et de surveillance. Les textes officiels concernent souvent les homosexuels hommes (on oblige les homosexuels à subir des actes de guérison, de soin à partir des années 70 dans une dimension médicale qui sépare les actifs et passifs) et on remarque une certaine invisibilité des lesbiennes. Lorsque la dictature prend fin, de nombreuses associations et collectifs gays voient le jour, mais il faut attendre 1979 pour que la première association lesbienne « *El Grup de Lluita per l'Alliberament de la Dona* » soit fondée à Barcelone, soit un an après la publication du roman d'Esther Tusquets. Même après sa création, les lesbiennes demeurent discrètes au sein du mouvement. En 1987, deux femmes qui s'embrassent en public sont arrêtées, provoquant une manifestation immense à Madrid. Le texte présent d'Esther Tusquets, publié lorsque la censure prend fin (abolie en 1978), porte donc les stigmates d'une société qui lutte pour la modernisation des normes et pour une ouverture du pays. Dans le message que sous-tend la représentation de cette expérience lesbienne et parfois érotique, nous pouvons entendre deux voix singulières qui s'affirment : celle de l'autrice et celle de la narratrice. Bien que l'époque à laquelle Esther Tusquets écrit représente un renouveau et annonce des évolutions dans les mœurs, l'homosexualité reste un sujet qui inquiète la population dans son ensemble. La narratrice évoque la possibilité que la carrière de Clara soit mise en danger si leur entourage venait à connaître la nature de leur relation :

con la ferviente esperanza de que nadie nos haya visto en el tocador ni nadie pueda poner en peligro el triste porvenir, el brillante futuro, de un pájaro tan elegante y tan hermoso, aunque también, para su desgracia, tan inoportunamente real y vivo. (p. 104)

Silva Yamile précise que la publication de ce roman a laissé place à une série de controverses pour avoir décrit l'érotisme féminin d'une manière trop ouverte et inconcevable à la fin de cette période franquiste¹⁶. L'engagement est donc pleinement présent dans le traitement du lesbianisme.

Par ailleurs, l'appropriation par la narratrice du texte d'un discours sur la maternité et

¹⁶ YAMILE Silva, « art. cit. », p. 412.

sur les relations mère-fille prouve à nouveau le besoin des autrices de « reescribirse o de escribir su escape de limitaciones discursivas¹⁷ ». Elles partent à la recherche de relations maternelles et d'un héritage matriarcal afin de proposer une alternative à la logique et au discours paternel. Nous remarquons que cette écriture féminine transgresse en quelque sorte la « loi du Père » (pour reprendre les termes psychanalytiques et la logique d'Irigaray) par la recherche d'un nouvel ordre féminin, d'une logique maternelle, par la subversion des codes hétéronormés et par une inversion de la domination. Ce processus d'émancipation se heurte néanmoins à certaines difficultés chez Tusquets lorsque le lien maternel se rompt et que le langage ne s'établit pas. Les tentatives échouent car la qualité des rapports humains, de la sensibilité, des rapports à l'autre se construit dans la relation à la mère, c'est celle qui nous « (re)met au monde » et les sujets féminins de Tusquets sont empêchés dans l'ensemble de leurs relations. Esther Tusquets déconstruit, démêle, donne à voir, révèle, tâtonne sans parvenir à un résultat satisfaisant et solide. Néanmoins, un espoir clôt cette recherche incessante et met un point final à sa trilogie fictionnelle. Dans le dernier instant de *Varada tras el último naufragio*, le fils d'Elia, Daniel, exprime à sa mère son souhait de vivre avec elle plutôt qu'avec son père et c'est là qu'Elia ressent l'envie d'être mère. La solution réside alors dans la littérature, lorsque cette dernière dit à son fils qu'il est temps désormais d'apprendre à « comunicarnos¹⁸ », de trouver une langue commune, d'unir son discours. Tant dans l'élaboration de nouveaux mythes féminins, dans le premier texte de Tusquets, que dans la découverte d'une dimension nouvelle de la maternité, dans *Varada tras el último naufragio*, les protagonistes féminines se rejoignent dans un discours explosif et dans une créativité en puissance. Désormais, le discours leur appartient, elles le portent et l'incarnent.

Le message « politique » et l'engagement que sous-tendent les trois textes s'appuient également sur la capacité du texte à ne pas tout dire. Les trois récits ne disent rien des raisons pour lesquelles les trois femmes restent enfermées dans leur schéma social et fidèles à leur mari. Le mystère tient au fait que, malgré leur émancipation, malgré l'affirmation d'une liberté d'action, elles fassent le choix du *statu quo*. Ainsi, le texte résiste et le lecteur se trouve seul face à ses questionnements. Finalement, les protagonistes féminines du roman se fondent dans un cadre tout en revendiquant leur singularité et c'est en cela qu'elles se rapprochent d'un discours féministe. Elles ne semblent pas avoir pu choisir l'issue de leur destin d'épouse mais elles tentent de résister en tant que subjectivité et en tant qu'individu femme. Elles remettent en question le cadre, les normes et la société patriarcale. Rosi Braidotti met en avant la pluralité

¹⁷ J. ORDOÑEZ Elizabeth, « art. cit. », p. 225.

¹⁸ TUSQUETS Esther, *Varada tras el último naufragio*, op. cit., p. 271.

d'écritures autant que la pluralité d'altérités, de sujets multiples et d'altérités nomades :

Autrement dit, le sujet du féminisme n'est pas La femme comme autre privilégié et spéculaire du masculin, mais plutôt les femmes, comme pluralité quantitative et multiplicité qualitative qui ont pris leurs distances avec la féminité classique comme institution et comme système de représentation. Elles ne se reconnaissent plus dans les modalités discursives d'un sujet passant pour universel. Elles ne sont peut-être même plus une « elle » - sujet féminin -, mais plutôt une multiplicité incarnée, un ensemble complexe et contradictoire, le sujet d'une véritable mutation, d'une métamorphose singulière et collective¹⁹.

C'est donc par un langage qui rompt avec les codes imposés et qui se déplace de l'autrice vers les personnages, par une écriture du corps qui semble perturber le cadre social normatif, ainsi que par un message politique de progrès et de questionnement du cadre existant, que les trois récits s'engagent auprès des récepteurs. Michèle Ramond souligne le caractère subversif et puissant de ces textes de femmes :

Quand on les regarde de près, ces textes féminins intimistes, mélancoliques et fragmentaires se transforment en textes révolutionnaires, dénonciateurs et troublants, où ce qui dérange et inquiète, ce qui devient source d'anxiété, c'est l'attention exorbitante portée aux malheurs et au malaise d'un monde où la matière humaine est broyée et où les femmes, les mères et les filles, sont exposées à la mort dans leur esprit et dans leur corps²⁰.

Les trois œuvres visent finalement à dépasser cette *posicionalidad*, leur contexte d'origine, leur historicité et à envisager d'autres codes pour s'inscrire dans une intemporalité. Elles gagnent, par leur écriture, une liberté de s'engager et c'est ce que nous allons approfondir par la suite.

6.2. L'écriture des femmes à l'épreuve de la liberté

Comme nous l'avons observé dans notre analyse des voix féminines, le roman de Tusquets se termine par : « Y Wendy creció » (p. 229). Cette affirmation puissante qui utilise le passé pour actualiser une évolution présente évoque l'autonomie et l'indépendance du sujet qui est en fait, selon Ángel Julián Valbuena Briones, un sujet double :

Esas palabras cabalísticas pueden indicar también que Wendy, con referencia a las dos mujeres, ha dejado de ser una niña grande dependiente, pues la aventura les ha facilitado un conocerse a sí mismas, y con ello la libertad de acción. La narradora no tiene ya que esconderse en la fantasía para eludir la realidad. Aquí se halla, por tanto, el mensaje

¹⁹ BRAIDOTTI Rosi, « art. cit. », p. 32.

²⁰ RAMOND Michèle, *Quant au féminin...*, op. cit., p. 87.

feminista de la obra²¹.

C'est l'émancipation des figures féminines, doublée de leur rapport à la liberté qui constitue, selon lui, le message engagé de l'œuvre. Que pouvons-nous dire alors de la liberté des autrices, de celle des protagonistes ? En somme, comment le féminin s'épanouit-il dans la liberté ?

Plusieurs enjeux se présentent dans ce chapitre et nous nous attacherons tout d'abord à définir les différentes notions sur lesquelles nous nous appuyerons. La « liberté » est à entendre au sens de la condition d'un être qui n'est pas soumis à des contraintes externes ou à un maître dominant. Selon Sartre, « tout écrivain n'a qu'un seul sujet : la liberté²² ». Mais que signifie écrire la liberté ? Est-ce parler d'un état ? Est-ce inciter les personnages et les lecteurs à gagner leur liberté ? Écrire la liberté ne consisterait pas plutôt à narrer la libération, c'est-à-dire le fait de rendre à quelqu'un la libre disposition de sa personne, sa condition de femme ou d'homme libres ? Enfin, cette écriture de la liberté ne s'inscrirait-elle pas dans l'idée d'une « libéralisation » de la société, d'un résultat qui tendrait à une plus grande liberté des mœurs ?

Nous chercherons à analyser les différents degrés de liberté des personnages féminins dans les romans, en observant les constantes qui leur imposent des limites et comment elles peuvent les dépasser. Il s'agira, dans un premier temps, de mettre au jour le mécanisme qui permet aux figures féminines des textes de s'ériger au rang de sujet, de s'approprier, grâce à la liberté, leur individualité. Nous poursuivrons cette réflexion en observant comment le sentiment de liberté s'attache à l'intériorité de chaque sujet et comment il se construit dans l'imaginaire. Enfin, nous chercherons à comprendre comment les personnages s'emparent de leur liberté. Les autrices sont-elles libres d'écrire, d'illustrer la libération de la condition féminine ? Font-elles de leur écriture un acte de liberté ?

6.2.1. Être libre de devenir sujet

L'accès des personnages féminins au rang de sujets leur permet d'embrasser une forme de liberté. Le processus vers cet état dépend du contexte et s'associe fortement à l'évolution du féminin qui passe de la représentation d'un objet littéraire au sujet du texte. La condition du féminin, des figures féminines, ainsi que des problématiques relatives aux femmes s'épaissit, gagne de la hauteur et de la considération. Bien que la *novela rosa* ou *novela blanca* de Carmen de Icaza soit issue d'un discours construit par l'image d'une femme soumise au patriarcat (*male*

²¹ VALBUENA-BRIONES Ángel Julián, « El experimento narrativo de Esther Tusquets - una incursión estilística en *El mismo mar de todos los veranos* », « art. cit. », non paginé.

²² SARTRE Jean-Paul, *op. cit.*, p. 70.

gaze) et dont le bonheur repose sur le mariage et sa vie d'épouse, c'est finalement par son rôle de sujet actif dans la fiction qu'Irene gagne du pouvoir. Elle n'est pas toujours passive, elle ne subit pas l'ensemble des événements de sa vie et la littérature lui offre un espace de liberté, d'imagination intérieure :

En el espacio ganado de la novela rosa la mujer, en permanente conflicto con la posición que le es asignada en la sociedad, lucha por conquistar un espacio propio, el lugar de la fantasía amorosa²³.

Par ailleurs, à la lueur de deux des œuvres du corpus, nous pouvons relier les notions de liberté et de solitude. Dans son ouvrage sur l'histoire de la sexualité, Foucault caractérise la liberté par une forme de contrôle, de souveraineté qu'on exerce sur soi²⁴. Il ne s'agit pas de se laisser dominer par ses désirs et ses pulsions mais de les dompter pour s'émanciper de la soumission. Cette liberté implique donc une forme de solitude, d'observation de son intériorité, de connaissance de soi. En effet, chez Carmen de Icaza comme chez Esther Tusquets, les protagonistes féminines atteignent cette liberté comme épanouissement personnel par un repli intérieur. La solitude constante du personnage d'Irene dans *La fuente enterrada* semble, à première vue, pesante. La répétition de l'adjectif « solo » (p. 15) ou du substantif « soledad » (p. 19) accentue le poids qui pèse sur ce personnage dès le début. De plus, la personnification d'un piano représenté comme « su único confidente » (p. 61), le seul être qui l'accompagne et qui reste près d'elle, souligne le vide qui l'entoure et la pauvreté de sa vie sociale. Elle se trouve également sans cesse abandonnée par les personnes de son entourage, majoritairement par les membres de sa famille, tout comme la narratrice de *El mismo mar de todos los veranos* est abandonnée physiquement par son mari qui fuit avec sa maîtresse et par sa mère et sa fille qui partent ensemble en voyage. Irene déplore le départ de sa *criada* Nea qui est devenue, au fil du temps, une amie fidèle, une confidente et une personne de confiance. Elle ne peut compter finalement que sur elle-même. Enfin, son affliction atteint son apogée lorsque son bébé disparaît et qu'elle le supplie de ne pas l'abandonner. Nous pouvons y voir le cri d'une mère désespérée de perdre son enfant, mais nous pouvons également y percevoir une inversion des rôles, comme sa propre infantilisation lorsqu'elle dit à Juanín, son fils : « No te puedes ir. No puedes dejarme » (p. 130). À la suite de ce triste événement, son propre mari la fait interner en hôpital psychiatrique durant sept années, ce qui accentue son sentiment d'abandon total par ses proches, sa solitude face à la vie. Finalement, à force d'exclusion et de lassitude, Irene se ressent extérieure à son entourage, elle partage un sentiment d'étrangeté, de distance et elle se détache

²³ NUÑEZ PUENTE Sonia, « art. cit. », non paginé.

²⁴ FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité 2 – L'usage des plaisirs*, op. cit., p. 107.

progressivement des espaces communs de la maison :

Pablo seguía con su costumbre de visitar diariamente aquella casa, y para no encontrárselo, Irene se retraía a sus habitaciones, bajando al primer piso únicamente a la hora de las comidas. (p. 189)

C'est par cet éloignement volontaire qu'elle accède à une mise à distance critique et à une sorte d'introspection. Dans la dernière partie du roman, son mari et sa fille ne l'accompagnent même plus pour le dîner, ils ne se soucient plus de sa présence. Irene accepte cette solitude latente et, même lorsqu'ils sont présents physiquement, continue d'évoluer dans l'espace de liberté intérieure qu'elle recrée :

Raúl, como siempre, sólo hablaba de lo suyo. Y como Gloria, sumida en sus propias cavilaciones, no le prestaba atención, se volvía hacia ella en su necesidad de auditorio. (p. 289)

Chez Esther Tusquets, la représentation de la solitude évolue au fil du roman. En effet, comme nous l'avons dit, la narratrice se trouve abandonnée par ses proches et elle subit cette solitude. Elle reproche à sa mère et à sa fille « la diosa y la doctora » (p. 22) de la laisser seule. Elle méprise leurs cartes postales, symbole de fusion et de complicité des deux femmes au détriment de la narratrice. Ces cartes la renvoient constamment à leur abandon, elle qui avait pourtant besoin de soutien, suite au départ de Julio :

porque las damas anglosajonas y sus nietos escriben sólo con bolígrafo – si es escribir el llenar postales con una letra enorme que deja únicamente lugar para el saludo, o emborronar grandes hojas cuadriculadas con letritas como moscas que se estructuran en un juego de números y fórmulas (p. 34)

Les deux femmes représentent les origines de la vie de la narratrice (la mère) et sa succession (sa fille). Elles se situent d'un bout à l'autre de son existence comme dans un perpétuel recommencement. Mais elle se sent exclue de ce cycle, de ce trio générationnel de femmes qui lui sont étrangères « una al comienzo y otra al término de mi tiempo » (p. 91). Il existe donc un lien entre le passé et le futur mais le présent (la narratrice) est absent, invisible. On observe une discontinuité de la ligne chronologique. Les deux femmes complices semblent à première vue l'étouffer et la renfermer dans sa solitude. L'ensemble de son entourage paraît vide ou virtuel et n'a pas d'épaisseur. La narratrice se retrouve donc seule à la fois physiquement et mentalement. Elle sent que personne ne se préoccupe réellement d'elle et l'utilisation de l'adverbe « vagamente » lorsqu'elle évoque la possible inquiétude de sa mère et de sa fille pour elle, révèle d'autant plus la sensation d'une sorte d'existence fantasmatique aux yeux de ses proches. Par ailleurs, elle met en perspective sa solitude avec celle de sa mère. Cette dernière ne semble pas être représentée comme un personnage solitaire mais sa fille évoque « [d]el sofá de terciopelo

donde debieran esperar teóricamente los visitantes y donde nunca he visto esperar a nadie » (p. 10). Cette remarque fait écho directement à sa situation, dans le même lieu chronotope que nous avons observé. La situation de solitude se reproduit et les personnages féminins restent esseulés. En revanche, la narratrice voit dans cette solitude un certain défi, une épreuve de dépassement de soi où elle cherchera à surpasser ses peurs et à retrouver une estime d'elle-même. Elle souligne néanmoins son impuissance et la lourdeur de ce défi :

incapaz como soy desde siempre de no contestar a un teléfono que insiste, de no abrir una puerta a la que llaman, de no rasgar el sobre de una carta dirigida a mi nombre (p. 35)

La difficulté de la tâche est rendue par un rythme ternaire, ce qui témoigne du poids de son existence, de sa solitude. C'est dans cette épreuve et dans les dernières ressources mobilisées par son personnage que naît un processus d'émancipation. Elle commence à apprécier ce vide et ce silence qui la plongent dans une ambiance saine. Elle apprécie l'atmosphère particulièrement calme de la maison de son enfance, « la penumbra y el silencio » (p. 7). Par ailleurs, sa sérénité s'épanouit dans l'absence d'engagements et d'obligations :

Todo el tiempo ante mí: sin hitos, sin compromisos, sin horarios, sin nadie que me espere a ninguna hora en ninguna parte. Sin nadie que me piense, sin nadie que me imagine vagando melancólica por esta casa vieja (p. 29)

Elle n'est plus soumise à des contraintes et n'a pour obligations que celles qu'elle décide de s'imposer. C'est dans cet état, renforcé par la répétition de la préposition « sin » qui évoque ici un manque positif, qu'elle cherche ses ressources et s'élève comme sujet libre. Dans ce moment de profonde introspection, certaines présences vont venir troubler sa solitude mais sans empiéter sur sa liberté. Par l'utilisation d'une synecdoque, la narratrice désigne l'irruption d'une « voz cálida » dans son univers. La voix est décrite par le menu sans révéler immédiatement son identité comme si le corps du personnage était fragmenté et que chaque partie de ce corps entrait une à une dans la maison de la narratrice afin de ne pas l'envahir et de ne pas la brusquer :

Es una bonita voz grave, un poquito raposa y sensual, traicionada por los vicios de su clase, una excitación falsa – que me recuerda remotamente la de mamá –, y parece que la boca se le llene con una excesiva abundancia de vocales, que al atropellarse unas a otras desembocan muchas veces en un agudo final, y las frases tan « bien », casi siempre mal construidas, casi nunca completas o acabadas, plagado así el discurso de sobreentendidos y puntos suspensivos. (p. 36)

Un profond silence et une atmosphère sereine se diffusent également chez le lecteur. L'identité du personnage à qui appartient la voix est ensuite révélée. Il s'agit de « Maite » (p. 38), personnage connu et intime de la vie de la narratrice. L'autre présence qui va s'introduire dans la vie de la narratrice est Clara qui, au moment même où elle pénètre le récit, provoque chez la protagoniste un regain de vitalité. En revanche, la narratrice retourne systématiquement à sa

solitude, comme dans une sorte de refuge chaleureux, et se raccroche constamment aux objets qui l'entourent, à son référentiel :

y mientras oigo las tres zambullidas sucesivas de los tres cuerpos en el agua, vuelvo a tumbarme en la popa, esta vez con un frío más intenso y distinto, buscando el calor reconfortante de la madera tibia. (p. 112)

Dans *El mismo mar de todos los veranos*, la solitude ne se manifeste pas seulement dans le fait d'être seule mais surtout dans la solitude mentale de la narratrice. Physiquement, elle n'est pas seule et on le voit par les présences intermittentes des autres personnages mais ces derniers n'occupent pas l'espace de la narratrice. Cette figure féminine puise au plus profond d'elle-même et gagne ainsi à une certaine liberté. Silva Yamile affirme, à ce propos, que la narratrice retourne sur le lieu de son enfance « para una búsqueda de libertad o de realización personal que no le ha sido dada con los roles tradicionales²⁵ ». Le retour aux sources, le retour à l'enfance fait partie de la quête identitaire et du chemin de la narratrice.

6.2.2. Un sentiment de liberté

Le parcours vers l'écriture est laborieux mais lorsque les autrices parviennent à prendre la plume, à acquérir une indépendance, une autonomie grâce à cet art, elles accèdent au même moment à la liberté. Michèle Perrot pense que, pour une femme écrivaine, la publication d'un ouvrage représente le défi le plus redoutable. Selon elle, « c'était sortir de l'ombre de la maison, du secret de la chambre, affronter le grand jour de la place publique, de l'opinion, de la presse, se dévoiler, exposer sa famille, prostituer son nom²⁶ ». La visibilisation du travail de l'autrice revient finalement à la commercialisation marchande de son art, l'expose et la rend vulnérable face aux critiques. C'est pourquoi une autrice qui publie doit trouver une manière d'affirmer son écriture, d'asseoir sa légitimité et de revendiquer sa liberté d'écrire. Cette liberté à laquelle accèdent les autrices n'est pas sans lien avec leur engagement. Le choix et la volonté sont d'ailleurs des notions chères à Sartre. C'est parce que les autrices s'engagent dans leur écriture que la liberté leur est possible. Tout comme les trois autrices, la figure de la narratrice créée par Marina Mayoral accède à la liberté par l'écriture. Finalement, cette narratrice peut être une sorte de représentation de l'autrice libre et libérée par un procédé de mise en abyme. Cette écrivaine-narratrice n'est pas nécessairement un double de Marina Mayoral mais plutôt un prototype d'écrivaine qui s'émancipe par l'écriture et qui représente une autorité littéraire. Nous

²⁵ YAMILE Silva, « art. cit. », p. 413.

²⁶ PERROT Michèle, préface de PLANTÉ Christine, *La petite sœur de Balzac*, op. cit., p. 8.

remarquons que cette dernière ne dit pas tout au lecteur et joue très souvent avec lui. C'est elle qui décide de ce qu'elle écrit, elle qui juge bon ou non de partager ses informations et c'est elle qui se trouve dans une liberté toute-puissante :

Es una calamidad, porque, cuando te obligan a hablar sobre lo que no te apetece, sale mal, desabrido, sin gracia. Y las palabras se las lleva el viento, pero lo escrito, escrito queda. Por eso yo procuro contar en las novelas sólo lo que me gusta y lo demás lo dejo a la imaginación del lector. Casi nunca hago descripciones de los lugares en los que la acción se desarrolla, ni de los muebles u objetos de un cuarto. (p. 23)

La narratrice fait finalement l'apologie de cette liberté par l'écriture. Anne Charlon, dans un article consacré à l'écriture de Carmen Martín Gaité représente également l'acte d'écrire comme une source de liberté :

La única salvación reside en el acto creativo que, como lo defiende Martín Gaité desde *Entre visillos* hasta *Irse de casa*, ha de ser libre, ha de situarse encima de las modas, de los dogmas y de las teorías. De novela en novela, Carmen Martín Gaité afirma que en este acto creativo alcanza la mujer su verdadera libertad, su plena autonomía; que en este acto creativo deja la mujer el sello de su género²⁷.

Nous pouvons observer qu'au fil de la deuxième moitié du XXe siècle, les figures féminines des textes apparaissent comme des sujets de plus en plus émancipés et de plus en plus libres. Hélène Cixous dit d'ailleurs que c'est cela que permet l'écriture féminine, un accès à la liberté. Pour elle, cette écriture est empreinte de « traversées vertigineuses [...] sa langue ne contient pas, elle porte, elle ne retient pas, elle rend possible²⁸ ». La liberté de l'écriture suit donc l'évolution grandissante du féminin.

Chez Carmen de Icaza, la liberté semble se trouver essentiellement dans l'imaginaire, dans les pensées et les fantasmes d'Irene. De prime abord, nous pourrions penser que Raúl, en l'épousant, lui offre un espace de liberté. En effet, sous l'emprise de sa tante, la protagoniste échappe enfin à cette situation d'enfermement psychologique et physique :

-No lo sé yo mismo. Por lo pronto, quitándote de encima a esa energúmena de parienta que tienes. Corre de mi cuenta que te deje tranquila. Quiero verte contenta, Irene. Reír y divertirte como las demás chicas. Mira, ahí, con esa cara entre esos hierros, me das la impresión de un pájaro enjaulado, de un pájaro que quisiera volar. Pues yo te voy a abrir esa jaula. (pp. 48-49)

Simone de Beauvoir affirme que l'enfance représente le premier pas vers la liberté. Les jeux et les livres orientent la fillette vers la passivité mais la petite fille cherche en réalité l'autonomie, la liberté en voulant échapper à l'autorité de la mère. Ici, Irene souhaite se dégager du contrôle de la tante. Lorsque la petite fille, toujours selon Beauvoir, fait l'apprentissage du monde, elle

²⁷ CHARLON Anne, « Cambios y permanencias del rol femenino en las relaciones de pareja », in NIEVA DE LA PAZ Pilar (ed. coord.), *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*, op. cit., pp. 62-63.

²⁸ CIXOUS Hélène, *Le rire de la méduse*, op. cit., p. 61.

s'y saisit comme une femme et se heurte à de nouvelles limites, à de nouveaux obstacles et à une domination contraignante :

La sphère à laquelle elle appartient est de partout enfermée, limitée, dominée par l'univers mâle²⁹.

Raúl sauve Irene de l'influence néfaste de sa tante mais, très vite, cette dernière va retomber dans un autre enfermement. Il agit avec elle comme un tuteur et ne cesse de l'infantiliser et de l'enfermer à la fois physiquement, dans le lieu de la maison où la majeure partie de la vie d'Irene se déroule, et psychologiquement. Il ne lui permet ni de s'ouvrir au monde extérieur ni d'entrer dans son monde à lui. Elle se situe alors dans une impasse, dans un entre-deux angoissant auquel, paradoxalement, elle va échapper grâce à son internement. Dans l'hôpital, elle se retrouve à nouveau enfermée physiquement mais elle accède cette fois à une certaine autonomie, à une liberté qui lui redonne confiance. Il s'agit d'un lieu sain, loin de sa maison et source de « tranquilidad », de « paz » (p. 17). Un vrai paradoxe s'opère alors entre la situation de son corps, enfermé dans un lieu par la seule décision de son mari, pour un temps indéterminé, et la situation de son esprit. Elle a un rôle actif dans cet hôpital, elle ne subit plus et, au contraire, elle est valorisée pour son aide. C'est ce rôle et les compétences qu'elle développe dans ce lieu qui lui permettent de s'émanciper et de se vivre intrinsèquement comme sujet. Dans le récit, les passages descriptifs de son quotidien à l'hôpital sont plus dynamiques que la narration de sa vie quotidienne dans la maison familiale :

Aunque delicada, es más, quebradiza de aspecto, había en ella un asombroso caudal de energía. Ningún trabajo le pareció repugnante, ninguna noche en vela demasiado larga. (p. 18)

Ici, le parallélisme de construction grammaticale de la deuxième phrase et l'ellipse du dernier verbe illustrent bien le rythme de son quotidien et l'accumulation des éléments positifs de son séjour. Cette énergie qui habite le personnage signifie sa renaissance et l'aboutissement de sa quête. Le lieu de l'hôpital est un lieu où elle se sent sereine, heureuse et dans lequel elle se reconnaît elle-même. En revanche, elle ne peut l'avouer à son entourage car le paradoxe « enfermement libre » est impossible à entendre et à assumer :

« Yo he sido feliz en San Juan », tuvo Irene de pronto ganas de gritar. (p. 155)

C'est également le lieu où elle va nouer de vraies relations, de vraies amitiés, notamment avec les autres patientes qui s'attachent à elles et agissent auprès d'elle avec bienveillance. Le lieu de l'hôpital s'oppose très vite à sa vie maritale et à son quotidien dans sa maison « sin alegría »

²⁹ DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe II*, op. cit., p. 51.

(p. 162) qui manque profondément d'authenticité, où tout est faux, hypocrite, où la majorité des femmes qui l'entourent ne pensent jamais à son intérêt. À son retour, elle ne cesse de défendre l'hôpital, de mettre en valeur sa vie là-bas. En plus de sa liberté exercée dans ce lieu, l'hôpital est associé à son émancipation, à sa valorisation comme personne, comme femme et non comme épouse ou mère. Elle y trouve un rôle social. Elle se détache ainsi des codes antérieurs de sa vie bourgeoise et ce séjour lui permet d'interroger ces normes sociales :

Oyó ruido en el saloncito. Alguien preguntó si podía servirse la cena.
-Cuando llegue el señor.
¡Qué raro, volver a contestar eso! (p. 164)

Enfin, ce retour prend une dimension très pessimiste et semble se dessiner comme un chemin vers la mort :

Cuando cerró la puerta fue a sentarse en una silla, con la cabeza muy erguida y las manos en el regazo. Miraba fijamente el rectángulo negro de la ventana. Unas lágrimas grandes y brillantes le rodaron por la cara. No se movió para secarlas. Parecían lo único vivo en ella.
(p. 170)

Le paradoxe qui associe enfermement à l'hôpital et quête de la liberté, s'étend dans le récit. En effet, c'est lorsqu'elle rentre chez elle que les portes se ferment. De plus, l'ouverture de la fenêtre est décrite comme un rectangle noir, vide et mort et ne représente plus du tout une échappatoire vers l'extérieur et vers l'espoir d'une vie meilleure. Le moment de liberté pour Irene n'est donc que temporaire. Néanmoins, cet état de liberté et d'émancipation éphémère lui permettent d'acquérir un état d'esprit critique, libre de juger des valeurs de sa vie et de la société. En revanche, elle reste privée de liberté et lorsque Pedro va fuir son amour impossible pour elle, elle ne va pas se sentir libre de réagir, de partir, elle aussi, mais elle va subir cette situation et préserver son *statu quo* :

Y ella sintió que la decisión de él, al alzarse, imperativa, por encima de la suya, haciendo innecesario su sacrificio y su valentía, la convertía de nuevo en un ser indefenso. Unas gotas de sudor le pegaron el pelo a las sienas. Pensó agarrarse a sus hombros y suplicarle [...]
Habían llegado a la puerta, delante de ellos se alzaba la reja. Negra en medio de toda aquella blancura.
-Sí, tiene que ser así – repitió ella, bajo -. Váyase, Pedro, y tarde en volver. (pp. 299-300)

La porte fermée, dressée devant eux est encore là et Irene refuse de l'ouvrir. Elle restera donc sur le seuil d'une vie encourageante et prometteuse de liberté.

6.2.3. Des personnages en liberté

Chez Esther Tusquets, la liberté se retrouve dans le langage que nous avons déjà évoqué.

Ce langage du corps, à la fois libre et libéré, apparaît dans l'ensemble de la *Trilogía del mar* de cette autrice. En effet, deux romans suivent celui que nous étudions dans notre corpus : *El amor es un juego solitario* (1979) et *Varada tras el último naufragio* (1980). Ces trois romans peuvent se lire indépendamment les uns des autres mais l'on retrouve des personnages communs dans chacun des récits. De plus, les trois récits explorent la thématique de l'amour, du *tempus fugit* et de la confrontation entre *eros*, sensualité, sexualité, aspect charnel et animal des personnages, et *thanatos*, arrachement, proximité des sentiments et des émotions des personnages avec la mort :

porque es más vergonzoso amarte que decapitarte, es más terrible acariciar un segundo tu cola que cortarte la cabeza o ponerte sostenes de raso, a riesgo de romperse la crisma o mojarse el culo o estropear la foto de un japonés pequeñito, o darle la foto del año, cualquiera sabe (p. 68)

Chez Esther Tusquets, le corps libéré est omniprésent dans le récit, il s'insinue dans le texte et donne aux mots une dimension charnelle. Ainsi, le personnage de Clara concentre tout un potentiel sensuel, sexuel qui intrigue la narratrice et la fascine. Elle la compare à une « indómita princesa azteca » (p. 59) ou encore à une « gata » (p. 76) dont la narratrice qualifie le bruit de la voix de « gemido » (p. 112). L'ensemble de ces qualificatifs est connoté sexuellement et permet de prêter un aspect sauvage et libre à Clara. Ce dernier personnage envahit tout le récit par la répétition très fréquente de son prénom au début de nombreux paragraphes et par les fragments de son corps qui apparaissent tout au long du roman. Par ailleurs, la narratrice décrit l'expérience à laquelle elle assiste, lors d'une soirée chez elle, entre deux autres femmes qui s'adonnent à des jeux érotiques. La scène crée un jeu de miroirs avec la relation de Clara et de la narratrice :

sólo que Clara está tan enfadada conmigo, y cuando me vuelvo hacia el fuego – y no sé si han pasado unos minutos o han pasado horas – ya no está allí, ha desaparecido de la habitación, donde, sobre la alfombra, el charloteo de la joven-muchacha-francesa-hermosa y del cisne-pájaro se ha transformado en un ronroneo de felinos encelados como los de las brujas, los dos cuerpos enzarzados en una lucha extraña en que se confunden muslos, largas piernas, pechos erizados, bocas anhelantes (p. 114)

La narratrice de *El mismo mar de todos los veranos* touche à une forme de liberté lorsqu'elle s'approche de ce personnage le plus libre et libéré du roman. C'est Clara qui crée un espace parallèle à la réalité de la narratrice et dans lequel cette dernière va évoluer et grandir durant une sorte de vortex de quelques jours. Cette dernière lui propose un espace de liberté (et c'est ce qui constitue l'espace du récit), « otra realidad distinta, situada en no se sabe bien qué lugar del tiempo y del espacio » (p. 184). La perte de repères spatiaux-temporels et de contrôle de sa vie et de son corps font naître cette impression de liberté. Claire Laguian qualifie ces moments

éphémères d'« interstices de libération³⁰ ». Dans son article portant sur l'une des nouvelles de Tusquets, « Love story », elle constate que, dans l'immense majorité de ses romans et de ses nouvelles, les sujets féminins essayent d'échapper à l'aliénation qui caractérise leur vie, dont leur vie de couple hétéronormée et hétérosexiste mais que ces personnages finissent toujours par se résigner, par abandonner la bataille de l'émancipation et retourner dans les cercles liberticides de l'amour toxique. La narratrice du premier roman finit en effet par rentrer avec son mari et retourner à sa vie morne, triste.

Enfin, dans l'œuvre de Marina Mayoral, le personnage d'Amelia ne semble pas libre. C'est un personnage en proie à ses injonctions, elle doit suivre sa religion, doit respecter l'amour, les vœux du mariage et finalement nous ne savons pas à quoi ou à qui elle obéit. Nous pouvons remettre en question son libre arbitre ainsi que sa conscience. Dans tous les cas, elle commence par être abandonnée par son mari puis sa vie entière est privée de liberté et elle n'est vouée qu'au fait d'être disponible pour lui chaque fois qu'il revient. Néanmoins, la narratrice-écrivaine représente le contre-point du personnage d'Amelia. Elle est libre d'écrire, libre de remettre en cause son couple et libre finalement de rester seule. C'est elle qui choisit. En général, chez Marina Mayoral, la liberté se manifeste dans l'autonomie des personnages. Les personnages de cette autrice semblent agir par leur propre volonté, ils sont de véritables sujets et possèdent un caractère indépendant :

Hacen lo que quieren, que, para su bien o para su mal, se mueven por su propia voluntad, actuando de una manera que, a los ojos del mundo, resulta absurda o socialmente peligrosa. No son vidas espectaculares ni aventureras, son vidas privadas que se desarrollan, fundamentalmente, en un pequeño círculo social, que asiste, pasmado, al espectáculo singular de una mujer que elige su vida atendiendo solamente a sus deseos, siempre, claro está, de las posibilidades generales que su trayectoria vital le permite³¹.

Cette caractéristique de son œuvre s'étend à l'ensemble de ses récits et des personnages qu'elle crée. C'est une liberté que l'autrice revendique elle-même et par laquelle elle se laisse volontiers dépasser :

En realidad, no puedes hacer que el personaje haga algo que no quiere hacer. Los personajes son una entidad: no puedes cambiar el rumbo de la historia si los personajes se empeñan en hacer algo, por ejemplo, en suicidarse como lo que me pasó con uno de los personajes de *Al otro lado*. Acabó suicidándose en contra absolutamente de mi voluntad. Me pareció una locura absoluta, pero me quedé atascada tiempo y tiempo sin poder continuar con la novela porque toda solución que no le daba al suicidio era un fracaso y finalmente lo dejé, se suicidó³².

³⁰ LAGUIAN Claire, « art. cit. », p. 52.

³¹ SUÁREZ LAFUENTE María Socorro, « art. cit. », p. 47.

³² « Entretien a Marina Mayoral », entretien mené au domicile de l'autrice à Madrid, le 10 mai 2019 (retranscription en annexe 1).

L'accès à la liberté représente donc généralement un paradoxe chez les trois autrices de notre corpus. Chez Carmen de Icaza, la protagoniste est libre dans sa période où elle est enfermée physiquement. Chez Esther Tusquets, la narratrice s'abandonne quelques jours avec Clara, personnage qui serait une allégorie de la liberté mais qui ne parvient pas à la retenir car la narratrice retourne à sa vie noire auprès de son mari. Enfin, chez Marina Mayoral, Amelia semble dévouée et fait preuve d'abnégation tout au long de sa vie d'épouse mais la narratrice vit sa liberté et l'ensemble des personnages sont autonomes. Les paradoxes des personnages féminins de ces trois récits peuvent représenter ce que les trois autrices projettent du rôle des femmes, de leurs injonctions, des normes de genre imposées dans la société du XXe. Elles se situent néanmoins peut-être au seuil d'un nouveau style pour reprendre les termes de Frédéric Regard, dans le « troisième œil du post-féminisme³³ ». Par ce troisième œil, il désigne l'œil du féminin qui voit de tous les côtés, comme une figure androgyne qui observerait les dimensions multiples d'un même objet. La question de liberté reste en suspens et en constante évolution puisque, dans les œuvres postérieures, on observe des positionnements plus francs. Alors que le lecteur n'a pas connaissance de l'identité de la première narratrice de Tusquets, dans les textes qui suivent, l'autrice lui attribue un nom et la fait exister en toute liberté. Selon Bouju, la trilogie de Tusquets se clôt comme la tétralogie de Luis Goytisolo, *Antagonía* : sur une identification de l'auteur et de son double fictif³⁴. Dans le roman *Para no volver*, l'autrice accomplit l'analyse de son personnage jusqu'à l'abandonner au moment où il devient capable d'indépendance. À ce moment précis, la protagoniste est autorisée à prendre la place de l'autrice et s'émancipe librement. Par ailleurs, d'un bout à l'autre de notre corpus, nous passons du personnage entièrement soumis et dominé d'Irene en 1947 à la création, en 1996, chez Mayoral, d'une figure qui, même si elle reste dépendante des tergiversations de son mari, assume ses paradoxes et ses envies, ce qui est d'autant plus vrai pour la narratrice du roman. Finalement, l'interrogation de la notion de liberté chez les personnages féminins ainsi que la revendication de la liberté d'écrire constituent une perspective réjouissante de l'expérience féminine. La période de Transition démocratique serait alors le début d'un nouvel angle et d'une évolution littéraire singulière dans ses caractéristiques d'ensemble telles que le langage narratif, les champs thématiques, les modèles génériques, l'imaginaire de l'écriture etc. Emmanuel Bouju interroge la rupture esthétique du roman à cette époque et fait état d'un engagement rénové à l'égard du réalisme et de l'homme dans le roman de la Transition :

Il n'y a pas de rupture à proprement parler : simplement un glissement progressif des

³³ REGARD Frédéric, *La force du féminin*, op. cit., p. 123.

³⁴ BOUJU Emmanuel, op. cit., p. 320.

perspectives, à la faveur d'une modification profonde du contexte historique – qui supprime l'impératif prioritaire d'efficacité idéologique, et ouvre tout le spectre possible d'expression des libertés³⁵.

Nous verrons plus loin comment ce nouvel angle se rapporte également à la conception de l'écrivain, de ses missions ainsi qu'à la représentation du lecteur. Nous ne souhaitons pas envisager l'étude des trois œuvres littéraires sans nous intéresser à l'interaction, au dialogue des autrices et de leur public. Là est le cœur du propos de Hans Robert Jauss dans son étude de la réception :

La vie de l'œuvre littéraire dans l'histoire est inconcevable sans la participation active de ceux auxquels elle est destinée. C'est leur intervention qui fait entrer l'œuvre dans la continuité mouvante de l'expérience littéraire, où l'horizon ne cesse de changer, où s'opère en permanence le passage de la réception passive à la réception active, de la simple lecture à la compréhension critique, de la norme esthétique admise à son dépassement par une production nouvelle³⁶.

La suite s'ouvrira alors sur la place des œuvres et des autrices dans le champ littéraire plus global.

Dans l'engagement, l'idée d'intemporalité nous semble essentielle et nous remarquons que les différentes écritures s'engagent durablement dans des questions qui concernent les femmes. Les textes des trois autrices se situent ainsi au croisement de l'émancipation et de l'engagement en posant justement la prise de conscience par les femmes de leur constante domination. Le « je » des textes de Tusquets et de Mayoral cherche à construire un dialogue avec le lecteur et requiert son adhésion. Les narratrices se positionnent, et conquièrent, malgré elles parfois, un pouvoir de transformation.

L'engagement permet ainsi de dépasser le discours de l'Autre, du masculin et de le transgresser par de nouvelles formes d'expression. L'écriture du corps par la femme elle-même permet, par exemple, de décentrer le regard sur l'esthétique féminine, de ne plus seulement regarder à travers le prisme masculin et de s'émanciper du *male gaze*. L'écriture de l'expérience lesbienne va plus loin et exclut même le masculin, ses codes, ses représentations. Elle se détache d'un érotisme phallogéométrique et apporte une authenticité au discours.

Pour répondre à la question posée de l'évolution du féminin et de son engagement dans les textes, nous remarquons que la deuxième moitié du XXe siècle voit apparaître une grande variété de figures féminines, symbole de la liberté que connaît le pays. Il ne s'agit plus seulement de figures féminines modèles archétypales mais de subjectivités plurielles. Dans les

³⁵ BOUJU Emmanuel, *op. cit.*, p. 92.

³⁶ JAUSS Hans Robert, *op. cit.*, p. 49.

textes de Mayoral, en plus de se questionner sur les rapports de sexe et de genre, les figures féminines trouvent, dans leurs expériences, des réponses sur la liberté, la sexualité et elles parviennent à incarner leurs désirs.

Par ailleurs, certaines figures porteuses d'engagement apparaissent et proposent d'autres voies comme le personnage de Pedro dans le texte d'Icaza. Il s'agit certes d'une subjectivité masculine qui, par son métier et son statut, fait autorité mais il représente une avancée certaine. De plus, la figure de Clara chez Tusquets joue ce rôle émancipateur. Évoquer une expérience lesbienne devient un acte politique et propose, par ce regard neuf et révolutionnaire, un engagement sur la question des sexualités et de l'oppression des femmes.

Nous avons déclaré précédemment que les trois autrices de notre corpus étaient libres de ne pas tout révéler au lecteur. Nous avons constaté que, par le langage, par l'écriture du corps et par la capacité du texte à résister, les autrices parvenaient à s'émanciper. C'est donc dans cette émancipation qu'elles gagnent leur liberté et qu'elles décident de ne plus se soumettre à l'autorité littéraire masculine. Elles répondent ainsi à l'affirmation de Jean-Paul Sartre qui pense qu'écrire, c'est une certaine façon de vouloir la liberté.

Finalement les figures féminines des textes sont ramenées vers des vies dominées et enfermées dans une hétéronormativité pesante. Elles ne font pas le choix d'une vie épanouissante mais sacrifient leur liberté sur l'autel de la structure familiale conservatrice. Néanmoins, le lecteur retient des textes que ces personnages vivent des moments interstitiels de liberté intense et c'est ce qui construit l'approche transgressive de ces écritures.

L'approche des trois textes sous le prisme du questionnement des modèles, de la déconstruction du féminin et de l'engagement par l'écriture répond à l'évolution sociale de la représentation des femmes et nous remarquons, à la lecture attentive des romans, que les autrices font preuve d'audace et de transgression.

Les autrices incitent les personnages féminins à se réapproprier le regard sur leur propre corps ainsi que sur leur propre conscience. Elles dénoncent l'enfermement physique et mental auquel les femmes sont soumises, sous contrôle de leur mari, par l'oppression d'une vie conjugale qui ne les épanouit pas. Les textes insistent par ailleurs sur la « banalité » de certaines situations telles que les infidélités masculines afin de situer les figures féminines dans un cadre phallogratique. Cet enfermement est également renforcé par le dogme religieux qui inhibe les désirs mais préserve les apparences. L'évolution des protagonistes face à la domination des différentes structures et institutions et face à l'infantilisation que leur renvoie leur entourage masculin néfaste constitue le cœur de ces textes. On peut d'ailleurs les voir grandir sous l'angle de trois questions essentielles : la rupture du modèle maternel, le rapport à la folie et l'approche des sexualités. Les autrices remettent en question les structures et déconstruisent les images fantasmées, qu'elles soient de l'ordre de la maternité ou de la soumission conjugale.

Nous remarquons une évolution radicale de l'écriture des femmes à travers l'œuvre de Tusquets. Sa narratrice s'autorise, par exemple, à représenter distinctement le féminin du maternel. Elle expose un sujet féminin qui n'est pas récupéré par la seule fonction maternelle. Elle dresse le portrait d'une mère tour à tour castratrice et force libératrice et qui vient s'opposer à la représentation de la mère chez Carmen de Icaza qui, elle, semble exclue, soumise et abandonnée. Ces représentations maternelles ancrées dans l'imaginaire commun, dans l'inconscient collectif, entrent alors dans un processus de rupture. Les femmes peuvent décider d'assumer leur rôle de mère et de projeter cette maternité comme elles l'entendent.

Par ailleurs, Tusquets comme Mayoral dessinent les contours d'une féminité sous le signe de l'affirmation. S'affirmer comme sujet en tant que femme implique de réfléchir à son corps « dans les deux sens d'une projection hors de soi de son image et d'une réflexion sur cette image¹ ». Les personnages féminins des différentes œuvres des autrices s'approprient leur corps à la fois par le regard qu'elles adoptent, par la construction et la représentation des canons de beauté et par la voix. Elles trouvent les mots pour dire, pour crier la violence, la domination, l'enfermement et pour revendiquer la sensualité et le désir. Elles se détachent du corps « double » de la mère, de la manipulation psychologique de la société patriarcale, capable de

¹ FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *Le corps des femmes – La bataille de l'intime*, op. cit., p. 75

créer des pathologies féminines et s'approprient leur corps dans le rapport à soi et à l'autre, au cœur de l'intimité.

Les autrices accompagnent l'émancipation de ces figures féminines et construisent des personnages indépendants, libres qui prennent conscience, au fil du texte, de leur condition et de leur position. Certaines (comme Clara chez Tusquets) sont comparées aux Amazones, à la représentation d'une civilisation où les femmes règnent en raison de leur identité sexuelle et s'opposent à l'abnégation et au sacrifice féminin. Il s'agit en fait de guerrières qui s'émancipent d'une société où la division du travail est basée sur les sexes et les classes et qui recréent une société favorable au développement du corps et à l'affectivité des femmes, à la manifestation de leurs capacités intellectuelles et artistiques et à leur pleine expression en termes de plaisir, de maternité et de force physique. Il s'agit de figures qui s'approprient leur corps et incarnent leur existence.

Bien que les trois protagonistes reviennent à leur situation initiale d'oppression maritale, les récits insistent sur les interstices de liberté que ces dernières connaissent loin de leur époux. Ces derniers sont en effet exclus de l'asile, de la maison des ancêtres et de l'espace de l'écriture. Ils se situent à la marge de ce souffle libérateur et c'est ce que souligne Beauvoir lorsqu'elle oppose la liberté des femmes et la présence des hommes :

On ne fait pas sa part à la liberté : la femme libre le sera souvent contre l'homme².

Les rapports à la littérature, les relations mère-fille, les noyaux hétéronormés ainsi que les approches sagesse-folie sont interrogés, donnant lieu tantôt à des résignations, tantôt à des souffles libérateurs mais les textes semblent toujours s'écraser sous le poids des traditions. Le seul personnage qui, à force d'écriture et d'investigation, finit par prendre conscience de son « agentivité » et par s'extirper de sa condition est la narratrice de *Dar la vida y el alma*. Contrairement à Amelia, elle ose renoncer au cadre fondateur. Elle est d'ailleurs fière que les femmes de sa génération se trouvent au seuil d'un mouvement de libération.

La transgression se retrouve davantage dans le langage du corps, des désirs, des non-dits qui laissent penser que le narrateur se plaît à remettre en question, par les mots, un cadre social et des modes relationnels. L'écriture l'emporte, elle est celle qui permet de comprendre, d'interroger, de s'élever, celle qui libère.

Comment l'ensemble des lecteurs se représentent l'engagement chez ces trois autrices ? S'agit-il d'un biais interprétatif de notre lecture ou les sources critiques s'intéressent-elles également à cette dimension de l'écriture des femmes ? C'est ce que nous observerons dans la

² DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe I*, op. cit., p. 312.

dernière partie de cette thèse afin d'éclairer notre jugement. Nous parcourons le travail des autrices sous d'autres angles : la réception critique et publique de leurs textes, leur propre regard sur la société, sur leur littérature ainsi que sur l'écriture des femmes à travers des entretiens et des articles journalistiques. L'objectif de ces derniers chapitres sera d'élargir nos observations aux différentes étapes de production des textes : du processus éditorial aux entretiens des autrices dans la presse. Les interviews comme les articles journalistiques signés de la plume des trois autrices permettront d'ailleurs d'illustrer certains aspects de leurs textes fictionnels. Nous chercherons ainsi à observer comment le féminin se manifeste dans l'ensemble du champ littéraire et quel regard est posé sur l'engagement des autrices.

TROISIÈME PARTIE

TRAJECTOIRES D'ŒUVRES ET D'AUTRICES : DE L'ORIENTATION DES TEXTES À L'AVÈNEMENT D'UN ENGAGEMENT

« Écris que nul ne te retienne, que rien ne t'arrête : ni homme, ni imbécile machine capitaliste où les maisons d'édition sont les rusés et obséquieux relais des impératifs d'une économie qui fonctionne contre nous et sur notre dos ; ni toi-même.¹ »

En 2016, en France, en classe de première au lycée, seulement 4% des auteurs étudiés dans le cadre du baccalauréat de français étaient des femmes et elles représentaient seulement 9% des auteur·e·s au programme du concours d'entrée à l'École Normale Supérieure entre 2008 et 2017². Ce constat dressé au XXI^e siècle nous enjoint d'interroger la visibilité des femmes écrivaines dans le paysage littéraire et institutionnel. Les femmes écrivent et, ensuite, que se passe-t-il ? *Quid* de leurs écrits ? Quelles trajectoires et circulations s'offrent à leurs œuvres dans le champ littéraire ? Les trois autrices étudiées dans ce travail ont écrit, ont connu un succès, ont été reconnues mais aujourd'hui peu de librairies généralistes les étalent dans leurs rayons ni même ont connaissance de leur nom.

Nous avons envisagé jusque-là les différents textes de notre corpus sous l'angle formaliste, étudiant à la fois leur intérêt esthétique et celui de leur écriture au sein de la production plus générale de leur autrice. Nous en avons saisi l'engagement dans la revendication d'une certaine liberté et d'une émancipation des subjectivités féminines ainsi que les limites auxquelles se sont heurtées leurs tentatives transgressives. Nous avons également amorcé la dimension réceptrice de ces textes en évoquant la poétique de la lecture car c'est elle qui permet d'actualiser la signification du texte, de manière performative, sur le modèle d'un acte de parole. Il s'agira donc, dans cette dernière partie, d'aborder plus largement la sociologie de ces textes, de leur donner un sens au sein de contextes déterminés, tout en tenant compte des productions plus globales des trois autrices, des différents horizons d'attente³ des lecteurs d'hier et d'aujourd'hui et de l'état de la critique littéraire savante. Par « sociologie des textes » nous entendons une partie de la sociologie littéraire : celle qui concerne la réception des trois œuvres de notre corpus. L'engagement des autrices dans la revendication d'une émancipation, d'une liberté et libération des femmes sera de nouveau interrogé mais, cette fois, sous des prismes formant l'historicité totalisante dans laquelle évoluent les textes. Jean Starobinski, dans sa préface à l'œuvre de Jauss, qualifie les méthodes de travail et d'analyse de l'esthétique de la réception « d'involontairement partielles tout en se voulant totalisatrices⁴ » dans la perspective d'une discipline qui dépasserait l'approche unilatérale de l'esthétique, d'une part, et de la

¹ CIXOUS Hélène, *Le rire de la méduse*, *op. cit.*, p. 40.

² LEPRINCE Chloé, « Programmes scolaires : comprendre (un peu mieux) l'incroyable absence des femmes », *France culture*, 5 octobre 2018.

³ La notion d'horizon d'attente guide l'œuvre de Hans Robert Jauss, théoricien de l'esthétique de la réception vers lequel nous reviendrons tout au long de cette partie.

⁴ Préface de Jean Starobinski, in JAUSS Hans Robert, *op. cit.*, p. 20.

sociologie, d'autre part. Il s'agit d'aborder alors une réception globale, véhiculée par des modalités de publication et de diffusion. Une fois l'œuvre mise en page, le paratexte constitué et l'objet livre situé dans un environnement éditorial, nous nous intéressons aux étapes qui suivent la publication. La deuxième partie de ce processus de réception est médiatisée par les interprétations et les annexions de l'œuvre par des agents professionnels (les critiques ou les pairs) ou amateurs (associations, revues, blogs, etc.) et les bibliothèques ainsi que les librairies opèrent une sélection qui reflète leur orientation littéraire. Gisèle Sapiro définit la réception comme « un processus qui déborde le cadre de la production de l'œuvre dans le temps et dans l'espace (réédition, traduction), et qui en modifie l'environnement, conduisant parfois à des réévaluations⁵ ». Étudier la réception des œuvres, c'est donc considérer que ces dernières ne peuvent fonctionner de manière autonome et se détacher d'un ensemble de paramètres qui les font exister⁶. C'est ce que revendique Jauss dans son étude de la réception :

L'histoire de la littérature et l'histoire de l'art ne peuvent plus conserver leur « apparence d'autonomie » quand on constate que les productions dans ce domaine présupposent la production économique et la praxis sociale, et que la production artistique elle-même participe au « processus de la vie réelle » par lequel l'homme s'approprie la nature et qui détermine le travail de l'humanité ainsi que l'histoire de sa culture⁷.

L'étude des contextes, les biographies des autrices, leur positionnement en tant que femmes écrivaines, l'ensemble de leurs œuvres, l'évolution littéraire du XXe siècle forment un ensemble indissociable dont nous avons besoin pour adopter une vue synoptique de cette littérature et répondre à nos questionnements autour de l'engagement et de la visibilité des autrices. À travers l'émergence d'un prisme féministe dans l'étude de la littérature, Kate Millett revendique l'analyse des éléments extratextuels des œuvres⁸. María del Carmen Bobes Naves revient sur le propos de Millett et défend le besoin de situer une œuvre dans ses relations avec l'entourage social et culturel des deux sujets (auteur et lecteur) et dans son procédé sémiotique :

Millett insiste en la necesidad de trascender el texto y prestar atención a los contextos sociales y culturales para entender la obra literaria en toda su riqueza. A partir de Millett toda la crítica literaria feminista defiende esta idea, que suele considerarse como su principal aportación, junto con la defensa que hace del derecho del lector a adoptar su propia perspectiva y a colaborar en una lectura abierta, sin sentirse condicionado por la visión del mundo del autor de la obra.

Nous amorcerons cette dernière partie par l'orientation des textes, leur destination ou autrement dit nous poserons le problème suivant : pour qui écrivent les trois autrices ? Nous parcourrons la question des maisons d'édition, de la visibilité des œuvres à travers la commercialisation des œuvres en librairies et nous tenterons d'élucider, au moins partiellement,

⁵ SAPIRO Gisèle, *La sociologie de la littérature*, op. cit., p. 88.

⁶ BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art – Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit.

⁷ JAUSS Hans Robert, op. cit., p. 35.

⁸ BOBES NAVES María del Carmen, « art. cit. », non paginé.

l'énigme du « public » et des lectorats, de la réception collective. Les théories de la réception, inspirées par l'école de Constance, tentent toutefois de penser le lecteur ou la lectrice non comme une pure subjectivité mais comme un actant dans la relation de communication que serait la relation auteur-texte-lecteur. Le lecteur ou la lectrice y sont représentés comme des producteurs de sens. Un panorama plus approfondi de la réception collective globale se justifie alors.

Dans un deuxième temps, nous passerons des lectures populaires, au sens de l'individualité des lecteurs, aux lectures critiques, expertes et légitimées. Nous examinerons l'ensemble des lectures réflexives publiées autour de nos œuvres dans le cadre d'une critique savante et journalistique plus globale de l'écriture des femmes au XXe siècle. Nous envisagerons également cette question sous l'angle du genre, de la détermination des opinions et de la classification que les critiques littéraires font des différents textes. La lecture sera alors étudiée comme une manifestation critique et une pratique institutionnelle légitime qui consiste à interpréter le texte et à communiquer sur celui-ci. Nous observerons également si, au sein de ces communautés interprétatives, les lecteurs ou lectrices savants laissent parfois filtrer des désirs et des émotions et si leur article critique ne devient pas, en un sens, le partage d'une expérience personnelle comme peuvent l'éprouver les lecteurs et lectrices amateurs. Nous actualiserons enfin la réception des œuvres au XXIe siècle dans une perspective diachronique, chère à Jauss qui préconise l'étude de l'historicité et des œuvres sous trois aspects : la réception des œuvres à travers le temps comme nous l'indiquions précédemment, le système de la littérature en un point temporel donné (perspective synchronique par l'étude des critiques, des témoignages d'éditeurs contemporains des autrices) et le rapport entre l'évolution intrinsèque de la littérature et celle de l'histoire en général⁹.

Le troisième et dernier chapitre de cette thèse permettra d'aborder la question de l'autorité des trois écrivaines hors du cadre fictionnel. Nous y analyserons leur avis personnel quant à leur travail et à leur engagement, leur reconnaissance ou les obstacles créés par les différentes institutions et nous observerons comment leurs autres activités (le journalisme, la recherche, l'édition) peuvent rejoindre leur pratique de l'écriture fictionnelle et peuvent élargir leur champ d'action dans la perspective d'un certain « féminisme » sans que toute production de femme soit inévitablement engagée et féministe.

Avant d'entrer de plain-pied dans la réception de ces œuvres, permettons-nous de rappeler des éléments de contexte sur lesquels nos propos prendront appui. Nous avons déjà évoqué l'agitation historique du XXe siècle en Espagne au cours de précédents

⁹ JAUSS Hans Robert, *op. cit.*, p. 69.

développements : selon Emmanuel Bouju¹⁰, un bouleversement politique exerce *de facto* une influence sur le système littéraire d'un pays. Si le pays connaît des périodes de crise, la littérature (non seulement l'écriture mais la liberté d'écrire et de se saisir de toutes les thématiques possibles) s'en voit alors aussitôt modifiée. Le début du XXe siècle reflète une mutation qui a lieu précédemment en France et en Europe du Nord avant d'influencer l'Espagne. Comme nous le constatons dans l'ouvrage de Christine Rivalán Guégo¹¹, les couvertures de la revue littéraire *Blanco y Negro*¹² commencent, au début des années 1900, à utiliser des illustrations de femmes amatrices de lecture. Le sujet lisant se partage donc désormais entre les deux sexes et n'est plus seulement le privilège des hommes. Après une Guerre civile marquée par le chaos et l'exil d'écrivains républicains, l'écriture sous le régime franquiste est dictée par la censure et l'auto-censure. L'existence d'une partie des femmes est, par ailleurs, déterminée par la Section Féminine qui tente d'imposer un cadre normatif à la féminité. Les rares femmes qui purent écrire officiellement durant cette période étaient en lien plus ou moins étroit avec cette Section dirigée par d'autres femmes. Lorsque Carmen Conde fut membre d'honneur au séminaire académique Gabriel Miró à Alicante, en 1957, la séance fut suivie de « conferencias y recitales en la Caja de Ahorros del Sureste de España y en la Sección Femenina¹³ ». Dans l'article qui lui est consacré, le journaliste lui demande s'il existe une différence entre poésie masculine et poésie féminine et Carmen Conde se complait dans cette logique différentialiste. Selon elle, ces différences ne font aucun doute et suivent les identités sexuelles. Elle relève néanmoins la complémentarité de ces deux écritures et la recherche d'harmonie et d'équilibre. La mort de Franco ainsi que la déclaration, la même année, de l'Année Internationale de la Femme et l'organisation de la Feria Nacional del Libro en Espagne consacrée à l'écriture des femmes marquent donc un tournant dans le paysage littéraire de l'époque. Cette année-là, de nombreux journalistes se rangent du côté des pays qui soutiennent l'égalité des sexes. Carmen Llorca cite Giscard d'Estaing lorsqu'il affirme que le changement culturel verra le jour grâce aux femmes. Elle souligne la volonté du président de développer une vraie politique d'éducation et de formation orientée vers l'égalité. Elle l'érige alors comme modèle à suivre dans ce cheminement vers la démocratie et les libertés :

Queda, pues, un largo recorrido que cumplir. Pero expuesto el fenómeno parece bastante claro que éste es el camino a seguir, uno de los más arduos en una lucha emprendida no

¹⁰ BOUJU Emmanuel, *op. cit.*

¹¹ RIVALÁN GUÉGO Christine, *Lecturas gratas o ¿la fábrica de los lectores?*, Madrid, Calambur Editorial, 2007, p. 15.

¹² *Blanco y Negro* est une publication périodique culturelle fondée à Madrid en 1891 par Torcuato Luca de Tena y Álvarez Osorio. Carmen de Icaza fut d'ailleurs collaboratrice de cette revue. La publication devient par la suite un supplément du journal ABC avant de disparaître en 2000.

¹³ CERDAN Tato, « Carmen Conde: miembro de honor del Aula Gabriel Miró de Alicante », *La Estafeta literaria*, Madrid, 1957, n°100, p. 6.

sólo para conquistar derechos segados absurdamente, sino para lo que es más difícil, transformarnos por la educación, la cultura, la profesionalidad¹⁴.

Néanmoins, cette année 1975 n'est pas nécessairement synonyme de littérature florissante. Les écrivains ont besoin de temps pour revenir à l'écriture libre et libérée. Emmanuel Bouju rappelle, à ce propos, que la culture espagnole ainsi que l'édition traversent une crise générale qui ne se résout pas à la mort du dictateur¹⁵. Rafael Conte, journaliste, ajoute que « ni la desaparición de Franco supuso la aparición irrefrenable de grandes obras maestras que la censura y estulticia cultural del régimen anterior hubiese amordazado en el interior de sancrosantos cajones clandestinos¹⁶ ». En revanche, cette année signe le début d'une nouvelle appréhension culturelle et littéraire. Si la Transition démocratique ne traverse pas la ligne de front, elle fait au moins éclater en quelque sorte le plafond de verre. La Movida (1976-1982) déplace le débat intellectuel de la sphère légitime à la sphère « légitimable » et les moyens de diffusion s'ouvrent au monde extérieur : Carlos Barral et Jaime Salinas qui sont les coprésidents et directeurs littéraires de la maison d'édition Seix Barral s'intègrent au sein de la littérature internationale et le journalisme connaît une hégémonie grandissante. La presse devient le lieu privilégié de la polémique et des hétérodoxies diverses (création de *El País* en 1976), le journal prend la figure de porte-parole d'une opinion publique balbutiante et l'actualité est mise en littérature. Pour Emmanuel Bouju, le champ littéraire se redéfinit progressivement et la sortie hors du règne arbitraire du franquisme ne se traduit pas par le déchaînement de passions trop longtemps interdites mais par :

un retour lucide et intériorisé sur les séquelles personnelles de l'histoire, et par une réflexion sur la possibilité de leur exorcisme dans l'exercice d'une sorte d'autofiction¹⁷.

Le roman de la Transition démocratique est, selon lui, une écriture de l'enfance ou de la jeunesse sous Franco. Cette écriture se manifeste par un travail macro-narratif généralisé, un équilibre entre monde réel et monde imaginaire, une recherche intériorisée des marques d'identité, une sensualité essentielle et elle passe à une majorité de régimes intradiégétiques. Elle constitue enfin une réflexion fondamentale sur l'héritage existentiel de la période franquiste comme une forme de résilience littéraire nécessaire. Dans cette quête littéraire de la fin des années soixante-dix, le nom d'Esther Tusquets revient, ressort et s'installe au cœur du tournant et du débat. Francisco J. Satué relève d'ailleurs le rôle fondamental et atypique des femmes dans cette littérature romanesque espagnole :

Las obras de Lourdes Ortíz, Soledad Puértolas, Montserrat Roig, Rosa Montero, Esther

¹⁴ LLORCA Carmen, « La mujer y la cultura », *El libro español*, 1975, n°11 numéro spécial, mai 1975 Año Internacional de la Mujer, p. 4, consulté à la BNE à Madrid en juillet 2020.

¹⁵ BOUJU Emmanuel, *op. cit.*

¹⁶ CONTE Rafael, « Los lectores tienen la palabra », *ABC Madrid*, 13/12/1980, p. 47.

¹⁷ BOUJU Emmanuel, *op. cit.*, p. 172.

Tusquets, Adelaida García Morales, Cristina Fernández Cubas, Arantxa Urretabizkaia o Pilar Pedraza, evidenciaron una vitalidad que, pese a algunas iniciativas editoriales, no llegó a manifestarse con un carácter confesional. Las mujeres no sólo hablaban de sí mismas o, si lo hacían, se significaban desde lo atípico, desde la individualidad en conflicto¹⁸.

Enfin, dans cette étude mêlant sociologie, théorie littéraire, histoire de la lecture et *cultural studies*, nous observerons ce qui résiste dans les écritures et dans les critiques féministes. Nous examinerons l'analyse de Ginette Castro¹⁹ qui caractérise la nouvelle critique féministe en trois points : la relation politique entre femme-écrivain et lectrice, la réconciliation de la mère et de la fille et, enfin, l'existence dans les œuvres littéraires féminines d'un mythe spécifique qui est la quête de la femme sortie de l'enfermement et lancée à la recherche d'une autodéfinition, telle que la reproduit, par exemple, le *building roman* néo-féministe.

¹⁸ J. SATUÉ Francisco, « Escribir desde la diferencia », *Leer*, n°64, p. 47.

¹⁹ CASTRO Ginette, « La critique littéraire féministe : une nouvelle lecture du roman féminin », in BROOKE-ROSE Christine, « Problématique de la réception », *Revue Française d'Études Américaines*, n°30, 1986.

CHAPITRE PREMIER

DU RAYONNEMENT DES ŒUVRES

Dans ce premier chapitre, nous souhaitons nous intéresser au dialogue qui s'ouvre entre l'œuvre et le lecteur, le public. Gérard Genette refuse de réduire le public à la somme des lecteurs car, selon lui, le terme « englobe, à titre parfois très actif, des personnes qui ne lisent pas nécessairement, ou pas entièrement, mais qui participent à sa diffusion, et donc à sa "réception"¹ ». Le public rassemblerait alors les éditeurs, les attachés de presse, les représentants, les libraires, les critiques, les « colporteurs bénévoles ou involontaires que nous sommes tous à un moment ou à un autre² ». Il s'agit pour nous de suivre le parcours du texte de sa conception par l'auteur, à la mise en vente de l'œuvre en librairie et à l'arrivée de celle-ci entre les mains de son public et, plus particulièrement, de ses lecteurs et de ses lectrices, c'est-à-dire de celles et ceux qui en feront une lecture intégrale. Hans Robert Jauss affirme à ce propos que :

la littérature et l'art ne s'ordonnent en une histoire organisée que si la succession des œuvres n'est pas rapportée seulement au sujet producteur, mais aussi au sujet consommateur – à l'interaction de l'auteur et du public³.

Dans les années 80, Madrid et Barcelone abritent 60% du réseau des librairies et des nouvelles formes de distribution (les grandes surfaces, les kiosques, etc.). Nous nous intéresserons alors particulièrement aux phénomènes de visibilité et de commercialisation des écrivains dans ces deux métropoles. Par ailleurs, ce processus ne va pas sans une analyse détaillée des étapes éditoriales liées à la fabrication de l'objet-livre jusqu'à le rendre présentable et à le destiner à un succès littéraire. À la fin des années 70, en plein avènement du roman de la Transition, on juge l'asservissement de la littérature aux modes éditoriales. Nous aurons l'occasion d'entrer plus en détail dans les jeux des maisons d'édition grâce, notamment, à des témoignages d'éditeurs et à l'étude des différents paratextes. Nous avons déjà, dans des parties précédentes, soulevé des éléments du « paratexte auctorial » mais nous analyserons ici le « paratexte

¹ GENETTE Gérard, *Seuils*, *op. cit.*, p. 72.

² *Idem.*

³ JAUSS Hans Robert, *op. cit.*, p. 43.

éditorial » (couverture, résumé du texte, présentation de l'auteur) sous un angle genettien⁴. Gisèle Sapiro affirme que « l'édition est un univers où enjeux économiques, politiques et culturels sont étroitement imbriqués⁵ ». En effet, l'éditeur se donne pour mission d'évoluer en lien avec les lecteurs au sein d'un contexte qui ne se fige jamais. En 1980, Luis Marañón écrit, dans *El País*, que l'ambition du succès littéraire est complexe à tous les niveaux et à toutes les étapes de la réception d'un livre. Il souligne la logique commerciale de certains écrivains et éditeurs et évoque la difficulté pour un écrivain de vendre de la littérature de qualité :

Pero la realidad es muy otra, y bien dura, en especial en nuestro país, en el que cerca de un 60% de la población no cuenta con un libro en su casa. Y este « canijismo » lector condiciona tanto al escritor como al editor. El primero, porque en un entorno de pegatinas y fascículos semanales es difícil ejercer de escritor coherente, salvo que se corrompa atendiendo la frivolidad analfabeta del lector. El segundo, porque para hacer buen balance en su gestión sólo prima el producto que vende bien, es decir, el factor comercial arrincona la buena obra literaria. Escritor y editor se ven, así, condicionados por las modas al uso, por el *best seller*⁶.

Selon lui, tous les agents de production d'un texte sont imbriqués et ne peuvent travailler indépendamment les uns des autres. À la mort de Franco, la censure disparaît, le marché du livre est libre et ouvert et l'on considère alors que de nombreux textes obéissent à des stratégies commerciales. Emmanuel Bouju rappelle cette dimension d'ouverture de l'époque. Cette dimension d'ouverture, « expression des libertés⁷ » selon Emmanuel Bouju, rejoint alors peu à peu l'horizon d'attente des lecteurs et des lectrices de la fin du siècle. Ce concept d'horizon d'attente que nous avons déjà mentionné doit, selon Jauss, guider notre analyse. Il affirme que cet horizon constitue un point de départ :

La littérature en tant que continuité événementielle cohérente ne se constitue qu'au moment où elle devient l'objet de l'expérience littéraire des contemporains et de la postérité – lecteurs, critiques et auteurs, selon l'horizon d'attente qui leur est propre⁸.

L'horizon d'attente se manifeste chez les lecteurs par une connaissance du genre littéraire (« les normes notoires ou la "poétique" spécifique du genre⁹ »), du contexte (« les rapports implicites qui lient le texte à des œuvres connues figurant dans son contexte historique¹⁰ »), de l'auteur, de la maison d'édition, de la collection, du rayonnement en librairie et enfin de la première de couverture :

Même au moment où elle paraît, une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information ; par tout un jeu d'annonces, de

⁴ GENETTE Gérard, *Seuils*, *op. cit.*

⁵ SAPIRO Gisèle, *Translatio – Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, Paris, CNRS Editions, 2008, p. 7.

⁶ MARAÑÓN Luis, « El sexo del escritor », *El País*, 19/11/1980.

⁷ BOUJU, *op. cit.*, p. 92.

⁸ JAUSS Hans Robert, *op. cit.*, p. 53.

⁹ *Ibid.*, p. 57.

¹⁰ *Idem.*

signaux – manifestes ou latents –, de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception. Elle évoque des choses déjà lues, met le lecteur dans telle ou telle disposition émotionnelle, et dès son début crée une certaine attente de la « suite », du « milieu » et de la « fin » du récit (Aristote), attente qui peut, à mesure que la lecture avance, être entretenue, modulée, réorientée, rompue par l'ironie, selon des règles de jeu consacrées par la poétique explicite ou implicite des genres et des styles¹¹.

Le lecteur prend donc part activement à ce processus et nous souhaitons approcher de près les réalités des lecteurs des différentes époques ; le lecteur qui occupe à la fois le rôle du « récepteur, du discriminateur [...] et, dans certains cas, du producteur¹² ». La question se pose alors : comment faire du lecteur un objet d'étude concrète et objective ? C'est l'intervention du lecteur qui fait entrer l'œuvre dans la continuité mouvante de l'expérience littéraire. L'horizon ne cesse de changer et nous devons donc réinterpréter et réactualiser la réception du lecteur à la lumière de chaque époque, de chaque tournant et de chaque mouvement social. Anne-Claire Marpeau, dans sa thèse consacrée à l'étude de la réception de *Madame Bovary*, accuse les études françaises de mettre en scène une lecture savante en effaçant la personne du lecteur derrière un modèle de lecteur-expert. Selon elle, les théories de la réception « érigent en théories des impressions subjectives, très souvent celles du critique masculin occidental, fort de sa position légitime dans le champ littéraire¹³ ». C'est pourquoi, nous évoquerons, en premier lieu, le rapport au public avant de réviser, plus loin, la critique littéraire.

Que se joue-t-il dans le dialogue autrice-lectrice ? Comment se manifestent les expériences du féminin dans ce processus ? Quel rapport d'identification s'établit entre celles qui écrivent le texte de fiction et celles qui le lisent ?

Enfin, ce chapitre nous amènera à interroger, d'une part la pluralité des réceptions, et, d'autre part, l'intégration des lecteurs, des lectrices à la communauté interprétative des œuvres que nous analysons dans ce travail.

7.1. Le processus éditorial

Étudier la réception des textes implique d'observer en détail ce qui se joue au niveau éditorial dans les différents contextes sociaux, politiques et historiques de la deuxième moitié du XXe siècle. Les maisons d'édition donnent naissance aux livres que nous tenons entre nos mains mais répondent également à des logiques et des stratégies commerciales. S'intéresser à

¹¹ *Ibid.*, p. 55.

¹² Préface de Jean Starobinski, in JAUSS Hans Robert *op. cit.*, p. 13.

¹³ MARPEAU Anne-Claire, *op. cit.*, p. 34.

l'édition des textes nous permet par ailleurs de comprendre l'avènement, mais aussi le retrait, voire le rejet de certains écrivains. Les maisons d'édition jouent un rôle primordial dans le rapport des lecteurs aux différents textes. Au XIXe siècle, Emilia Pardo Bazán fonde la collection « Biblioteca de mujeres » destinée, selon Anna Caballé, à « despertaras [a las mujeres] de su atonía intelectual¹⁴ » mais la collection ne fonctionne pas car les lectures sont trop ardues. Il reste alors plus de 90% de femmes analphabètes dans la ville de Madrid. Cette difficulté de permettre aux femmes d'accéder à la lecture ou à l'écriture se double d'une réticence avérée des éditeurs qui poussent les femmes à adopter un pseudonyme masculin pour mieux vendre. Même les autrices les plus affranchies se retrouvent parfois empêchées dans leur activité. Béatrice Didier précise que :

la transgression sera double ou triple chez la femme. Il s'agira non seulement de transgresser l'interdit de toute écriture, mais encore de le transgresser par rapport à l'homme et à la société phallogratique¹⁵.

Dans son roman *Soñar la vida*¹⁶, publié en 1941, Carmen de Icaza met en scène une créatrice qui écrit sous un pseudonyme masculin. Néanmoins, il n'a jamais été question pour elle de masquer son identité sexuelle et de répondre aux canons littéraires de cette époque. Il sera intéressant d'observer alors, tout au long de cette partie sur la réception des œuvres, comment Carmen de Icaza, Esther Tusquets et Marina Mayoral dépassent cette inhibition et transgressent le champ littéraire longtemps occupé par des hommes. Nous commencerons par définir les différents contextes éditoriaux au cours desquels les trois autrices publient leurs textes pour ensuite analyser la reconnaissance du milieu littéraire pour chaque autrice. Le champ éditorial perçoit-il dans les textes des trois autrices un certain engagement féministe et un appel à l'émancipation des femmes ainsi qu'une revendication de leurs libertés ?

7.1.1. Trois contextes éditoriaux

Hans Robert Jauss souligne l'importance du contexte de réception immédiate des œuvres afin de cerner le plus justement les enjeux des textes et leurs effets sur l'ensemble des lecteurs critiques ou amateurs. Il affirme que :

la meilleure méthode pour répondre à la question « philologique » de savoir comment le texte doit être compris pour être « bien compris » - c'est-à-dire « en fonction du temps et du projet de l'auteur » -, c'est encore de le replacer dans le contexte des œuvres que l'auteur supposait, explicitement ou implicitement, connues de son public contemporain¹⁷.

¹⁴ CABALLÉ Anna, *El feminismo en España...*, *op. cit.*, p. 108.

¹⁵ DIDIER Béatrice, *op. cit.*, p. 17.

¹⁶ DE ICAZA Carmen, *Soñar la vida*, *op. cit.*

¹⁷ JAUSS Hans Robert, *op. cit.*, p. 64.

Il ne s'agit pas de caractériser la littérature comme un reflet de la société mais d'approcher les théories d'Ervin Goffman qui pense que la littérature joue un rôle de cadrage de la réalité. Il s'agit alors, selon Gisèle Sapiro, de dépasser l'analyse marxiste et de savoir « comment la littérature participe de la "vision du monde" d'une époque, voire de la "connaissance" »¹⁸.

Nous l'avons déjà signalé, le régime franquiste profite de l'expansion des moyens de communication pour inculquer sa vision de l'idéal féminin. Les éditeurs doivent alors suivre cette ligne directrice et imposent aux lectrices une image de l'amour non réaliste à travers les *novelas rosas* ou les magazines. Quelques noms d'autrices ressortent à cette époque et deviennent des sortes de symboles d'une filiation littéraire féminine :

De cette époque on peut mentionner l'écriture didactique et édifiante propre à l'écriture des femmes : soit à partir du modèle de la morale catholique, soit à partir du modèle social bourgeois de la « nouvelle femme de la Phalange » : Luisa-María Linares ; Carmen de Icaza ; Maria Mercedes Ortoll...¹⁹

Certaines maisons d'édition prennent alors le parti de se spécialiser dans des formats se situant entre des livres et des petits magazines, des sortes de *folletos* à destination des jeunes femmes et investissant la sensibilité et l'émotivité « essentialisante²⁰ » des lectrices. Christine Rivalán Guégo relève, dans son ouvrage, le phénomène des « no-libros²¹ » que nous étudierons en détail dans le paragraphe consacré à la publication des textes d'Icaza. Dans son premier numéro, le 25 juin 1921, *La Novela semanal*, exemple de « no-libro », se présente ainsi :

No soy libro, ni periódico, ni revista ilustrada. Y sin embargo tengo del libro casi el tamaño y es posible también que la densidad del contenido; de la revista, el precio, el cuidado de la presentación y los grabados, y del periódico, la intermitencia y la formal cualidad de la aparición a plazo fijo²².

Christine Rivalán Guégo voit dans ce phénomène l'opportunité de présenter ce genre d'ouvrage à des lecteurs qui appréhendent l'objet-livre. Ce nouveau format présente une facilité de lecture et le rythme des publications soutient l'activité littéraire régulière chez les lecteurs. La revue *Blanco y Negro* propose également de courts récits auxquels Carmen de Icaza prend part dès 1935. Elle y publie notamment, en plusieurs épisodes, son grand succès littéraire : *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*. Christine Rivalán Guégo précise que *Blanco y Negro* est la revue littéraire la plus lue parmi les personnes nées avant 1920 :

La fuerte presencia de *Blanco y Negro*, revista de las familias, corresponde al éxito conocido por esta publicación, que supo situarse en un hueco que dejaron vacío sus

¹⁸ SAPIRO Gisèle, *La sociologie de la littérature*, op. cit., p. 63.

¹⁹ CIPRÉS PALACÍN María Ángeles, *Réception des quelques écrivaines espagnoles et françaises contemporaines dans les universités états-uniennes : études littéraires et études du genre*, intervention à l'Université Lyon 2, novembre 2015.

²⁰ Cet adjectif renvoie aux théories différentialistes et à l'essence féminine supposée des créations de femmes.

²¹ RIVALÁN GUÉGO Christine, op. cit., p. 75.

²² *La Novela Semanal*, n°1, 25/06/1921.

competidoras: el de la variedad, la modernidad declarada, la lectura agradable²³.

Dans son article de 1979 publié dans *El País*, Juan Trebar évoque la littérature populaire féminine et définit les textes de la maison d'édition Javier Vergara comme un « melodrama escrito por señoritas para señoritas, y generalmente protagonizado por señoritas, tan en boga en el siglo pasado²⁴ ». Certains éditeurs enferment alors, par stratégie commerciale, les femmes dans des genres littéraires qui ne leur permettent pas de s'émanciper. Ce déterminisme pose le problème du choix des autrices : décident-elles des sujets de leurs textes ou se laissent-elles convaincre par le marché éditorial ? Clara Obligado, dans l'enquête de Christine Henseler²⁵, revendique « l'exclusion de la littérature écrite par des femmes du marché littéraire », ce qui pousse les autrices à choisir indirectement des thèmes susceptibles d'être acceptés par les maisons d'édition. Elle considère que l'on ne peut être une femme dans le canon littéraire sans que la spécificité d'être femme soit inscrite dans son œuvre. Outre cette logique commerciale, l'écrivain et journaliste Ignacio Agustí met en évidence, dans un article, le mécanisme des prix littéraires. Il affirme que les thématiques des textes sont déterminées par ces récompenses :

Existen verdaderas epidemias de temas cuya duración se prolonga hasta que un nuevo filón es capaz de congrega, de todas partes, a los desparramados y un poco desesperados y solitarios buscadores de oro. Manadas de Françaises Sagans surgen de pronto en los catálogos de los editoriales, luego les toca el turno a las Lolitas...²⁶

Il classe les différents textes dans de grandes catégories qui s'apparentent, selon lui, à des effets de mode. Les sujets en vogue ne s'inscriraient pas dans un mouvement littéraire durable et ne s'établiraient alors qu'au gré de l'offre et de la demande. Pierre Bourdieu, dans un article autour du monde éditorial et de ses stratégies, évoque l'ensemble des critères qui font pencher les maisons d'édition du côté du « littéraire » ou du côté du « commercial²⁷ ».

Par ailleurs, le régime dictatorial impose une politique censoriale qui ne participe pas de l'ouverture intellectuelle des lecteurs. Selon Régis Debray, la censure permet au pouvoir en place de maîtriser les événements et d'annuler à sa source une parole qui peut être lourde de menaces et d'imprévus :

La police de la parole publique traduit le fantasme de programmation absolue dont le pouvoir absolu permet de s'approcher²⁸.

²³ RIVALÁN GUÉGO Christine, *op. cit.*, p. 48.

²⁴ TREBAR Juan, « De señorita a señorita », *El País*, 11/11/79, consulté à la BNE à Madrid en juillet 2020.

²⁵ María Ángeles Ciprés Palacín cite l'enquête de Christine Henseler dans l'ouvrage *Contemporary Spanish Women's Narrative and the Publishing Industry*, Illinois, University of Illinois Press, 2003.

²⁶ AGUSTÍ Ignacio, « El negocio editorial y los premios literarios », *La Estafeta literaria*, 15/05/1961, pp. 8-10, consulté à la BNE à Madrid en juillet 2020.

²⁷ BOURDIEU Pierre, « Une révolution conservatrice dans l'édition », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 126-127, mars 1999, p. 3.

²⁸ DEBRAY Régis, *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des idées, 1991, p. 330. Dans cet ouvrage, Régis Debray s'intéresse aux moyens de transmission et d'information.

La censure est alors l'hommage du pouvoir à la puissance. Le besoin de contrôle s'exprime par peur de modifier la cohésion et l'ordre social dans le groupe. Régis Debray ajoute qu'il n'y a pas de discours « indépendant de ses modes de reproduction et de transmission²⁹ ». La censure détruit le lien organique de l'auteur avec son texte et intervient comme interface entre l'œuvre et son potentiel destinataire. Au cours des premières années du régime franquiste, le monde du livre subit l'autarcie politique, économique et sociale du pays et connaît une faible production ainsi qu'une faible diffusion. Manuel Abellán souhaite dresser un bilan de la censure des lettres espagnoles dans un article publié par la revue *Ínsula*³⁰. Selon lui, le théâtre et la poésie sont plus durement sanctionnés que le roman car leurs messages politiques sont plus ancrés, plus engagés que le roman qui jouit d'une dimension plus fictionnelle. Le journaliste évoque une censure éditoriale. Dans de nombreux cas, l'interlocuteur de la censure est le propre éditeur puisqu'il doit démontrer une adhésion totale à l'Administration et ne pas s'opposer à elle. Il cite les exemples des romans de Ana María Matute, autrice qui a dû « cortar, tachar, cambiar sustancialmente la novela e, incluso, el título³¹ ». Il présente le rapport du censeur de *Luciérnagas* du 30 novembre 1953 qui souligne la qualité littéraire du roman de Matute, sa force descriptive mais « demoledora de la fe y la esperanza humana ». Les thèmes y seraient traités avec « amargura y decepción » et le censeur redoute que le lecteur se sente « horrorizado al ver como se destruyen los valores morales esenciales ». Les valeurs du *Movimiento Nacional* sont prégnantes et les autorités refusent que la littérature présente une autre vision de la société. Les œuvres sont considérées comme un danger pour l'équilibre des lecteurs. C'est le cas également de Dolores Medio qui raconte, dans *Celda común*, en 1964, son expérience dans les sous-sols de la Dirección General de Seguridad à la suite de sa participation à une manifestation de femmes sur la Puerta del Sol pour protester contre la situation des mineurs asturiens en 1963. Le texte de Dolores Medio connaît alors de nombreuses suppressions et modifications. Le journaliste voit là l'occasion de sauver toute cette littérature censurée. C'est néanmoins dans le même contexte peu favorable que s'inscrit la publication des œuvres de Carmen de Icaza.

La *Revista Literaria Novelas y Cuentos* publie près de 2000 numéros entre 1929, date de son apparition, et 1966, année qui signe son déclin puis sa disparition. Cette revue nous intéresse tout particulièrement puisqu'elle édite et publie, pendant près de dix ans, les textes de Carmen de Icaza. Elle hérite du format que nous évoquions précédemment, le *folletín decimonónico*, entre le livre et le magazine, puisqu'elle publie des textes dans leur intégralité mais qu'elle les imprime sur du papier journal. La revue qui appartenait d'ailleurs à José Nicolás

²⁹ *Ibid.*, p. 342.

³⁰ ABELLÁN Manuel, «Censura y producción literaria inédita », *Ínsula* n°359, octobre 1976.

³¹ *Ibid.*, p. 3.

Urgoiti Somovilla, éditeur qui détenait une partie de l'industrie éditoriale espagnole (son père avait fondé la maison d'édition *Calpe* que José dirigea par la suite avant de fonder la maison *Dédalo*, du même nom que la revue qu'il avait fondée en 1922), partageait les canaux de distribution du journal *El Sol*. Antonio González Lejárraga, dans son ouvrage consacré à cette revue littéraire, souligne le mérite de cette collection d'avoir démocratisé la lecture auprès de nombreux Espagnols et Latinoaméricains durant près de quarante ans :

Es cierto que han existido colecciones más longevas y con más obras publicadas, pero ninguna de ellas acudió puntualmente todos los domingos y durante tantos años a los kioscos con un nuevo título por un precio siempre popular. Ninguna abarcó, como esta en su larga trayectoria, todos los géneros literarios, en un afán divulgador en el que nunca se descuidó la calidad formal ni la literaria³².

C'est ce que confirme également Christine Rivalán Guégo dans son ouvrage. Elle commente la politique de la revue qui revendiquait, dès sa publication, sa dimension économique, de faible coût pour le lecteur. Elle cite la présentation de la revue lors de sa première publication :

Aparecerá los martes y sábados de cada semana, constando el número de 64 páginas de lectura, divididas de la forma siguiente: 16 páginas de novela clásica, 16 páginas de novela de costumbre, 16 páginas de viajes y aventuras, 4 páginas de cuentos escogidos, 4 páginas inéditas, escritas expresamente para esta publicación por los mejores escritores españoles, 4 páginas de amenidades y de página de vida práctica (conocimientos útiles, medicina casera, recetas culinarias, jardinería, artes, oficio)³³.

Au cours des premières années de publication de la revue, les auteurs masculins classiques étaient les plus représentés (Alexandre Dumas, Léon Tolstoï, etc.) mais nous pouvions tout de même relever le nom de Carmen de Burgos dans les années 30 puis ceux de Emilia Pardo Bazán et Concha Espina dix ans plus tard. La sélection des auteurs et des titres semble allier qualité et prestige. La revue alterne les publications d'œuvres libres de droits et d'œuvres plus contemporaines. Elle se charge alors d'offrir une grande diffusion des textes des auteurs les plus contemporains afin d'attirer ces derniers et, parfois, de les convaincre de céder les droits de leur roman à titre gracieux. La revue était, en effet, très bon marché puisque l'objectif premier était de diffuser massivement les textes littéraires à l'ensemble de la population et même aux foyers les plus modestes. Dans cette publication, « había de todo y para todos³⁴ » et c'est d'ailleurs ce que remarque Carmen de Icaza. Elle semble sensible à l'accessibilité de la revue lorsqu'elle affirme que « *Novelas y Cuentos*, en época en que los libros son casi inaccesibles para grandes sectores de nuestro pueblo, pone al alcance de los más modestos un variado panorama

³² GONZÁLEZ LEJÁRRAGA Antonio, *Revista Literaria Novelas y Cuentos (1929-1966)*, Sevilla, Ediciones Ulises, 2017, p. 12.

³³ RIVALÁN GUÉGO Christine cite *Revista literaria Novelas y Cuentos*, n°1, 06/07/1903, *op. cit.*, p. 143.

³⁴ GONZÁLEZ LEJÁRRAGA Antonio, *op. cit.*, p. 17.

literario³⁵ ». Entre 1932 et 1936, le prix d'un numéro de la revue s'élevait à 30 centimes. Antonio González Lejárraga valorise la dimension universelle de cette maison d'édition et la distingue en quelque sorte des maisons d'édition plus orientées vers un commerce fructueux :

No había existido hasta la fecha, y desde luego no volvería a existir, un empeño editorial semejante por el que ponía a disposición de toda clase de personas, pero primordialmente de las menos favorecidas económicamente, un acceso a la cultura de una forma digna y un precio asequible³⁶.

C'est en partie pour cette raison que Carmen de Icaza peut être considérée comme une autrice populaire puisque ses textes sont publiés, en premier lieu, dans la *Revista Literaria*. Néanmoins, à partir de 1947 avec *La fuente enterrada*, Carmen de Icaza fait éditer ses textes dans sa propre maison d'édition, Clemares. C'est l'une des raisons pour lesquelles nous pouvons considérer ce roman comme un tournant à la fois dans la carrière de l'autrice et dans la catégorisation de ses œuvres. La teinte habituelle de ses romans et son rôle dans el *auxilio social* lui ont permis d'échapper à la censure franquiste. Ses textes n'étaient pas ouvertement transgressifs malgré l'image qu'elle a pu donner de la domination masculine et du mariage malheureux.

Finalement, l'un des secteurs les plus touchés par la loi de Serrano Suñer de 1938 concerne l'écriture d'auteurs étrangers les plus innovants. C'est le cas de Simone de Beauvoir dont les obstacles à la traduction et publication de l'œuvre en Espagne sont révélateurs à la fois de la protection du gouvernement de toute pensée intellectuelle et idéologique subversive et de la privation de toute influence féministe pour les femmes espagnoles qui risqueraient alors de vouloir s'émanciper de leur condition. Ses écrits de 1949 tardent à arriver entre les mains des Espagnols, car classés par l'Église dans un index de livres interdits. Néanmoins, malgré ce régime de fer, une opposition émerge dans les années 60 et l'on entrevoit une agitation dans les milieux intellectuels³⁷. Avant la fin du régime franquiste, l'Espagne profite d'une ouverture progressive sur le monde et sur le reste de l'Europe. La *Ley de Prensa* de 1966, promulguée par Manuel Fraga, ouvre le secteur éditorial à la publication d'une pensée plus libre. Le contexte historique et social alimente donc l'intérêt pour la traduction d'œuvres féministes et politiques. C'est grâce à cet engouement qu'en 1965 *La femme mystifiée* de Betty Friedan est traduite en catalan. Elle soulève moins de dissensions car il s'agit d'un travail appliqué à la géographie nord-américaine. Néanmoins, bien que Manuel Fraga éliminât la censure préalable, il obligea la présentation des exemplaires imprimés aux autorités avant toute commercialisation. Lorsque

³⁵ Citation que nous pouvons trouver sur la page du journal *ABC* dédiée à la *Revista literaria Novelas y Cuentos* qui présente les différentes publications du moment selon leur prix. D'autres citations d'auteurs tels que Concha Espina, Azorín, Benavente apparaissent. Cette citation est extraite de l'exemplaire *ABC Madrid*, 19/03/1957, p. 68.

³⁶ *Ibid.*, p. 55.

³⁷ ROBERT Gauthier, « La libéralisation du régime franquiste, apparence ou réalité ? », *Le Monde diplomatique*, juin 1965, pp. 5-9.

Le Deuxième sexe devient éligible à la traduction et à la publication, une suite d'obstacles s'impose à la maison d'édition *Edicions 62*. En 1954, l'essai avait été traduit en Argentine et jusqu'en 1998, seule l'œuvre clandestine circule en Espagne³⁸. La Catalogne affichait donc une posture avant-gardiste. La première demande de traduction de l'œuvre, en 1965, fut refusée sous des prétextes d'ordre strictement moral. En 1966, grâce à la nouvelle loi, les censeurs ne s'opposent plus inconditionnellement à la traduction de Beauvoir. La publication des deux tomes en catalan a pu voir le jour en 1968, préfacés par Maria Aurelia Capmany, la « Beauvoir catalane³⁹ ». Simone de Beauvoir s'érigea alors comme modèle pensant du féminisme et ses thèses devinrent des points centraux de la future révolution sociale. Même si le féminisme beauvoirien n'influence pas dans sa totalité les différents mouvements féministes émergeant en Espagne, il crée, pour les Espagnoles engagées, un horizon de perspectives idéales. Les travaux de Beauvoir relancent aussi, à la fin des années 60 et au début des années 70, les études sur la situation de femmes en Espagne, une nouvelle forme de conscience et la constitution de groupes de recherche. L'innovation de Beauvoir relève notamment de l'analyse des fantasmes projetés dans le corps des femmes qu'ils soient de l'ordre de la supposée féminité, de la sexualité ou de la maternité. Le corps de la femme est encore soumis aux tabous et aux stéréotypes sociaux. Malgré le manque de visibilité de l'œuvre de Beauvoir et « el arraigado tradicionalismo⁴⁰ », les Espagnoles saisissent les enjeux de son texte.

La mort de Franco coïncide avec le déploiement de l'activité féministe dans le monde entier : 1975 marque « el año internacional de la Mujer » et c'est dans ce contexte qu'ont lieu les « primeras jornadas de liberación de la mujer » à Madrid. En 1976, année de la première publication du journal *El País*, le premier numéro de *Vindicación feminista* voit le jour. Cette revue crée un point de rencontre pour les femmes avec l'objectif de servir la cause féministe, d'éduquer, de sensibiliser les lectrices et de rompre avec les schémas traditionnels du genre. La revue aborde un ensemble de problèmes concernant les femmes, comme par exemple le divorce, l'adultère ou l'avortement. La revue s'érige alors comme contre-discours de la politique et de la rhétorique héritées du franquisme. L'affirmation des femmes est également revendiquée parmi les écrivaines. Dans les premières années de Transition démocratique, un groupe d'écrivaines catalanes se réunit sous le pseudonyme d'Ofèlia Dracs pour intégrer à son écriture des thématiques telles que l'érotisme ou le genre. Andrés Reguera Guajardo fait publier le 1^{er} avril 1977 un décret-loi reconnaissant le principe de la liberté d'expression et le droit à la

³⁸ MARTÍNEZ TEN Carmen, GUTIÉRREZ LÓPEZ Purificación, GONZÁLEZ RUIZ Pilar, *El movimiento feminista en España en los años 70*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2009, p. 192.

³⁹ CHAPERON Sylvie, « Réception du *Deuxième sexe* en Europe », consultable sur <https://ehne.fr>, p. 3.

⁴⁰ E. W. JONES Margaret, « *Vindicación feminista* y la comunidad feminista en la España postfranquista », in WOLLENDORF Lisa, *Literatura y feminismo en España (s.XV-XXI)*, Barcelone, Icaria, serie Mujeres y Culturas, 2005.

diffusion. C'est dans ce contexte qu'Esther Tusquets publie son premier roman. Ni l'aspect érotique de son œuvre, ni l'évocation d'une expérience lesbienne ne peuvent être alors censurés. Selon Jorge Herralde⁴¹, la politique censoriale avait déjà disparu dans les années 67-68. La publication des œuvres de Tusquets ne posait donc aucun problème de « decencia ». Néanmoins, le fondateur d'Anagrama rappelle que la maison d'édition avait subi neuf détentions de livres en plus des livres interdits qui n'ont jamais pu être publiés. C'est un honneur pour lui d'avoir dû se confronter aux censeurs espagnols puisque nous pouvons imaginer que si les autorités s'attaquaient à certains livres ou à certaines maisons d'édition, c'est qu'elles considéraient que le message du texte était beaucoup trop subversif et engagé pour pouvoir être publié. Censurer, c'est admettre que le sens de l'œuvre peut porter atteinte aux valeurs du régime dictatorial et, en revanche, s'opposer à cette toute-puissance est un aveu de pouvoir intellectuel bien que, d'après Herralde, cet honneur soit toutefois « bastante incómodo ».

Les contours du milieu éditorial se redéfinissent : les éditions d'œuvres étrangères sont plus libres et les textes concilient exigence littéraire et succès public. Cependant, nous l'avons évoqué en introduction de cette partie, la production littéraire post-dictatoriale ne correspond pas tout à fait aux attentes qualitatives de la critique. Nous observons un changement des paradigmes éditoriaux. Le processus s'oriente davantage vers les lecteurs. C'est d'ailleurs ce que rappelle Mar Langa Pizarro dans son analyse de l'écriture romanesque en Espagne dans la dernière moitié du XXe siècle :

El público, además, ha dejado de interesarse por los asuntos que acapararon su atención durante la transición. Y ha entrado en juego el fenómeno mercantil: el mundo editorial español ha asumido el concepto de *best-seller*, y el mercantilismo ha dado lugar al nacimiento de obras concebidas para su triunfo comercial más que para prevalecer en el tiempo por su calidad. En este contexto, los estudios previos del espectro lector al que la obra va destinada se convierten en elementos determinantes para que la publicación, concebida una operación comercial más, obtenga beneficios⁴².

La création littéraire semble alors guidée par le marché et ses intérêts commerciaux bien que certains écrivains parviennent à s'émanciper de la médiocrité ambiante et deviennent même, dans certains cas, des référents littéraires. Bourdieu décrit même les défenseurs de la littérature formés par les petits éditeurs comme le bastion central de la résistance aux forces du marché :

En fait, tant qu'il y aura des représentants pour soutenir les petits éditeurs, de petits éditeurs pour publier de jeunes auteurs inconnus, des libraires pour proposer et promouvoir les livres des jeunes écrivains publiés par les petites maisons, des critiques pour découvrir et défendre les uns et les autres, tous ou presque tous des femmes, le travail sans contrepartie économique, accompli « par amour de l'art » et « pour l'amour de l'art », restera un investissement réaliste, assuré de recevoir un minimum de reconnaissance matérielle et

⁴¹ Jorge Herralde a répondu en janvier 2021 à nos questions autour de l'édition d'Esther Tusquets grâce à l'intermédiaire de Pepi Bauló, éditrice chez Anagrama.

⁴² LANGA PIZARRO Mar, *op. cit.*, p. 35.

symbolique⁴³.

Il perçoit un espoir dans ces actes nobles contre la domination et l'impérialisme de l'universel. Mar Langa Pizarro explique que les nouveaux écrivains se sentent responsables de l'effet de leur écriture chez le lecteur, qu'ils s'adressent au lecteur à travers leur texte et partagent une expérience dans un objectif presque cathartique. Les lecteurs se retrouvent finalement en difficulté face à l'ampleur du marché littéraire qui ne cesse de croître. Les auteurs publient un livre tous les deux ans, de peur de disparaître du panorama littéraire en vogue. Les écrivains « à la mode » sont alors constamment sollicités par les éditeurs, les critiques et les libraires.

Néanmoins, l'édition connaît une crise importante à la fin du régime franquiste. L'industrie littéraire n'échappe pas aux difficultés économiques mondiales des années 80. Ce secteur connaît les licenciements économiques, la suppression des crédits, la hausse des taxes, en plus de la concurrence des nouvelles technologies et de la télévision. En 1972, Mar Langa Pizarro compte 2502 maisons d'édition en Espagne puis 1277 en 1985 et enfin seulement 500 en activité continue à la fin du siècle dernier. Certaines maisons s'allient à d'autres afin de renforcer leur poids économique et leur influence. C'est le cas, par exemple, de Seix-Barral qui intégra le groupe Planeta afin de survivre à la crise. À partir de 1985, les investisseurs étrangers permettent d'apaiser la crise et des maisons d'édition plus récentes assoient leur notoriété sur le marché : Anagrama (maison qui publie des œuvres d'Esther Tusquets), Tusquets (maison qui appartient au frère d'Esther Tusquets, Óscar Tusquets), Lumen (maison créée par Esther Tusquets), Munich et d'autres. Des groupes se constituent et de nombreuses petites maisons d'édition sont absorbées par des géants du marché du livre. Après avoir publié *El mismo mar de todos los veranos* en 1978 chez Lumen, Esther Tusquets rejoint Anagrama en 1990, convaincue par Jorge Herralde (fondateur et directeur de la maison d'édition) de publier ce roman dans une collection de poche pour une somme inférieure au prix du livre édité chez Lumen⁴⁴. Cette nouvelle édition permet d'élargir le champ des potentiels lecteurs du roman et l'on peut constater que l'année de sa publication chez Anagrama, le roman dépassa les 3000 ventes⁴⁵. Les ventes sont alors relativement stables dans les années qui suivent cette première réédition mais nous observons quelques fortes augmentations, comme en 1994 lorsque les ventes s'élèvent à plus de 1300 exemplaires ou, en 1997 et 1998, lorsque les ventes s'approchent des 1500 exemplaires. Nous pouvons alors nous demander pour quelles raisons ces surcroûts de vente ont lieu à ces années précises. Qu'est-ce qui influence la vente de ce

⁴³ BOURDIEU Pierre, « Une révolution conservatrice dans l'édition », « art. cit. », p. 26.

⁴⁴ Réponses de Jorge Herralde, janvier 2021.

⁴⁵ Pour le tableau du nombre de ventes par an pour les romans de la *Trilogía del Mar*, voir annexe 2 « Liquidacions per any ». Habituellement les chiffres des tirages moyens ne sont pas communiqués. Nous remercions la maison Anagrama pour sa confiance.

roman ? Nous pouvons émettre plusieurs hypothèses : l'augmentation serait influencée par des critiques journalistiques positives concernant ce roman ; d'autres œuvres de l'autrice auraient été rééditées cette année-là ou l'année précédente et pousseraient alors les lecteurs à lire d'autres textes de cette dernière ; Esther Tusquets serait plus visible à cette période grâce au dynamisme de son activité journalistique et à l'écriture prolifique d'articles ; de nouvelles œuvres de l'autrice récemment éditées telles que *La Reina de los gatos* en 1993 ou *Con la miel en los labios* en 1997 chez Anagrama réactualiseraient la présence de l'autrice sur la scène littéraire. Nous pourrions vérifier ces hypothèses lorsque nous étudierons, lors des prochains chapitres, la réception critique des romans, l'actualisation éditoriale des œuvres et l'influence des activités intellectuelles des autrices sur la réception de leurs œuvres. Ce que nous pouvons d'ores et déjà postuler est l'impossibilité de considérer la réception d'une œuvre dans sa dimension unique puisque celle-ci serait le fruit d'un *continuum* littéraire et d'une visibilité de l'autrice en tant que sujet ou objet dans le monde littéraire.

En 1997, le groupe Planeta contrôlait environ soixante-dix entreprises telles que Ariel, Destino, Espasa Calpe, Martínez Roca, Temas de Hoy et Tusquets. Ces groupes tentèrent de maintenir en équilibre les bénéfices et l'offre culturelle, mais l'on accusa le milieu culturel de s'avilir et de se soumettre aux lois du marché qui incarneraient un nouveau censeur. Alfaguara, la maison qui publia dix livres de Marina Mayoral, avait été créée *ex-nihilo* mais rapidement absorbée par le groupe Timón et elle fait aujourd'hui partie du groupe Penguin Random House, comme la maison Lumen. C'est ce que décrit Bourdieu lorsqu'il évoque le glissement de valeurs chez certains groupes par leur réseau de relations financières, commerciales et familiales⁴⁶. Dans son ouvrage, *Confesiones de una editora poco mentirosa*⁴⁷, Esther Tusquets décrit ce processus évolutif du paysage éditorial et y critique les changements paradigmatiques. Elle voit dans cette nouvelle manière de faire des livres, une sorte de décadence. Quelques maisons plus modestes résistent et c'est le cas d'Anagrama, de Destino ou encore de Tusquets. Elles conservent leur structure de microcosme et se concentrent sur une politique de spécialisation et de « griffe » esthétique. Mar Langa Pizarro évoque les logiques actuelles des maisons d'édition, à savoir : publier tout ce qui va pouvoir se vendre en nombre important à court terme et dans n'importe quel point de vente :

Con el objetivo de una venta rápida, el libro llegó al quiosco, al supermercado y al hipermercado, y los perjudicados fueron los siete mil establecimientos que se definen como librerías⁴⁸.

Tout un arsenal commercial est alors déployé pour vendre davantage : la publicité, les

⁴⁶ BOURDIEU Pierre, « Une révolution conservatrice dans l'édition », « art. cit. », p. 6.

⁴⁷ TUSQUETS Esther, *Confesiones de una editora poco mentirosa*, Barcelone, Lumen, 2020 [2005].

⁴⁸ LANGA PIZARRO Mar, *op. cit.*, pp. 38-39.

interviews, les *ferias del libro*, etc. En 1983, lors de la Feria del Libro de Madrid, une conférence autour de « la literatura escrita por mujeres » et modérée par Carmen Riera a d'ailleurs réuni plusieurs autrices telles que Lourdes Ortiz, Esther Tusquets, Carmen Conde ou encore Soledad Puértolas⁴⁹. C'est ce que nous observerons précisément dans la réception critique des œuvres ainsi que dans les entretiens que les autrices ont accordés aux journalistes. L'une des manières de distinguer alors la littérature de qualité d'une littérature plus commerciale serait de s'attarder sur les signes que renvoient les éditeurs et de s'intéresser à leur jugement. La figure de l'éditeur occupe une place particulière dans le lien de l'auteur à son texte. C'est la maison d'édition qui signe la publication matérielle de l'œuvre et qui rend légitime de ce fait le travail de l'auteur. Il joue donc un rôle de garant de l'auteur auprès des lecteurs.

7.1.2. La reconnaissance du monde éditorial

Christine Rivalán Guégo analyse, dans son ouvrage, comment les maisons d'édition ont intégré les lecteurs comme des agents qui leur permettent de penser de nouvelles formes de livres. Elle étudie également la naissance de nouvelles modalités de lecture. Elle définit la figure de l'éditeur comme un passeur :

un acompañante por este nuevo recorrido [...] que ve crecer su especificidad en relación con el impresor y el librero. Este proceso de diferenciación tiene que ver seguramente con la atención creciente prestada a la recepción del libro por los lectores⁵⁰.

L'industrie éditoriale est capable d'adapter les contenus aux capacités des lecteurs et de proposer un concept de livre en adéquation avec les goûts, les intérêts et les possibilités économiques des lecteurs. Christine Rivalán Guégo précise que :

Entre el autor y el lector media el editor, quien convierte el contenido – el resultado de la operación de creación – en un libro, una revista, un folleto... es decir, quien hace asequible el texto para el lector. Ya se ha mostrado suficientemente el papel indiscutible y preeminente de la materialidad del libro en el acceso a un texto⁵¹.

On prête alors à l'éditeur un rôle primordial d'intermédiaire qui évalue la crédibilité d'une œuvre, qui sait la reconnaître et la rendre visible.

Le premier roman d'Esther Tusquets représente un vrai tournant éditorial puisque l'érotisme lesbien n'apparaît pas encore parmi l'horizon d'attente des lecteurs. Elle pourrait s'inscrire parmi les textes qui, selon Jauss, « bouleversent si totalement l'horizon familier de l'attente que leur public ne peut se constituer que progressivement⁵² ». L'autrice use d'une

⁴⁹ « Un amplio programa cultural animará la Feria del Libro de Madrid », *ABC Madrid*, 18/05/1983, p. 45.

⁵⁰ RIVALÁN GUÉGO Christine, *op. cit.*, p. 18.

⁵¹ *Ibid.*, p. 74.

⁵² JAUSS Hans Robert, *op. cit.*, p. 64.

forme esthétique inédite en Espagne dans ce contexte post-dictatorial où, quelques années auparavant, elle n'aurait certainement pas pu publier son œuvre par pression de l'État et de l'Église. Malgré ce contexte, Jorge Herralde ne considère pas l'œuvre de Tusquets comme un texte engagé. Il précise que la même autrice n'a jamais défini son roman comme un texte engagé. Nous interrogeons le refus de considérer cette œuvre innovante dans une perspective féministe et engagée sur les libertés des femmes, sur le choix d'une sexualité lesbienne, sur le rejet d'un modèle hétéronormé. Nous émettons différentes hypothèses : Esther Tusquets refuserait de faire entrer son texte dans un genre déterminé, privilégiant alors l'expérience esthétique ; l'autrice ne souhaiterait pas investir le champ politique et présenter son texte comme un acte militant ; la fin de son texte, à savoir le retour à une vie hétéronormée, ne permettrait pas de reconnaître au roman un vrai message en faveur d'une sexualité libérée, peu conventionnelle et non normée. Nous pourrions y répondre tout au long de notre analyse de la réception des textes, à travers l'opinion des critiques, mais aussi à travers celle de l'autrice au cours de ses entretiens journalistiques. En revanche, Jorge Herralde loue le travail d'Esther Tusquets et la considère comme « una de las mejores escritoras españolas de las últimas décadas⁵³ ». Il rappelle qu'il a lui-même publié les œuvres de l'autrice dans la collection « Narrativas hispánicas » consacrée à la meilleure littérature espagnole et latinoaméricaine. Dans une lettre à l'écrivain Francisco Umbral, il n'hésite pas à vanter les mérites de l'écriture de Tusquets, de qualité bien supérieure, d'après lui :

Querido Paco:

Acabo de leer tu columna *Rosa* dedicada a la Montero, en la que afirmas que « Rosa [Rosa Montero] es la única revelación femenina importante de la literatura española, en los últimos 10 años, digamos, así como Montserrat Roig lo es en la catalana ».

Sin querer desmerecer a la extraordinaria periodista Rosa Montero ni a la buena amiga Montserrateta, me permito entrar en radical desacuerdo contigo (por esta vez, y la de Petrovski).

A mi juicio, si se tiene que hablar de única revelación en España, Esther Tusquets es incomparablemente mejor que ambas⁵⁴.

Par ailleurs, Jorge Herralde considère également Tusquets comme une excellente lectrice qui accepta généreusement d'intégrer, durant de nombreuses années, le jury du Prix littéraire Herralde.

Lors de l'édition des textes de Carmen de Icaza dans la *Revista de Novelas y Cuentos*, le coût de chaque revue pouvait représenter un indicateur de la qualité des œuvres. Antonio González Lejárraga précise que, durant la deuxième étape de publication de la revue, entre 1940 et 1944, il s'agissait, à partir de deux *pesetas*, de « autores contemporáneos de prestigio⁵⁵ ».

⁵³ Réponses de Jorge Herralde, janvier 2021.

⁵⁴ Extrait d'une lettre de Jorge Herralde à Francisco Umbral, 18 novembre 1983. Jorge Herralde nous a fait parvenir la copie de cette lettre pour illustrer ses réponses aux questions. La copie de l'original se trouve en annexe 3.

⁵⁵ GONZÁLEZ LEJÁRRAGA Antonio, *op. cit.*, p. 30.

Dans les années suivantes, les prix augmentèrent grâce au pouvoir d'achat en hausse des lecteurs, à l'extension des textes et à la meilleure présentation des exemplaires. Mais alors que le prix de chaque revue oscillait généralement entre une, deux ou trois *pesetas*, l'édition de *Soñar la vida*, en mars 1950, valait trois *pesetas*, celle de *El tiempo vuelve*, en février 1952, en valait cinq, tout comme *La fuente enterrada*, en janvier 1954. Enfin *Yo, la reina*, en mars 1955, et *Las horas contadas*, en mai 1956, atteignaient les six *pesetas*, gage de la qualité des textes et de la notoriété de leur autrice. Une page du journal *ABC*⁵⁶ nous permet de remarquer qu'en 1957, *Vestida de tul* est le seul exemplaire de la revue littéraire qui s'élève à huit *pesetas*. La page du journal s'accompagne d'un coupon qui incite les lecteurs à commander des publications de *Novelas y Cuentos*. Le prix de vente des livres pourrait être un indicateur de la qualité des textes et de leur poids sur le marché de l'édition. Nous savons, par exemple, que les livres de la collection française La Pléiade représentent une grande somme d'argent par la dimension sélective des auteurs publiés ainsi que par la qualité matérielle des ouvrages. Pierre Bourdieu rappelle que c'est la qualité de l'œuvre écrite qui exige plus ou moins d'être reconnue et monnayée. Le concept de reconnaissance irait de pair avec l'aspect financier du texte. Néanmoins, si la qualité des textes était déterminée en fonction du prix de vente, nous devrions tenir compte également des différences de traitement entre les livres écrits par des femmes et ceux écrits par des hommes. L'écart pourrait être dû au phénomène d'auto-censure des femmes qui s'empêchent alors de négocier avec les acteurs du monde éditorial à la hauteur de la qualité de leur écriture. Nous manquons cependant de données plus globales pour inscrire le champ économique comme un signe de reconnaissance littéraire pour l'ensemble des œuvres de notre corpus. Quant à Carmen de Icaza, la reconnaissance de ses qualités littéraires ne semble pas se restreindre au prix de vente de ses textes. D'autres indices se glissent dans l'ouvrage de González Lejárraga à ce sujet. Chaque texte publié par la revue était, par exemple, accompagné du texte d'un autre auteur. Le texte adjacent pouvait être écrit par un auteur reconnu et la revue adaptait le choix de l'auteur (qualité du texte, notoriété, visibilité) à la valeur du texte publié dans son intégralité. *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*, était accompagné d'un poème de Machado et trois des textes d'Icaza de poèmes de Rubén Darío et de Gustavo Bécquer. Enfin, deux autres publications étaient attenantes à des textes de Francisco A. de Icaza (le père de Carmen de Icaza) et d'Emilia Pardo Bazán. Il ne nous semble pas pertinent de démontrer une certaine filiation féminine dans la publication de l'écrivaine galicienne et de *Yo, la reina* puisque cette « coïncidence » ne s'est produite qu'une seule fois. On ne peut donc pas interroger la volonté de mettre en avant une écriture de femmes à travers plusieurs publications. Néanmoins,

⁵⁶ *ABC Madrid*, 03/12/1957, p. 14.

les écrivaines avaient leur place dans cette revue si l'on observe le classement des auteurs les plus publiés dans les années 50 dans cette collection :

Jacinto Benavente sigue siendo el autor con más títulos publicados, junto a Jardiel Poncela y a Baroja, con ocho títulos cada uno. Les siguen en número de títulos Ricardo León, Palacio Valdés y Muñoz Seca, con seis obras; y Concha Espina y Carmen de Icaza, con cinco⁵⁷.

La présence de Carmen de Icaza parmi ces auteurs reconnus assoit sa crédibilité en tant qu'écrivaine et sa légitimité dans le panorama littéraire du milieu du XXe siècle. Par ailleurs, Antonio González Lejárraga indique que le premier texte d'Icaza publié par la revue fut l'un des plus grands succès entre 1944 et 1950 « con más de veinte mil ejemplares⁵⁸ » et que *Soñar la vida* fut vendu à plus de douze mille exemplaires. Un journaliste ajoute à ce propos, au cours d'un entretien avec Paloma Montojo (fille de l'autrice), que la mère de cette dernière « había compartido mesa en la Casa del Libro con Hemingway⁵⁹ ». *Quid* alors de sa notoriété contemporaine ?

7.1.3. L'actualisation éditoriale

Nous avons interrogé Purificación Plaza Hernández⁶⁰, éditrice chez Planeta, qui participa activement au projet de réédition du roman d'Icaza, *Vestida de tul*, à l'occasion des soixante-quinze ans de sa première publication. C'est également chez Planeta que *La fuente enterrada* fut réédité en 2009, grâce à l'initiative de la collection « Blacklist », autre projet éditorial qui permettait de sauver de l'oubli des œuvres cruciales « de indudable calidad literaria que en la actualidad no podían encontrarse en las librerías ». D'après Purificación Plaza, Carmen de Icaza était une autrice « fundamental » de son époque qui a été lue par des milliers de lecteurs, rejoignant le rang de *bestseller* dans les années 50. C'est donc en tant qu'hommage que les éditeurs de Planeta se lancèrent dans cette réédition. Certaines publications ont pour objet de sauver les auteurs et les œuvres qui ont disparu du paysage littéraire mais qui ont exercé une véritable influence chez leurs contemporains. Les œuvres classées instinctivement dans le genre *novela rosa* souffrent en partie de ce manque de reconnaissance et ne sont donc pas concernées par des rééditions, ce qui leur permettrait d'acquiescer un nouveau statut. C'est ce qu'explique Iker González-Allende dans son article sur la *novela rosa* basque et d'inspiration franquiste durant la Guerre civile :

⁵⁷ GONZÁLEZ LEJÁRRAGA Antonio, *op. cit.*, p. 56.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 51.

⁵⁹ « Paloma Montojo y de Icaza, hija de la autora explica la reedición de *Vestida de Tul* », RTVE, 24/10/2017.

⁶⁰ Nous intégrerons quelques citations de Purificación Plaza Hernández qui a généreusement répondu à notre questionnaire, par mail, en décembre 2020.

Los autores de las obras que presento en este ensayo no han pasado a los manuales de la historia de la literatura española, ya que fueron escritoras que en su momento publicaron algunos libros, pero que han sido completamente relegados al olvido⁶¹.

Pour le projet de réédition de Planeta, les acteurs purent compter sur l'aide de Paloma Montojo, fille de Carmen de Icaza qui apporta de longues anecdotes sur l'histoire de sa mère et de son rapport à l'écriture. Nous avons pu obtenir des réponses de Purificación Plaza à propos de la portée de la question des femmes chez Carmen de Icaza. Selon elle, classer l'œuvre de l'autrice parmi les romans féminins ne signifie pas la cantonner à des thématiques dites féminines mais reconnaître que de nombreuses dimensions de ses textes concernent les femmes comme sujets et qu'elles sont d'ailleurs les « protagonistas absolutas » de ses œuvres. Elle refuse d'enfermer les romans d'Icaza dans un sous-genre et les situe à la croisée de différentes catégories littéraires, soulignant l'hybridité de ses textes :

La RAE define la novela rosa como « variedad de relato novelesco, cultivado en época moderna, con personajes y ambientes muy convencionales, en el cual se narran las vicisitudes de dos enamorados, cuyo amor triunfa frente a la adversidad ». En el caso de *Vestida de tul* se dan algunas de estas características, pero también es una novela reivindicativa, con personajes que, a su modo y dado lo encorsetado de la sociedad de entonces, se plantean romper con algunos de estos cánones. También podríamos definirla como « novela costumbrista », por la atención que se presta al retrato de las costumbres típicas de un país o región, en este caso España y Madrid de principios de siglo XX, o como « novela femenina », que es un término más moderno, pero que podríamos aplicar a las obras que, o bien tratan temas que atañen a las mujeres, están protagonizadas por mujeres o que retratan un universo femenino⁶².

L'éditrice va plus loin et reconnaît un engagement féministe dans l'œuvre de Icaza qu'elle justifie de la manière suivante :

La mayoría de los personajes protagonistas son femeninos y, aunque refleja el papel de la mujer de esa época, con sus luces y sus sombras, también plantea algunos personajes que se cuestionan ese papel⁶³.

D'après nos différentes sources, l'engagement serait davantage compris et envisagé à la lumière de notre époque contemporaine. L'écart temporel entre la première réception et la réception postérieure permettrait de replacer les textes dans une époque vis-à-vis de laquelle nous adoptons un recul historique. Ainsi, nous tentons de considérer ces œuvres dans leur dimension novatrice. La valeur des œuvres se mesure par l'effet produit, l'influence exercée et la valeur reconnue par la postérité. Hans Robert Jauss évoque l'importance du décalage entre le temps de l'écriture et le temps de la lecture. Selon lui, les réceptions postérieures semblent tout aussi importantes que la réception immédiate des œuvres :

Et si l'historien de la littérature, soumis à l'idéal de l'objectivité, se cantonne dans la

⁶¹ GONZÁLEZ-ALLENDE Iker, « art. cit. », p. 82.

⁶² Réponses de Purificación Plaza Hernández, décembre 2020.

⁶³ *Idem*.

description d'un passé révolu et, s'en tenant à la hiérarchie consacrée des « chefs-d'œuvre », laisse à la compétence du critique le soin de juger la littérature de son propre temps encore présent, sa « distance historique » le condamne à rester presque toujours en retard d'une ou deux générations par rapport à l'évolution récente de l'art littéraire⁶⁴.

L'œuvre littéraire n'est donc pas, d'après lui, un objet existant en soi et qui présenterait en tout temps, à tout lecteur ou observateur, la même apparence. Les textes ne sont pas de simples témoignages historiques comme l'analyse marxiste de la littérature nous pousserait à le croire. Jauss affirme que ces textes restent « parlants au-delà de leur temps dans la mesure où, tentant de répondre à des problèmes de forme ou de contenu, ils émergent au-dessus des simples reliques du passé, devenues muettes⁶⁵ ». Comme la langue, l'œuvre littéraire se transforme, elle traverse les âges. La réception du texte et son interprétation se meuvent. Des sens pluriels sont possibles au cours des époques. D'après Jauss, une lecture, ou disons une interprétation, est une fusion de l'horizon d'attente de l'auteur qui codifie l'œuvre et de celui du lecteur, c'est une fusion de l'horizon de création et de l'horizon de lecture. Nous affirmons, grâce à ces théories, que différentes réceptions peuvent coexister pour une même œuvre. Jauss souligne, pour résumer, que l'œuvre littéraire résulte de :

la fusion de deux horizons : celui de l'auteur qui lui a donné forme et sens, celui du public qui interprète et réinterprète sans cesse cette forme et ce sens en fonction de l'actualité⁶⁶.

L'histoire de la littérature serait alors une histoire diachronique des œuvres. Rééditer Tusquets aujourd'hui serait, par exemple, un moyen de mettre en évidence les capacités de l'autrice de remettre en question les normes existantes et de proposer un schéma d'émancipation qui nous semblerait encore actuel.

Nous n'avons cependant pas assez de recul pour juger de l'effet innovant des œuvres contemporaines de Marina Mayoral. Néanmoins, cette dernière revient sur les entraves du monde contemporain du livre. Elle dénonce, d'une certaine manière, les lois actuelles du marché éditorial et les problèmes qualitatifs qu'elles engendrent. Son dernier roman, publié en 2019, *La única mujer en el mundo*, n'a pas été édité par Alfaguara et nous l'avons interrogée à ce sujet lors de notre entretien du mois de mai 2019 :

Sencillamente hay mucha gente allí [en la editorial Alfaguara] y cada vez se decantan más por un tipo de literatura que sea muy vendible. Entonces tienen numerosos números, unos mundiales, premios Nóbel para publicar y últimamente se han decantado por unos *bestsellers*, unas novelas que me parecen malísimas, muy vendidas en todo el mundo y por eso van haciendo que la tuya tarde años en salir⁶⁷.

Bien qu'elle considère Alfaguara comme une bonne maison d'édition, elle reconnaît que les

⁶⁴ JAUSS HANS Robert, *op. cit.*, p. 26.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 123.

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 98-99.

⁶⁷ « Entrevista a Marina Mayoral », entretien mené chez l'autrice à Madrid le 10 mai 2019 (retranscription en annexe 1).

nouvelles conditions n'étaient pas favorables à une publication supplémentaire et elle se tourne alors vers la maison Edhasa. Mar Langa Pizarro⁶⁸ rejoint l'idée selon laquelle la littérature est en crise depuis une dizaine d'années pour diverses raisons qui ont trait à la dominance des médias et de la culture de l'audiovisuel, aux difficultés économiques des petites maisons d'édition face aux géants de l'industrie du livre alors que nombre d'entre elles proposent des travaux intellectuels intéressants et à la demande d'un public qui cherche une littérature pour le « plaisir » et la « détente »⁶⁹.

Tout au long de cette première partie, nous avons exposé les différentes étapes des processus éditoriaux dans lesquels s'inscrivent les œuvres de notre corpus. Nous remarquons l'imposant succès de Carmen de Icaza au milieu du XXe siècle grâce à la légitimité de la revue dans laquelle ses œuvres sont publiées ainsi qu'au prix de vente de ses fictions et au nombre d'exemplaires vendus. L'autrice est reconnue dans ce contexte et parmi ses contemporains. Nous constatons que le milieu éditorial prend un virage important au début de la Transition démocratique, lié à l'élimination des politiques de censure, à la multiplication des publications ainsi qu'à l'émergence des écrits de femmes. Les maisons d'édition prolifèrent et le public est confronté à un choix de lectures toujours plus large. Cette étape est marquée par une plus grande liberté pour les autrices, les éditeurs, les libraires et les lecteurs, en somme pour l'ensemble des acteurs du champ littéraire. Néanmoins, le monde éditorial connaît une crise qui affecte particulièrement les dernières œuvres de Marina Mayoral qui ne bénéficient plus de la même stratégie commerciale et de la même visibilité éditoriale. Nous souhaitons interroger désormais la reconnaissance de ces autrices par les agents littéraires avant d'étudier la visibilité commerciale des œuvres, leur effet et leur influence chez les différents publics.

7.2. Du processus de « visibilisation » des œuvres de femmes

Nathalie Heinich, sociologue et directrice du Centre National de la Recherche Scientifique définit l'invisibilité non pas comme le fait de ne pas voir les femmes ou de les ignorer mais plutôt comme le fait de ne pas voir leur travail⁷⁰. Nous parlerons alors davantage d'invisibilisation au sens où il s'agit de rendre invisible quelque chose qui existe. Nous avons analysé, dans la partie précédente, les processus éditoriaux des œuvres de notre corpus et les

⁶⁸ LANGA PIZARRO Mar, *op. cit.*

⁶⁹ CIPRÉS PALACÍN María Ángeles, *op. cit.*, non paginé.

⁷⁰ HEINICH Nathalie, « Tous féminins ? - Quelle place pour les femmes à l'université ? », émission d'Adèle Van Reeth « Les Chemins de la Philosophie », *France Culture*, 13 novembre 2018.

entraves que pouvaient connaître certaines créatrices à différentes époques : soit par la censure, soit par manque de légitimité des femmes à participer à l'activité intellectuelle et littéraire du pays. Dans l'extrait que nous avons publié de la lettre de l'éditeur Jorge Herralde à son ami écrivain Francisco Umbral, nous avons constaté que le fondateur d'Anagrama louait le travail de Tusquets. Dans sa lettre, les différentes autrices citées (Rosa Montero, Montserrat Roig, Esther Tusquets) s'inscrivent dans le débat de la « meilleure révélation féminine littéraire⁷¹ ». S'il s'agissait d'écrivains, auraient-ils parlé, au cours de cet échange, de la meilleure révélation masculine ? N'auraient-ils pas plutôt assimilé le masculin à l'universel sans mention spéciale du sexe des auteurs ? À l'occasion des vingt-cinq ans du journal *El País*, un article de Miguel García Posada sur l'évolution du genre romanesque est publié. Les quinze romans sélectionnés sont des textes écrits par des hommes. María Ángeles Ciprés Palacín interroge cette absence de textes écrits par des femmes. Elle constate que le canon est toujours équivoque :

Pourquoi un personnage masculin serait-il plus universel qu'un personnage féminin ? Sur quoi sont basées les affirmations sur la qualité des écrits de femmes ? Pourquoi on considère illégitime le pouvoir exercé par les femmes sur la production éditoriale et on n'a jamais blâmé les hommes pour leur appartenance aux noyaux de pouvoir d'instances telles que l'Église, l'État ou l'Université⁷² ?

C'est aussi dans ce délicat contexte d'intégration que les autrices défendent leur écriture et la publication de leurs textes. Nous souhaitons interroger, à ce stade de réflexion, la matérialité des trois romans : comment se présentent ces textes dans le paysage littéraire des différentes époques ? Comment les différents acteurs du processus de réception œuvrent à la visibilité des textes et à leur permanence dans le champ commercial ? Nous observerons, dans un premier temps, sous quelle forme les œuvres sont publiées. Le support du texte nous semble d'importance capitale pour traiter de la relation du livre aux acteurs de l'acte de communication qui implique le producteur, le distributeur et le consommateur. Régis Debray, dans son ouvrage sur la médiologie⁷³, démontre comment le matériau conditionne l'outil d'inscription dans l'univers moral et symbolique :

Le support est peut-être ce qui se voit le moins et ce qui compte le plus. Dans la civilisation conçue comme système de production de traces, il ne représenterait pas la force productive ni la source d'énergie, mais la matière première. Ni plus ni moins⁷⁴.

Avant lui, Marshall Mc Luhan avait théorisé la dynamique du support avec sa célèbre formule « *medium is the message* ». Selon lui, les formes affectent le sens :

Dans une culture comme la nôtre, habituée de longue date à tout fragmenter et à tout diviser pour dominer, il est sans doute surprenant de se faire rappeler qu'en réalité et en pratique,

⁷¹ Réponses de Jorge Herralde, janvier 2021.

⁷² CIPRÉS PALACÍN María Ángeles, *op. cit.*, non paginé.

⁷³ DEBRAY Régis, *op. cit.*

⁷⁴ *Ibid.*, p. 195.

le vrai message, c'est le médium lui-même, c'est-à-dire, tout simplement, que les effets d'un médium sur l'individu ou sur la société dépendent du changement d'échelle que produit chaque nouvelle technologie, chaque prolongement de nous-mêmes, dans notre vie⁷⁵.

Nous nous intéresserons particulièrement ici au paratexte et à la présence éventuelle d'indices des thématiques traitées ou du public auquel les œuvres sont adressées : pouvons-nous percevoir les traces d'un engagement du féminin dans l'aspect visuel des romans ? Enfin, nous étudierons l'aspect commercial des textes de femmes et des romans de nos trois autrices à l'aune du travail de libraires espagnols.

7.2.1. De la création à la publication

Tout au long des deux premières parties, nous avons analysé l'écriture des trois textes, dans leurs moindres détails, à la lumière d'un éventuel engagement, en quête de voix qui s'élèveraient contre l'oppression des femmes et en faveur de leur émancipation. Ces textes nous sont accessibles, non seulement grâce à l'acte créateur de leur autrice mais aussi, et surtout, grâce à la publication du texte. Il s'agit d'évoquer ici, outre le rapport auteur-éditeur que nous avons exploré précédemment, la matérialité du livre, le passage d'un texte privé, intime à la sphère publique. La publication peut se comprendre comme un moment de reconnaissance au cours duquel l'œuvre a un intérêt pour d'autres personnes que son auteur. L'ouvrage entre alors dans un espace de concurrence où il devient comparable à l'ensemble des autres œuvres existantes et devient assignable à une échelle de valeur. Il se confronte alors, à cet instant, à la question de sa qualité relative et de sa place dans la hiérarchie littéraire. Nathalie Heinich définit ainsi l'étape de publication d'un texte :

C'est donc par la médiation d'un objet – le livre imprimé, sous le label d'un éditeur patenté – que l'acte d'écrire échappe à son statut d'action pour devenir facteur d'identité, instrument de qualification d'une personne à la fois durable, communicable à autrui, acceptable par l'intéressé et partageable par d'autres⁷⁶.

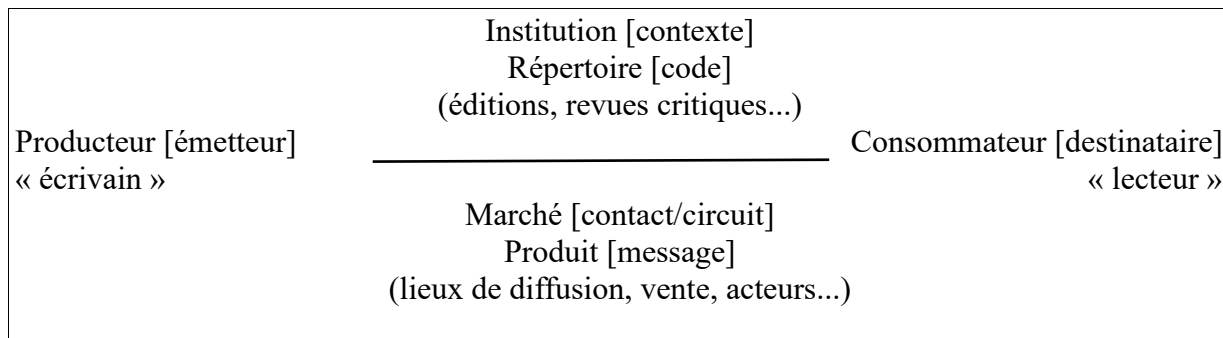
Toute publication opère une « sortie de soi⁷⁷ » qui consiste, d'après Heinich, à projeter un acte (écrire) dans un objet matériel (le livre), qui va pouvoir circuler dans le monde hors de l'action immédiate de son auteur. Ce mouvement qui va du texte à l'objet, inscrit le nom du sujet dans un panorama littéraire ; il le fait advenir auteur et l'objet se fait œuvre. Le passage du texte et de l'auteur à la postérité nous renvoie à la communauté littéraire comme « patrie non mortelle

⁷⁵ MC LUHAN Marshall, *Pour comprendre les médias*, Tours, Paris, Editions Mame, Editions du Seuil, 1968 (traduit de l'anglais par Jean Paré), p. 23.

⁷⁶ HEINICH Nathalie, *Être écrivain – Créations et identité*, Paris, Editions la Découverte, 2000, pp. 218-219.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 217.

d'êtres mortels⁷⁸ ». Gisèle Sapiro reprend, dans son ouvrage de sociologie de la littérature, le schéma d'Itamar Even-Zohar, professeur et traductologue israélien, pionnier de la théorie des polysystèmes et de la question des répertoires culturels⁷⁹. Ce dernier adapte le schéma communicationnel de Jakobson qui décrit les six fonctions du langage, au mouvement de création du texte vers la publication. En voici une ébauche :



Nous nous intéresserons désormais tout particulièrement à la matérialité de la diffusion d'un message par les textes. L'attention sera portée sur l'objet-livre et sur les mécanismes de séduction du public et des potentiels lecteurs.

7.2.2. Influence du champ paratextuel

Nous souhaitons, au cours de cette partie, étudier la construction de l'appareil paratextuel par les éditeurs. Nous ne sélectionnerons que certains éléments de paratexte que nous partagerons en deux catégories : le paratexte visuel (les images) et le paratexte textuel (les signes, les codes, l'écriture). Néanmoins, nous ne les analyserons pas de manière indépendante puisqu'il existe un lien très fort entre la thématique du texte, son titre et son illustration. Il est intéressant d'observer ce qui influence et transforme le signifié de l'image en combinant la réalité qu'elle représente avec les interprétations données par des systèmes qui lui sont étrangers. Gérard Genette définit le paratexte par tout ce qui entoure le texte, tout ce qui le prolonge et qui sert à présenter le texte, à « le rendre présent » pour « assurer sa présence au monde, sa "réception" et sa consommation⁸⁰ ». Le paratexte se compose à la fois du péri-texte, c'est-à-dire tout ce qui apparaît dans l'espace même du volume et l'épi-texte, soit tous les messages qui apparaissent à l'extérieur du livre, sur un support médiatique ou sous le couvert d'une communication privée. Le péri-texte éditorial que nous étudions ici constitue donc une zone qui est sous la responsabilité directe et principale de l'éditeur mais qui est également validé

⁷⁸ ARENDT Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Agora, 1983 [1958], p. 223.

⁷⁹ SAPIRO Gisèle, *La sociologie de la littérature, op. cit.*, p. 18.

⁸⁰ GENETTE Gérard, *Seuils, op. cit.*, p. 7.

par l'auteur. Nous savons que chacune des trois autrices étudiées ici s'est impliquée dans le choix des couvertures.

Avant la Guerre civile, les portraits des auteurs apparaissaient sur toutes les couvertures de la *Revista de Novelas y Cuentos*, réalisées par Miguel Hevia qui signa 410 numéros jusqu'en 1936, mais les illustrations de Hevia disparurent en 1948. Le 22 mai de cette même année, la première couverture de Serny illustre le premier roman de Carmen de Icaza, *Cristina Guzmán*. Antonio González Lejárraga souligne le lien entre l'autrice et l'illustrateur et précise que « Carmen de Icaza sentía una especial predilección por las ilustraciones de Serny, que puso cubiertas a todas sus obras⁸¹ ». La revue collaborait également avec l'illustrateur Manolo Prieto qui représentait, en première de couverture du livre, une scène du texte. Grâce au succès des couvertures d'Icaza et à la « expresa petición de la autora que sentía una gran admiración por él⁸² », Serny gagne en reconnaissance et est appelé à réaliser d'autres couvertures. Quant à Esther Tusquets, le fondateur d'Anagrama, Jorge Herralde, précise que, bien qu'il fût le décisionnaire des couvertures, l'autrice concourut à la validation du choix de l'artiste, Àngel Juvé. Son travail leur sembla, à tous les deux, excellent⁸³. Leur opinion et leur choix nous apparaissent comme unanimes et univoques dans les réponses d'Herralde. Enfin, Marina Mayoral nous explique que, chez Alfaguara, les éditeurs avaient pour habitude de lui soumettre au moins trois choix de couverture et qu'elle choisissait celle qui lui semblait la plus appropriée et la plus séduisante. La maison d'édition sélectionnait, en revanche, l'illustrateur et l'autrice ne cite pas de nom particulier d'artiste. Selon Christine Rivalán Guégo, les éléments extralittéraires sont en lien avec l'imagination du lecteur et sa propre conception du livre. La couverture constitue donc un horizon d'attente et, avec le titre, elles ont une fonction identique qui consiste à « identificar la obra en relación con su contenido y provocar el interés del lector⁸⁴ ». Le choix de la couverture pourrait être le lieu d'un conflit entre l'éditeur et l'écrivain, de peur que l'image séduisante au nom du profit ne dénature le texte, mais ce n'est a priori pas le cas pour les trois autrices. Des années 50 aux années 2000, l'implication de l'auteur dans le travail paratextuel, ou pour le moins dans l'élaboration des couvertures, semble s'amoinrir. Plusieurs hypothèses confirmeraient ce lien moins intense entre les deux acteurs de la publication du texte : la taille actuelle des maisons d'édition et la multiplication des maillons dans la chaîne de publication empêcheraient les auteurs de prendre une place importante dans le processus éditorial ; la recherche d'efficacité et de rendement des entreprises limiterait le temps de conception du visuel dans les publications ; les maisons d'édition feraient davantage

⁸¹ GONZÁLEZ LEJÁRRAGA Antonio, *op. cit.*, p. 51.

⁸² *Ibid.*, p. 63.

⁸³ Réponses de Jorge Herralde, janvier 2021.

⁸⁴ RIVALÁN GUÉGO Christine, *op. cit.*, p. 162.

appel à leur service interne pour le graphisme et ne recourraient pas à des artistes indépendants auprès desquels les auteurs trouveraient une inspiration. Les réponses de Purificación Plaza Hernández accèdent la dernière des trois hypothèses. En effet, elle évoque le Département artistique de la maison d'édition Planeta pour lequel travaillent des professionnels qui créent, imaginent et illustrent tout type de livres. Pour la réédition de *Vestida de tul*, par exemple, l'objectif de la couverture était de s'approcher d'un visuel représentant l'ambiance des années 40-50 tout en conservant l'aspect « glamour » du roman⁸⁵. Nous vérifierons l'ensemble de nos hypothèses à travers l'analyse des différents éléments du péri-texte.

La frontière entre péri-texte auctorial et péri-texte éditorial est poreuse et nous considérerons les choix péri-textuels comme des décisions communes. Genette met en évidence l'influence du champ paratextuel dans la compréhension et l'interprétation des textes mais souligne l'interdépendance texte/paratexte. À la fin de son ouvrage théorique, il conclut que :

Le paratexte n'est qu'un auxiliaire, qu'un accessoire du texte. Et si le texte sans son paratexte est parfois comme un éléphant sans cornac, puissance infirme, le paratexte sans son texte est un cornac sans éléphant, parade inepte. Aussi le discours sur le paratexte doit-il ne jamais oublier qu'il porte sur un discours qui porte sur un discours, et que le sens de son objet tient à l'objet de ce sens, qui est encore un sens. Il n'est de seuil qu'à franchir⁸⁶.

Nous ne perdrons donc jamais l'idée que l'étude de ce paratexte n'a de sens que dans son rapport au texte. Que disent alors les couvertures des livres des représentations de leur autrice ?

À partir de la seconde moitié du XXe siècle, l'image représente l'un des phénomènes culturels les plus importants. Elle se caractérise, selon les théoriciens, par un degré de figuratif (la représentation d'objets ou d'êtres du monde extérieur connus intuitivement par nos yeux) et par son degré d'iconicité (son réalisme par rapport à l'objet qu'elle représente)⁸⁷. L'espace réservé alors à l'image dans les livres influence le choix du lecteur contemporain et les couvertures peuvent être une possibilité, selon Christine Rivalán Guégo, « de amenizar los libros⁸⁸ » et d'annoncer une idée :

Se trata de conquistar en un lapso de tiempo cortísimo a un lector que tiene al alcance de la mano numerosos productos literarios similares. Así se explica el esmero puesto en el diseño de cubiertas y también el esfuerzo de la editorial en la presentación de un texto que corresponda a criterios explícitos e implícitos del lector⁸⁹.

Claude Shannon, ingénieur et fondateur de la théorie de l'information, s'inspire du coût minimal pour mesurer la communication. Selon lui, le message doit être aussi économique que possible afin de permettre au récepteur de le percevoir par un effort minimal et de lui assurer

⁸⁵ Réponses de Purificación Plaza Hernández, décembre 2020.

⁸⁶ GENETTE Gérard, *Seuils*, op. cit., pp. 376-377.

⁸⁷ TISSOT Henri (dir.), *Théorie de l'image*, Barcelone et Lausanne, Editions Grammont, Salvat Editores, Bibliothèque Laffont des grands thèmes, 1975.

⁸⁸ RIVALÁN GUÉGO Christine, op. cit., p. 85.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 161.

une efficacité maximale. Selon l'école de psychologie allemande, la forme (*gestalt*) est un produit de la perception humaine : tantôt il s'agira de la forme perçue, tantôt de la prise de conscience de la reconnaissance d'une chose. L'ouvrage théorique affirme que :

L'existence des images implique la présence d'éléments (forme, mouvement et perception humaine) qui apparaissent seulement quand intervient un sujet récepteur, un homme qui reçoit le message grâce à sa vue. Il ne peut donc pas y avoir d'image sans un mécanisme de communication. Celui-ci fonctionne quand existe un sujet agent, un message, un moyen de le transmettre et un sujet récepteur. Dans le cas de la théorie de l'image, le message qui interviendra dans ce mécanisme devra être visuel, tandis que les autres éléments devront s'adapter à la nature du phénomène iconographique⁹⁰.

Que communiquent alors les représentations visuelles des trois textes à travers le temps ? Quelles idées annoncent les différentes iconographies ? Observe-t-on des évolutions, des différences radicales dans les illustrations au cours des rééditions ? Ces couvertures sont-elles liées à l'interprétation ou au message du texte ? Quelles séries linguistiques (combinaisons titres, sujets, iconographie) pouvons-nous établir ? Les théoriciens de l'image précisent qu'il faut s'assurer de l'existence d'un code, de connaissances communes entre le sujet émetteur et le sujet récepteur afin que ce dernier puisse déduire le sens iconographique presque instantanément. Christine Rivalán Guégo parcourt l'évolution des couvertures de livres qui, au début du siècle, se caractérisent par leur conventionnalisme à partir de modèles féminins et masculins, de couleurs éclatantes puis qui, dans leur réédition, adoptent une certaine sobriété qui peut s'interpréter comme la garantie de la qualité littéraire de l'œuvre. Selon elle, à partir de la deuxième décennie du XXe siècle, l'illustrateur n'a plus besoin de lire le livre dont il doit concevoir la couverture ; le résumé suffirait à cerner le propos du texte⁹¹. Néanmoins, elle observe une évolution dans la représentation féminine iconographique : en début de siècle, nous sommes confrontés à une forte représentation des femmes par des illustrations propageant des stéréotypes culturels et sexuels qui révèlent les désirs de l'inconscient masculin et des techniques qui inscrivent visuellement le féminin dans une tradition patriarcale. C'est ce que Lou Charnon-Deutsch dénonce également dans un article qui s'inscrit au sein d'une histoire féministe de la littérature espagnole :

Cuentos, poemas, folletines, novelas y periódicos ofrecían para el consumo del público miles de imágenes esmeradamente reproducidas, ligadas tanto al momento histórico como a la psique masculina, para ilustrar lo que la mujer española era, o más bien pudiera ser, para el hombre⁹².

⁹⁰ TISSOT Henri (dir.), *Théorie de l'image*, op. cit., p. 37.

⁹¹ RIVALÁN GUÉGO Christine, op. cit., pp. 165-166.

⁹² CHARNON-DEUTSCH Lou, « Ficciones de lo femenino en la prensa española del fin del siglo XIX », in DÍAZ-DIOCARETZ Myriam, M. ZAVALA Iris (dir.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, III – *La mujer en la literatura española (del siglo XVIII a la actualidad)*, Barcelona, Anthropos Editorial, 1993, p. 49.

Néanmoins, d'après Rivalán Guégo, cette tendance évoluerait plus récemment vers une légère adéquation, entre texte et image. Nous questionnerons ce propos dans l'analyse des différentes couvertures : est-ce que la représentation des femmes change avec le temps ? Passe-t-on d'une iconographie construite par le regard masculin (*male gaze*) à une autodétermination féminine dans le choix des images ?

La première version autoéditée de *La fuente enterrada*, en 1947, présente une couverture très neutre⁹³. Il s'agit d'un fond beige, vieilli par le temps, sur lequel vient s'ajouter une illustration minime de quelques arbres noirs en bas de page qui pourraient représenter une forêt avec, au loin, un rocher ou une montagne. En regardant de près, nous pouvons apercevoir une fontaine au milieu des arbres qui se manifeste alors comme une référence au titre. Cette fontaine s'érige comme un motif redondant, à la fois visuel et textuel dans le titre présenté en lettres capitales rouges, occupant une partie importante de la couverture. Il s'agit de l'identité visuelle des textes autoédités de Carmen de Icaza puisque nous retrouvons une typographie identique pour d'autres romans tels que *Yo, la reina* ou *Las horas contadas*. Dans le cas de *Yo, la reina*, la petite illustration qui apparaît en bas de page représente une couronne, là encore en lien avec le titre. Cette première édition épurée pourrait s'inscrire dans le propos de Christine Rivalán Guégo qui considère, à partir des années 20, la simplification de la forme du livre comme la conséquence d'une pratique plus intense de la lecture⁹⁴. Les lecteurs sont alors plus autonomes et n'ont pas nécessairement besoin d'illustrations pour se familiariser avec les textes. Le titre *La fuente enterrada*, sur la couverture du premier exemplaire, situé juste en dessous du nom de l'autrice reste toutefois énigmatique. Gérard Genette évoque, dans son ouvrage, la complexité de la fonction du titre d'un livre en s'appuyant sur les théories de Léo H. Hoek qui est l'un des fondateurs de la titrologie moderne et qui perçoit le titre comme un « élément autoritaire, programmant la lecture⁹⁵ », un élément primaire, autonome mais pas indépendant. Genette rappelle que le titre tel que nous l'entendons aujourd'hui est :

un objet artificiel, un artefact de réception ou de commentaire, arbitrairement prélevé par les lecteurs, le public, les critiques, les libraires, les bibliographes... et les titrologues que nous sommes, ou qu'il nous arrive d'être, sur la masse graphique et éventuellement iconographique d'une « page de titre » ou d'une couverture⁹⁶.

Néanmoins, il souligne l'importance du titre et reprend les trois fonctions titrologiques empruntées à Charles Grivel⁹⁷ : identifier l'ouvrage, désigner son contenu et le mettre en valeur.

⁹³ Nous retrouvons en annexe 4 les couvertures auxquelles nous faisons référence ici.

⁹⁴ RIVALÁN GUÉGO Christine, *op. cit.*, p. 97.

⁹⁵ H. HOEK Leo, *La marque du titre – dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Haye, Paris, New-York, Mouton éditeur, 1981, p. 2.

⁹⁶ GENETTE Gérard, *Seuils, op. cit.*, pp. 54-55.

⁹⁷ GRIVEL Charles, *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, The Hague-Paris, Mouton, 1973.

Il émet certaines réserves car les trois fonctions ne sont pas toujours présentes puisque la relation entre un titre et son contenu global est éminemment variable depuis la désignation factuelle la plus directe jusqu'aux relations symboliques les plus incertaines et qu'elle dépend de la complaisance herméneutique du récepteur. Sa fonction séductrice comporte un caractère subjectif évident. Genette attribue donc quatre fonctions au titre : une fonction de désignation ou d'identification ; une fonction descriptive ; une fonction connotative attachée et une fonction dite « séductive ». *La fuente enterrada* ferait référence à une source enterrée, une source cachée. Les éléments verbaux sont absents du titre, mais Leo H. Hoek précise que le titre est « un texte formulé dans un langage particulier, qui se distingue de la langue naturelle par l'emploi de règles particulières⁹⁸ ». Le titre est généralement elliptique. Ici, il renvoie à un élément constitutif du monde narratif et entretient une relation anaphorique avec le co-texte, c'est-à-dire que ce dernier reprend littéralement son titre⁹⁹. L'expression « la fuente enterrada » apparaît une fois dans le corps du texte : lorsque Pedro, le médecin, vient rendre visite à Irene dans sa chambre de l'hôpital psychiatrique et qu'elle lui fait part de ses doutes existentiels et de ses pensées suicidaires à travers la référence au récit *Resucitada* d'Emilia Pardo Bazán. Pedro tente de la rassurer et de souligner l'ensemble de ses qualités mais Irene rejette ses propos. Le narrateur omniscient décrit le changement comportemental d'Irene à cet instant :

Un recuerdo de su infancia surgió en la memoria de Irene: la fuente enterrada, y su tono se endureció. (p. 196)

Le souvenir de cette source semble péjoratif voire inquiétant. Le narrateur ne précise rien de plus. La source pourrait alors se rapporter au « murmullo del agua oculta, que llora en todos los jardines de Granada » (p. 57) de l'enfance de la protagoniste en Andalousie lorsqu'elle était en proie à une tante odieuse. C'est d'ailleurs ce même vers de Manuel Machado qui est cité en épigraphe du roman (p. 7) comme si une suite d'indices s'était glissée dans le texte et dans le paratexte pour comprendre le sens du titre et en révéler la filiation. C'est comme si le souvenir de cette fontaine poursuivait Irene dans sa vie d'adulte, le mal étant désormais incarné par Raúl. La source du malheur d'Irene se serait ainsi déplacée de sa tante andalouse pour se retrouver en son mari madrilène. Le « prière d'insérer » de la réédition la plus récente du roman (Planeta, Blacklist, 2009), que Genette définit comme « un texte bref [...] décrivant, par voie de résumé ou tout autre moyen, et d'une manière le plus souvent valorisante, l'ouvrage auquel il se rapporte¹⁰⁰ », présente le livre comme « la metáfora de una mujer excepcional, un auténtico torrente de sentimientos y compasión que no puede emanar sus efluvios debidos al asfixiante

⁹⁸ H. HOEK Leo, *op. cit.*, p. 52.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 297.

¹⁰⁰ GENETTE Gérard, *Seuils, op. cit.*, p. 98.

peso que soporta por un amor y unas amistades indignos¹⁰¹ ». Il s'agit d'un titre que Hoek désignerait comme « objectal » qui se réfère au texte lui-même ou qui désigne le texte en tant qu'objet et que Genette qualifierait de « thématique », c'est-à-dire un titre qui se réfère au contenu de l'œuvre, au *leitmotiv* ou par exemple au personnage. Le titre occupe, comme nous l'avons signalé, une place importante de cette couverture mais les éditions suivantes le réduisent en faveur d'une illustration plus ostensible et chatoyante. Pour l'exemplaire de la *Revista literaria*, le visage d'une femme illustré à grands traits occupe les deux tiers de la couverture. Le dessus de la tête est coupé, le visage est fin, il semble jeune et les cheveux sont sombres et épais. Ses yeux sont presque inquiétants, très ouverts, très clairs, presque transparents et ses pupilles sont très petites. La bouche de ce personnage est fine et rouge ce qui rappelle les caractéristiques attribuées au féminin : sensualité et délicatesse. Le sujet ne regarde pas en face mais vers le côté droit, il n'interpelle pas le public par le regard mais laisse présager un caractère mystérieux. La femme représentée semble avoir, de plus, la moitié du visage couverte d'un léger voile. Le récepteur peut deviner immédiatement la thématique « féminine » du roman mais le visage est intrigant et ne présente pas le texte comme une *novela rosa* dans lequel le personnage féminin mènerait une vie douce et épanouie. Ce visage est accompagné d'un court résumé qui peut immédiatement guider le lecteur vers l'interprétation du texte. En haut de page, l'éditeur souligne les qualités du texte afin d'encourager sa vente et évoque très rapidement la présence d'une « protagonista » qui pourrait être le sujet illustré. En revanche, l'éditeur met en avant l'ambition de ce personnage féminin et le cours de son existence comme « lucha valiente y silenciosa contra la adversidad ». Le résumé présente une figure féminine forte qui pourrait peut-être intéresser des lectrices soucieuses de leur indépendance et de leur autonomie. L'illustration de Serny est adoptée, dans un premier temps, pour les éditions Clemares en 1947 (maison d'édition de Carmen de Icaza). Il s'agit sensiblement de la même représentation mais les traits sont plus précis, les couleurs remplissent le visage et aucune partie n'est tronquée. De plus, le dessin se poursuit en bas de page et nous voyons apparaître un début de col de chemisier ou de robe. Le regard se tourne légèrement davantage vers le public et la figure semble moins inquiétante même si un léger voile couvre la partie haute du visage. La deuxième édition de Clemares, la même année, dévoile cette fois le corps d'une jeune femme en plan américain. Son visage est toujours aussi inquiétant mais la vision plus globale du personnage nous donne d'autres éléments figuratifs. Elle est assise dans un fauteuil rouge qui donne une impression de bourgeoisie, de sensualité. C'est une femme blanche, très mince, ses traits sont fins, ses cheveux noirs et longs sont coiffés avec une sorte de frange. Ses mains sont également très fines et

¹⁰¹ Quatrième de couverture de l'édition sur laquelle nous nous appuyons dans ce travail.

déliçates. Elle porte une robe de soirée en forme de bustier très élégante, qui pourrait s'apparenter à une robe de mariée et représenter le moment de l'union d'Irene et Raúl. Elle porte une étoffe sur les bras qui entoure également sa taille. Les reflets et les transparences laissent deviner une matière satinée. Le regard du personnage de cette dernière couverture se perd dans le vague et dans le hors-champ, elle exprime une sorte de tristesse. Son visage est fermé et vient refléter l'expression de son corps, droit et froid. L'ensemble des illustrations de Serny nous conduit vers une représentation très stéréotypée des personnages féminins. Les visages sont fins et lisses, les cheveux sont longs et coiffés, les corps sont minces et chaque partie de peau découverte laisse apparaître des traits délicats. Ces illustrations embrassent finalement les représentations des corps féminins des années 50. Serny illustre l'ensemble des romans de Carmen de Icaza pour la *Revista literaria* et nous constatons que chaque femme représentée réunit en elle élégance et délicatesse. Aucun personnage ne porte son regard sur le lecteur ou sur un objet du cadre mais toutes laissent échapper leur regard hors-champ. Aucune des femmes représentées ne semble vivre un bonheur ou une joie intense mais chacune semble s'affirmer dans sa personnalité et son caractère. En 1982, Lifesa édite un exemplaire posthume de la *Fuente enterrada* puisque Carmen de Icaza disparaît en 1979. Le fond de la couverture est un dégradé de marron qui fait ressortir le visage d'une femme dans un cadre de tableau mordoré. Les traits du visage sont plus réalistes et le personnage semble moins jeune. La représentation s'adapte davantage à l'idée que le lecteur se fait du personnage d'Irene. Les cheveux de la femme illustrée sont plus lâches, blancs ou blonds et son regard frontal interroge directement le lecteur. Les sourcils sont légèrement froncés et laissent une crainte se dessiner. En haut, à gauche, le visage d'un homme apparaît légèrement ; il s'estompe derrière la chevelure de la femme. Nous imaginons que ce personnage est Raúl, omniprésent et toujours tapi dans l'ombre. En bas, à droite de la page, un oiseau sort du cadre et s'apprête à s'envoler ; il s'agit d'une hirondelle. Le message que fait passer l'illustration au récepteur semble plus clair : le roman parlerait d'une relation conjugale hétéronormée. La femme semble inquiète et enfermée dans un carcan (le cadre) à l'inverse de l'oiseau qui, lui, jouit d'une liberté sans entraves. Enfin, la dernière édition de *La fuente enterrada* (Planeta, Blacklist, 2009) représente à nouveau une femme mais il s'agit cette fois d'une photographie en noir et blanc de Thurtson Hopkins. La femme est allongée sur un sofa dans une ambiance bourgeoise qui se retrouve dans les motifs et la matière du sofa. Elle appuie sa tête et son bras contre deux coussins ; les traits de son visage sont délicats, ses cheveux sont courts et bruns, ses yeux sont fermés et elle esquisse un sourire comme si le public la surprénait à rêver ou à penser à un souvenir heureux. L'une de ses mains est étalée sur le coussin, ses ongles sont soignés, longs et vernis et elle semble apaisée. Cette illustration correspondrait davantage aux rêveries d'Irene au cours

desquelles elle imagine une vie bien différente, source d'épanouissement et de bonheur. Sur cette couverture, le nom de l'autrice est présenté dans la même taille de caractères que le titre, ce qui n'était pas le cas dans les précédentes éditions. Cette police peut être le signe d'une notoriété de l'autrice. L'éditeur affirme ainsi que l'autrice a une vraie carrière derrière elle et qu'elle a été reconnue. Gérard Genette précise à ce propos que « plus un auteur est connu, plus son nom s'étale¹⁰² ». Cette supposition rejoint le résumé de cette édition qui souligne le succès de ce roman au siècle dernier. L'éditeur présente le roman comme « una excelente novela », « un auténtico *bestseller* en los duros años de la posguerra española¹⁰³ ». Ce prière d'insérer qui fait partie aujourd'hui de l'épitéxte durable du roman et se situe au plus près du texte, est accessible, selon Genette, à la frange restreinte du public qui fréquente les librairies et consulte les couvertures. C'est une lecture qui peut engager à l'achat et qui convertira le public en lecteur comme « un appel au peuple¹⁰⁴ ». Les différentes couvertures du roman de Carmen de Icaza reprennent, dans leur ensemble, l'image construite de la féminité, soit dans les caractéristiques physiques des jeunes femmes représentées, soit dans la posture qu'elles adoptent. En effet, les personnages semblent tous être dans une position d'attente ou d'inertie. Lou Charnon-Deutsch, qui travaille sur l'iconographie du féminin dans la presse espagnole de la fin du XIXe siècle, insiste sur la délicatesse dans la représentation des femmes. C'est, selon elle, un attribut très facilement prêté aux femmes dans les illustrations. On leur assigne également, selon elle, un rôle de séductrices ou de personnes oisives, qui attendent et ne jouent pas de vrai rôle dans la société :

Como se insinúa en términos iconográficos, la actividad más digna que una mujer (mala o buena) puede ejercer es la de esperar: ya sea el retorno del esposo del mar, de la batalla, o, simplemente, de la jornada laboral. También espera el regreso del niño de clase o de jugar, espera al cartero que le trae la carta del hijo ausente, o atiende tierna y solícitamente a un ser amado convaleciente. Espera las palabras anheladas del pretendiente, y espera joyas o billetes de amor del amante¹⁰⁵.

L'analyse des couvertures de *La fuente enterrada* nous permet d'affirmer que les femmes représentées correspondent au modèle imposé par une société patriarcale. La couverture plus moderne de 2009 suit les mêmes canons de la date de publication du roman en adoptant l'image d'une femme, objet d'un regard masculin. Voyons alors comment les couvertures de romans ayant pour protagoniste une femme évoluent avec le temps et si le *male gaze* persiste.

El mismo mar de todos los veranos est, là encore, un titre « thématique » qui renvoie à la maison près de la mer dans laquelle la narratrice s'enferme durant quelques jours et qui lui

¹⁰² GENETTE Gérard, *Seuils*, *op. cit.*, p. 39.

¹⁰³ Quatrième de couverture de l'édition sur laquelle nous nous appuyons dans ce travail.

¹⁰⁴ GENETTE Gérard, *Seuils*, *op. cit.*, p. 109.

¹⁰⁵ CHARNON-DEUTSCH Lou, « art. cit. », p. 67.

rappelle son enfance et les souvenirs liés à ces étés. Selon la théorie de Hoek, ce titre est de type adjectival car le syntagme prépositionnel constitue une extension prépositionnelle fonctionnant comme un complément déterminatif auprès du substantif¹⁰⁶. Il s'agit plus précisément d'un génitif temporel car le titre donne un indice sur le retour successif, chaque été, près de la mer. Les éléments du titre constituent une sorte de résumé partiel du co-texte en présentant des éléments diégétiques. C'est ce qu'affirme Charles Grivel en 1973 :

La situation narrative de base se comprend comme articulation (ou combinaison) des différents niveaux de récitation impliquant les unités textuelles examinées (le temps, le lieu, la personne) ainsi que les systèmes qui les organisent et règlent le perspectivisme du roman ; elle se désigne comme telle (en tant que romanesque) dès sa première manifestation, à la première phrase imprimée, c'est-à-dire au titre¹⁰⁷.

La première édition du roman chez Lumen, en 1978, est très simple et épurée. Sur un fond blanc, le titre et le nom de l'auteur apparaissent en haut de page, dans la même police, en lettres fines et italiques noires. Un rectangle vertical est ensuite rempli d'une image qui représente l'eau d'une mer ou d'un océan dans des tons de gris et de bleu. Nous observons une concordance entre le titre et l'image. Un oiseau est en train de voler en haut, à droite du rectangle ; il sort du cadre, brise la limite, le trait. Il peut représenter, là encore, une liberté recherchée, un oiseau qui s'envole vers d'autres horizons, plus loin que cette mer qui symbolise l'éternel recommencement de la vie de la protagoniste. La réédition de 1981 chez Lumen reprend l'image de la mer qui, cette fois, occupe un espace plus important. Au centre de l'eau et presque à la limite de la ligne d'horizon, un voilier avance, laissant derrière lui les sillons de son passage dans l'eau. Le bateau progresse vers d'autres horizons : il peut représenter à la fois la recherche de liberté, d'un ailleurs et la fuite de Jorge qui renvoie au cimetière marin de Paul Valéry. Dans l'exemplaire d'Anagrama, chez qui le roman a été publié en 1990 puis renouvelé en 1994, 1997 et 1999, la couverture bleu ciel rappelle à nouveau la couleur de la mer et du ciel. La typographie du nom de l'auteur est plus imposante que le nom du roman. Une illustration est encadrée : il s'agit de la représentation de la porte ou de la fenêtre d'une maison ouverte sur une plage et sur la mer. L'eau se rabat sur la plage et l'on perçoit quelques vagues au loin. La maison rappelle l'espace dans lequel la narratrice évolue. L'image évoque une présence humaine derrière la fenêtre ou la porte qui s'ouvre sur l'intérieur du livre. L'ouverture sur l'extérieur peut alors être envisagée comme une ouverture de soi sur le monde, en opposition à l'oppression de l'enfermement. Enfin, en 1990, le roman est traduit en anglais par Margaret E. W. Jones et publié chez University of Nebraska Press. Le fond de la couverture représente à nouveau un ciel bleu mais l'illustration est plus connotée. En effet, un très gros coquillage (*monoplex*

¹⁰⁶ H. HOEK Leo, *op. cit.*, p. 76.

¹⁰⁷ GRIVEL Charles, *op. cit.*, p. 166.

corrugatus) blanc et gris est dessiné. C'est l'un des coquillages que nous trouvons dans la Méditerranée. Une chaussure noire à talons ressort du coquillage et laisse deviner qu'une femme est en train de s'infiltrer à l'intérieur du coquillage ou tente d'en ressortir. Cette illustration fait écho à la relation lesbienne de la narratrice avec Clara par le symbole du coquillage lié au sexe féminin, à la conception, à la fécondité et qui est l'un des attributs d'Aphrodite, déesse de l'amour. C'est l'une des couvertures les plus figuratives car elle est réellement connotée. Par ailleurs, en 1997, Castalia publie un exemplaire du roman dans sa collection Biblioteca de escritoras. L'idée d'inclure le texte dans une collection révèle la spécification de l'ouvrage. Gérard Genette affirme que le label de collection, en plus de répondre au besoin des éditeurs de manifester la diversification de leurs activités, est un « redoublement du label éditorial, qui indique immédiatement au lecteur potentiel à quel type, sinon à quel genre d'ouvrage il a affaire¹⁰⁸ ». Cette collection renvoie, par ailleurs, à des ouvrages écrits spécifiquement par des femmes. On peut donc très rapidement les identifier. La couverture répond aux normes visuelles de la maison d'édition (fond beige, typographie du titre et du nom de l'auteur). Le cadre iconographique représente l'un des fragments de la mosaïque du Parque Güell à Barcelone. On la reconnaît grâce au style de Gaudí et à la forme serpentine de la pierre. Le demi ovale en mosaïque bleue occupe une grande partie de l'image et représente, dans des couleurs sombres, une sorte de scorpion. Cet animal est un symbole protecteur des maisons, mais est également associé à la férocité et à la passion sans limites, capable de se suicider avec son propre venin s'il n'a pas d'échappatoire. Les couvertures du premier roman de Tusquets fonctionnent donc généralement par symboles et métaphores. Rien n'est très explicite mais plusieurs idées sont suggérées comme la liberté, la fuite, la passion et l'érotisme. Le public doit alors s'efforcer d'interpréter les différentes images.

Pour le roman de Marina Mayoral, nous revenons à des représentations visuelles plus figuratives. Chacun de ses romans est illustré par des personnages de femmes qui se confondraient en quelque sorte avec chacune des protagonistes des romans. On ne les voit jamais de face mais l'on aperçoit seulement une partie de leur visage ou de leur corps. La part cachée des illustrations conserve le mystère et l'intimité que nous découvrons à l'intérieur du texte. Le fond de l'exemplaire de *Dar la vida y el alma* (Alfaguara, 1996) est un intérieur assez flou. Les formes architecturales de l'espace laissent deviner une ambiance bourgeoise, comme chez Carmen de Icaza. L'encadré sur fond noir réservé au titre occupe la partie verticale de la couverture et vient rajouter des lignes à l'austérité et à la sobriété du lieu. Une jeune femme est de dos, son corps est longiligne et exposé dans sa totalité. Elle est nue et une sorte de drap blanc

¹⁰⁸ GENETTE Gérard, *Seuils*, op. cit., p. 25.

couvre le bas de son corps à partir de la chute de ses reins. Le drap est transparent et laisse deviner la forme de ses fesses et de ses jambes. On ne voit qu'une partie du profil de la jeune femme puisqu'elle incline la tête sur la gauche. Ses cheveux châtain clair sont attachés dans une sorte de chignon flou. Cette jeune femme évoque la sensualité, l'érotisme et nous devinons qu'une scène d'amour a précédé ce moment de captation. Néanmoins, elle est seule, ce qui rappelle l'abandon d'Amelia dans la chambre d'hôtel. Cette hypothèse a été confirmée par l'autrice qui affirme que le moment qu'a souhaité saisir l'illustrateur correspond à l'image d'Amelia « sola y casi desnuda en un lujoso hotel de París, abandonada por su marido¹⁰⁹ ». Le titre thématique du roman renvoie au don absolu de la protagoniste Amelia et à sa générosité illimitée envers son mari Carlos. Il exprime le renoncement de soi et la puissance du sentiment amoureux et passionnel qui l'emporte sur sa propre individualité. L'argument du titre, selon la terminologie de Hoek, renvoie à la diégèse du texte sous une forme presque proverbiale, renforcée par l'usage d'un verbe à l'infinitif. Aucun sujet n'est désigné et le lecteur est alors confronté à une formule qui mêle abnégation religieuse et amoureuse. Néanmoins, l'illustration ne semble pas représenter un personnage fragile, dans l'attente ou l'oisiveté comme nous l'avons aperçu chez Carmen de Icaza. L'ensemble des couvertures des romans de Mayoral reproduisent des figures féminines plutôt confiantes, sensuelles ou séduisantes mais assurées et résistantes. Le message iconographique renvoie alors davantage au caractère solide des personnages féminins des textes de Mayoral qu'aux péripéties malencontreuses qui pourraient les affaiblir. Nous observons ainsi un certain engagement du féminin dans la première image qui nous est offerte des textes. Néanmoins, lorsque nous interrogeons les lecteurs de Mayoral sur le choix des couvertures, leur avis semble très tranché¹¹⁰. Sur dix-huit réponses, cinq personnes considèrent que les couvertures suggèrent des précisions sur l'ambiance du texte, sur les personnages et donnent des pistes de lecture, six n'y prêtent pas attention et une pense que les couvertures sont « cursis » et pourraient tromper le lecteur sur la qualité littéraire du texte. Ces propos illustrent finalement la tendance des maisons d'édition à délaisser le soin de l'iconographie et à proposer des illustrations plus commerciales qu'artistiques.

Les résumés des différents textes mettent en avant les conflits intérieurs que traversent les trois protagonistes (Irene, la narratrice de Tusquets, Amelia). Ces déchirements sont soulignés par des antithèses, comme dans l'édition Planeta qui décrit *La fuente enterrada* comme une histoire « de amor, pasión, engaño y locura¹¹¹ ». À première vue, les termes s'opposent mais ils apparaissent dans une continuité presque fluide, inévitable. Ces mots

¹⁰⁹ Réponses de Marina Mayoral (janvier 2021).

¹¹⁰ Nous reviendrons plus précisément sur cette étude des lecteurs au cours de la partie suivante. Nous y exposerons la démarche et les enjeux.

¹¹¹ Quatrième de couverture de l'édition sur laquelle nous nous appuyons dans ce travail.

mettraient en évidence le destin tragique des femmes mariées et l'horizon d'attente de leur vie. Cette fatalité apparaît également dans le résumé de l'édition Anagrama de *El mismo mar de todos los veranos*. Le texte, élaboré en collaboration entre l'éditeur et l'autrice¹¹², insiste sur la dimension passionnelle du roman et la quête impossible du bonheur. Les valeurs de stabilité de l'union hétérosexuelle et heureuse sont remises en question et le résumé évoque un récit au cours duquel « la narradora descubre paulatinamente que su realidad es una mera reducción de la vida y el amor un sueño irrealizable en el que siempre traicionamos o nos traicionan¹¹³ ». L'antithèse de l'amour et de la vie ressort enfin, chez Mayoral, dans un résumé qui évoque les déchirements de la protagoniste du roman, les nuances des sentiments et de l'amour et un récit dans lequel « confluyen dos obsesiones y dos formas de vivir el amor y el olvido¹¹⁴ ». Par ailleurs, les différents résumés ainsi que les présentations des autrices évoquent le caractère novateur des œuvres. Ces trois textes représentent un tournant dans l'écriture des trois autrices. Cette thèse est soutenue par Íñigo Méndez de Vigo qui affirme, dans ses réponses, qu'à partir du moment où Carmen de Icaza fonde sa propre maison d'édition, en 1947, après avoir obtenu un grand succès grâce à ses textes précédents, elle se libère et devient une meilleure écrivaine. Elle ne subit plus de pressions commerciales et « se siente más libre en cuanto a los temas que trata y al enfoque que les da¹¹⁵ ». Cette profondeur intellectuelle pourrait correspondre au glissement de l'autrice de la *novela rosa* vers un genre plus subtil, nuancé, introspectif et moins caricatural. La présentation de l'autrice dans la réédition du roman, en 2009, prend appui sur les propos de l'écrivain espagnol Federico Carlos Sainz de Robles qui affirme que c'est à partir de son texte de *La fuente enterrada* que sa force narrative atteint une haute qualité littéraire. Il caractérise le roman de la manière suivante :

Los temas tienen una mayor trascendencia [...] los personajes tienen misiones más altas y las desempeñan en acciones más impresionantes y con palabras más hondas¹¹⁶.

C'est également ce que révèle la présentation de Carmen de Icaza dans l'édition *Novelas y Cuentos*. Cette phase introductive qui s'insère dans le paratexte éditorial, peut être assimilée à une préface car elle permet d'évoquer le texte qui suit. En plus de présenter Carmen de Icaza comme une écrivaine qui se situe parmi les « mejores y más populares novelistas contemporáneos españoles¹¹⁷ », l'éditeur remarque la finesse de son écriture et incite les lecteurs à pénétrer son monde littéraire :

¹¹² Réponses de Jorge Herralde, janvier 2021. Marina Mayoral affirme la même collaboration éditeur/auteurice pour l'écriture des résumés des textes.

¹¹³ Quatrième de couverture de l'édition sur laquelle nous nous appuyons dans ce travail et même résumé sur la page du site internet Anagrama consacré à *El mismo mar de todos los veranos*.

¹¹⁴ Quatrième de couverture de l'édition sur laquelle nous nous appuyons dans ce travail.

¹¹⁵ Réponses de Íñigo Méndez de Vigo, baron de Claret, mars 2021.

¹¹⁶ Présentation de Carmen de Icaza, Barcelona, Planeta, 2009.

¹¹⁷ Présentation de Carmen de Icaza, Madrid, *Novelas y Cuentos*, 1954.

Carmen de Icaza trata el asunto de una manera más concreta y nos traza el relato de una gran lucha interna. No realiza con ello un trabajo de intelectual, sino la labor de un psicólogo, de un cuentista y de un poeta. El tema y la acción se funden admirablemente¹¹⁸.

Dans la réédition de *Vestida de Tul* (Planeta, 2017), la présentation de l'autrice revient également sur le parcours et la production littéraire de cette dernière. L'éditeur s'arrête sur la publication de *La fuente enterrada* comme tournant dans sa vie d'écrivaine et seuil d'une « nueva fase de madurez¹¹⁹ ». Cet avènement rappelle le résumé de *Dar la vida y el alma* (Alfaguara, 1996) qui présente le texte de Mayoral comme son meilleur roman. En plus de souligner son caractère passionnant, il décrit « la novela » comme « la más madura, la más profunda, la más afinada en todos sus detalles¹²⁰ » reprenant, comme pour Icaza, le terme de maturité. Leur œuvre respective semble se trouver alors au point culminant de leur écriture et de leur parcours intellectuel. Même si nous connaissons les stratégies du marché littéraire, nous pouvons croire à l'objectivité de ces avis éditoriaux pour deux raisons : d'une part, le commentaire sur *La fuente enterrada* se trouve dans le paratexte d'un autre roman d'Icaza (c'est une manière de parcourir linéairement la vie littéraire de l'autrice et de s'arrêter sur les moments marquants) ; d'autre part, Alfaguara a publié la majorité des romans de Mayoral mais ce commentaire qui affirme, par un rythme ternaire, la supériorité du texte, n'est présent que dans le paratexte de ce roman. Par ailleurs, Planeta ajoute une note à l'appareil paratextuel du roman de Carmen de Icaza et l'éditeur présente, à la fin de son texte, l'autrice comme « una mujer adelantada a su tiempo¹²¹ ». Cette mention rappelle la modernité de l'écriture de l'autrice et de sa vision du rôle des femmes au sein de la société espagnole des années 50. Son analyse fine et lucide des différences genrées et de l'empêchement de ses personnages féminins rend visibles les difficultés, pour les femmes, de se faire sujets. C'est cette visibilité qui permet d'affirmer l'engagement de l'autrice sur la question des populations marginalisées et dominées. En revanche, aucun résumé ni présentation n'évoque un quelconque engagement féministe ou ne mentionne une affinité avec la défense des droits des femmes. Il ne fait que souligner le caractère indépendant et affirmé des personnages féminins. Dans la présentation de Mayoral (Alfaguara, 1996), l'éditeur évoque ses sujets de recherche universitaire (Emilia Pardo Bazán et Rosalía de Castro) et le lecteur peut ainsi deviner sa sympathie pour les écrivaines femmes et les sujets liés au féminin. Cet intérêt littéraire peut orienter la lecture des textes de Mayoral et laisser deviner un engagement que nous interrogerons lorsque nous aborderons les différents champs intellectuels dans lesquelles interviennent les trois autrices. La quatrième de couverture

¹¹⁸ *Idem.*

¹¹⁹ Présentation de Carmen de Icaza, Barcelona, Planeta, 2017.

¹²⁰ Résumé (quatrième de couverture) de Marina Mayoral, Madrid, Alfaguara, 1996.

¹²¹ Présentation de Carmen de Icaza, Barcelona, Planeta, 2017.

de *El mismo mar de todos los veranos* (Anagrama, 1990) révèle la dimension subversive du roman en le caractérisant de roman « amoral » qui vient rompre avec la production littéraire décente des dernières années en Espagne. L'expérience hédoniste des personnages féminins ne correspond plus aux « valores de la moral judeocristiana¹²² » qui règnent encore dans les années 1990. Esther Tusquets jouit donc de l'image d'une écrivaine dissidente qui ne se soumet pas aux normes même si, ni Jorge Herralde, ni elle-même, ne voient une forme d'engagement dans l'œuvre. L'approche du texte de Tusquets semble se situer entre une nouvelle esthétique littéraire et une modernité transgressive. Nous retrouvons la dimension novatrice du texte dans le résumé de l'édition de 1997 (Castalia). En effet, l'éditeur évoque, par l'incorporation de la sexualité dans les désirs conscients de la femme, « una dimensión femenina muy fuerte¹²³ ». Par cette expression, le lecteur comprend que l'espace narratif du texte est occupé par des personnages féminins, des désirs féminins, une sexualité féminine, mais l'adjectif « fuerte » le renvoie également à un engagement singulier de l'auteure et de la narratrice. En revanche, plus loin, l'éditeur précise qu'il ne s'agit pas de « estrictos planteamientos feministas » et met fin ainsi à l'idée d'un texte narratif militant. Nous sommes donc en possession d'un texte qui remettrait en question le féminin sans s'engager dans une lutte. L'éditeur ne mentionne pas, en revanche, dans son texte, l'adjectif « lesbienne » mais il décrit plutôt « una relación íntima con una alumna suya » et évoque « los deseos conscientes de la mujer ». Dans la présentation actuelle du roman de Tusquets sur le site web de la maison Castalia, le texte n'évoque pas seulement la présence d'une sexualité marginale dans le récit mais il nomme explicitement les « relaciones lesbianas¹²⁴ » et définit le texte comme « una novela de notorio erotismo ». La « franqueza avanzada e insólita » que la présentation suggère n'a pas seulement trait à l'écriture du roman de Tusquets mais concerne également l'évolution des introductions de ce roman. Nous passons de résumés et de présentations plutôt réducteurs dans l'évocation du désir, de la sensualité et de la sexualité à une expression plus précise et explicite de ce que le texte renferme. Nous sommes face à des éditions successives du roman qui semblent suivre l'évolution de la société et s'adapter au regard des lecteurs. En revanche, la traduction du roman en anglais (*The same sea as every summer*, University of Nebraska Press) nomme déjà, en 1990, la présence du lesbianisme dans l'œuvre. Elle situe le récit de Tusquets dans son contexte historique et politique, ce qui permet d'observer comment, à l'extérieur de l'Espagne, la publication du roman est perçue et quel est son degré de subversion. La présentation du texte sur le site web anglophone croise la description du contexte et du récit de la manière suivante :

¹²² Résumé (quatrième de couverture) d'Esther Tusquets, Barcelone, Anagrama, 1990.

¹²³ Résumé (quatrième de couverture) d'Esther Tusquets, Barcelone, Castalia, 1997.

¹²⁴ Présentation web du roman : <https://www.castalia.es/libros/44/el-mismo-mar-de-todos-los-veranos>

But even in a new era that fostered more liberal attitudes toward divorce, homosexuality, and women's rights, this novel by Esther Tusquets was controversial. Its feminine view of sexuality – in particular, its depiction of a lesbian relationship – was unprecedented in Spanish fiction¹²⁵.

C'est aussi cette publication qui illustre, en première de couverture, le plus explicitement le propos du texte. Le premier roman d'Esther Tusquets résonne, lui aussi, comme un tournant, non pas dans sa trajectoire d'écrivaine puisqu'il s'agit de sa première publication, mais dans le panorama littéraire espagnol. L'ensemble des éditeurs soulignent avec force la dimension novatrice, pionnière et extraordinaire du texte. Par ailleurs, dans la traduction anglaise du roman *Para no volver*¹²⁶ de Tusquets (*Never to return*), la première de couverture souligne, à nouveau, la force de la voix féminine dans le texte. Cristina Ortiz Ceberio affirme, dans sa critique du roman, qu'en plus de la référence à la couverture espagnole du roman avec la présence du divan de l'analyse psychanalytique, la couverture anglaise ajoute des chaussures à talons aux pieds du sofa. Cette image renvoie, selon elle, au contenu idéologique du texte¹²⁷.

Le champ paratextuel se situe donc entre le contact du public avec les différents livres et le regard du lecteur qui s'approprie le roman et anticipe sa lecture du texte. La médiation entre observation de l'objet-livre, lecture et interprétation du paratexte et lecture réelle du texte s'opère, entre autres lieux, dans des librairies. Nous allons donc observer comment cet espace joue un rôle dans le processus de « visibilité » des trois œuvres.

7.2.3. Librairies féministes : intermédiaires influents ?

Afin d'analyser l'influence des espaces de vente sur la lecture d'écrivaines, nous avons sélectionné un échantillon de libraires. Notre propos se construit autour du questionnement du féminin et des touches féministes dans les trajectoires de nos autrices. Il nous a donc semblé pertinent de nous tourner vers les librairies espagnoles engagées. Les librairies généralistes sont trop vastes pour répondre précisément à nos interrogations. Nous avons remarqué, lors de nos différents séjours en Espagne, que les trois autrices étaient très peu reconnues dans ces librairies. Carmen de Icaza est généralement populaire grâce aux rééditions de ses deux romans par Planeta. D'après une libraire de la Casa del Libro de Valencia (Passeig Russafa), l'autrice est importante dans l'histoire littéraire espagnole et elle rappelle son succès dans les années 50 mais elle déplore son invisibilité actuelle, tant dans les programmes scolaires que chez les

¹²⁵ Présentation web du roman : <https://www.nebraskapress.unl.edu/nebraska/9780803294165/#:~:text=The%20disillusioned%20narrator%20of%20The,inevitably%20be%20repaid%20by%20betrayal.>

¹²⁶ TUSQUETS Esther, *Para no volver*, Barcelone, Anagrama, 2005 [1985].

¹²⁷ ORTIZ CEBERIO Cristina, « Reseña *Never to return* », *Letras femeninas*, Vol 26, n° 1-2, University of Wisconsin Green-Bay, 2000.

libraires. Lorsque nous l'avons rencontrée en 2017, la libraire avait reçu la dernière publication de *La fuente enterrada* (Blacklist) à la fin de l'année 2016 et, en l'espace de huit mois, elle n'en avait vendu que trois exemplaires. Par ailleurs, Esther Tusquets est surtout célèbre comme éditrice même si, selon notre enquête, elle semble être la plus reconnue des trois. Enfin, Marina Mayoral est particulièrement populaire en Galice, région de laquelle elle est originaire et dans laquelle elle ancre ses textes fictionnels et ses travaux de recherche. Nous avons pu observer cela lors de notre passage dans la Librería Couceiro de la Corogne, en octobre 2017. Non seulement la libraire connaissait l'autrice mais elle avait également quelques-uns de ses textes en rayon.

Nous n'avons pas souhaité restreindre notre analyse à la seule capitale mais ouvrir également notre exploration à la ville de Barcelone puisque l'œuvre d'Esther Tusquets s'enracine dans la région catalane. Les librairies féministes ou engagées sur les questions LGBT¹²⁸ sont peu nombreuses et se trouvent principalement dans ces deux villes. Nous avons collecté les témoignages de différents libraires et avons décidé d'aborder leurs réponses sous un angle diachronique : nous évoquerons, dans un premier temps, les librairies dont la création a suivi de près la mort du dictateur ; puis, dans un second temps, nous présenterons les déclarations des librairies qui prirent leur essor plus récemment, dans l'élan des études de genre et de la « visibilité » des populations marginalisées. Les librairies féministes participent-elles de la visibilité des trois autrices ?

Il nous semble capital d'établir une sorte de radiographie des librairies engagées avant d'entrer plus précisément en contact avec l'opinion des libraires et avec le regard qu'ils portent sur les trois autrices. « España es el país con más librerías de mujeres en el mundo » affirme le titre d'un article d'Inés Morán¹²⁹ qui ajoute que ces librairies entretiennent un lien fort avec le développement du mouvement féministe espagnol. La figure du libraire, intermédiaire entre éditeur et client, transmetteur de culture, lecteur avisé et fin littéraire, jouit d'une compétence supplémentaire dans le cas des librairies spécialisées. Les premières librairies apparaissent à la fin des années 70¹³⁰. Lola Robles et Marisa Mediavilla investissent ce champ de recherche et explorent les origines de ces librairies :

Nacen, estas librerías, como iniciativa de colectivos feministas, o bien de mujeres individuales pertenecientes a ellos, o ideológicamente afines en la mayoría de los casos. Son, así, los primeros centros donde pueden encontrarse libros, documentos e información

¹²⁸ Sigles utilisés pour désigner les personnes lesbiennes, gays, bisexuelles et transgenres. Aujourd'hui, on utilise davantage LGBTQI+ pour y inclure également les personnes queers, intersexes, asexuelles ou toute variante d'identité de genre, de caractéristiques sexuelles ou d'orientation sexuelle.

¹²⁹ MORÁN Inés, « España es el país con más librerías de mujeres en el mundo », (*Cadena*) *Ser*, 20/12/2017.

¹³⁰ Nous pouvons observer quelques photos de librairies madrilènes prises lors de notre visite en juillet 2020 en annexe 5.

sobre las mujeres¹³¹.

Elles situent la première librairie du genre à Barcelone, la Llibreria de las Dones, inaugurée le 14 mai 1977 comme initiative de cinq femmes qui s'investissaient déjà dans des associations de quartiers. Cette fondation leur a permis de rendre visible et de s'approprier leur lutte en tant que femmes. La librairie ferme ses portes en 1982, mais, en 1986, une petite librairie créée par la maison d'édition féministe LaSal, edicions de las dones prend le relais. Il s'agit d'une maison fondée en 1978 qui publie le premier Agenda de la Dona ainsi que les travaux de Luce Irigaray, de Christine Delphy ou encore de Victoria Sau. La librairie disparaît en 1990, mais le travail éditorial sera poursuivi par la maison d'édition Horas y Horas. Dans cette même ville, en mai 1991, suite à la IV FERIA Internacional del Libro Feminista, deux jeunes femmes créent la Llibreria Pròleg dans la rue Draguería. Nous reviendrons plus loin sur cet espace. Conjointement, à Madrid, à la fin de l'année 1977, la librairie *Ámbito* ouvre ses portes et se spécialise dans le féminisme, le nationalisme (catalan, galicien, basque), la littérature de jeunesse et ouvre également un rayon spécialisé dans la littérature homosexuelle. Il s'agit alors d'un lieu de rencontres et d'échanges intellectuels dans lequel sont proposés des conférences, des ateliers et des expositions. La *Librería de Mujeres* qui est aujourd'hui la librairie féministe la plus importante d'Espagne, ouvre ses portes le 17 octobre 1978 près de la Plaza Mayor. Plus de deux cents femmes se réunissent pour créer une coopérative. Certaines étaient déjà reconnues dans le monde intellectuel et politique comme, par exemple, Celia Amorós. L'inauguration de la librairie se vit comme une vraie fête, une célébration des femmes, loin de l'oppression dominante et institutionnalisée. L'aspect extérieur de la librairie expose son militantisme et communique sa différence :

Desde fuera se advierte que es una librería *distinta*. Una estilizada silueta femenina y el símbolo del feminismo se recortan sobre la luna del escaparate¹³².

La majorité des ouvrages proposés sont écrits par des femmes ou parlent des femmes. Les hommes, les partis politiques et les syndicats sont exclus du projet afin de garantir indépendance et autonomie. De plus, les fondatrices ont souhaité se préserver des attaques patriarcales. Dans un entretien de 2015, Elena Lasheras évoque les violences que la librairie a subies de la part de certains hommes :

Tuvimos que tener protección en las puertas de la librería porque al principio era una situación de amenazas constante que, además, ha sido recurrente con el paso de los años. No fue algo puntual. Por ejemplo, con motivo del 20 aniversario de la apertura de la librería, quisimos hacer un homenaje a las mujeres republicanas y, de nuevo, volvimos a sufrir una

¹³¹ ROBLES Lola, MEDIAYLLA Marisa, « Las librerías de Mujeres en España », *Biblioteca de Mujeres*, Madrid, *Métodos de Información*, vol. 7, n°35-36, enero-marzo 2000, p. 57.

¹³² CARRASCO Bel, « Ayer se inauguró la primera librería feminista en Madrid », *El País*, 17/10/1978.

serie de amenazas telefónicas que tuvimos que denunciar¹³³.

La création de cette librairie s'inscrit pleinement dans l'avènement du mouvement féministe en Espagne en proposant un espace médiateur dans lequel les Madrilènes ont accès directement aux manifestes, essais, fictions, prônant la fin de la domination patriarcale.

Nous avons interrogé la librairie Pròleg à propos de ses liens avec les différents mouvements féministes. La réaction de Núria (l'une des libraires) semble très nuancée. Elle exprime, par sa réponse, sa frustration et nourrit une rancœur envers les mouvements féministes qui ne la sollicitent que lorsque ses militantes ont besoin de visibilité mais qui n'aident pas particulièrement la librairie à développer sa clientèle et à être reconnue. Elle affirme :

somos nosotras que visibilizamos el movimiento feminista, raro es al revés, ahora esto ha empezado a mejorar con la crisis covid (después de 30 años ya era hora...digo yo)¹³⁴

La librairie reconnaît s'être éloignée de la mouvance féministe, ne pas avoir entretenu de lien et avoir élargi ses propositions de ventes à des ouvrages moins engagés et moins féministes par souci de rentabilité. L'appellation de librairie « féministe » pose des problèmes.

En revanche, la librairie madrilène, fondée en 1978, ne semble pas perdre son esprit de départ. En 1986, suite à d'importants problèmes économiques, la coopérative de la Librería de Mujeres-Centro de Encuentro n'est plus portée que par trois femmes : Dolores Pérez, Elena Lasheras y Ana Domínguez. Elle participe d'une vraie diffusion des idées féministes et acquiert un réel impact dans le paysage militant madrilène, voire espagnol dans la dernière partie du siècle dernier. C'est ce que revendique Alba Várela, l'une des libraires, dans un article en ligne :

En estos veinte años, destaca la multiplicación de títulos relacionados con la mujer, tanto en el ámbito de la teoría feminista como en la creación literaria. Un fenómeno que se ha visto acompañado por el cambio cultural y político que han supuesto el feminismo y la potenciación de la subjetividad femenina. La proliferación de grupos, instituciones y seminarios universitarios, que abarcan los ámbitos de lo social, político y cultural, ha ido incluyendo la teoría de género como universal e imprescindible para la construcción y el cambio de la sociedad global. Este proceso es el que alimenta y se ve aumentado, en una incesante actividad de intercambio, por la palabra escrita femenina¹³⁵.

Elle voit sa librairie comme la construction d'un héritage de femmes, comme la constitution d'un patrimoine. En 1990, la coopérative reçoit le *Premio a la mejor labor de difusión cultural realizada por librerías* et, en 1991, les fondatrices créent leur maison d'édition Horas y Horas. Elles y publient soixante-dix titres dans les diverses collections de théorie féministe, de multiculturalisme, de lesbianisme et fonctionnent grâce à des subventions. Cette librairie fait

¹³³ DÍAZ-SALADO AGUADO Javier, « Feminista, laica y republicana », entrevista a Elena Lasheras, *El Rebaño – crónica de un contraste anunciado*, 21/02/2015.

¹³⁴ Núria a répondu à nos questions par mail en décembre 2020.

¹³⁵ VÁRELA Alba, « Librería de Mujeres de Madrid », Fundación Betiko, 11/01/1999, en ligne, sur la rubrique Prensa du site de la librairie, p. 1.

réellement office de « lugar de militancia a través de la literatura¹³⁶ ». Mais cet engagement ne va pas sans l'adhésion intellectuelle des clientes.

Suite à la mort du dictateur, la fréquentation des femmes dans les espaces littéraires est en hausse. Margarita Capdemont¹³⁷ signale que les femmes commencent à acheter des livres de leur propre initiative, surtout chez les étudiantes ou chez celles qui possèdent un pouvoir économique. Par ailleurs, la journaliste précise qu'il s'agit de « la soltera la que cuantitativamente compra más libros ». Les jeunes femmes célibataires auraient, dans les années 70, plus de temps libre à consacrer à la lecture et une envie plus ferme de s'interroger sur les questions de sexe et de genre à travers des essais ou des fictions. Elles se sentiraient peut-être plus libres de s'adonner à cette activité et d'en tirer des enseignements et une émancipation. Nous retrouvons cette hypothèse dans la typologie d'ouvrages que consultent les femmes universitaires ou intellectuelles. Elles s'intéressent, pour leur part, à tous les textes d'intérêt général (la sociologie, l'actualité, la politique, la littérature engagée) là où les mères au foyer choisissent des livres « entretenidos ». La journaliste conclut sur l'urgente nécessité d'inculquer le goût de la littérature à l'ensemble des femmes afin de les amener à réfléchir et à gagner leur espace de liberté :

Más formación, más comprensión y un replanteamiento de la promoción personal exigible y debida a la mujer dentro del marco de la vida familiar. [...] A falta de unas bases culturales y de unos condicionamientos sociales la mujer debe dar un gran salto, recorrer con rapidez una gran distancia. Para muchas es inabarcable y recurren a la indiferencia o al retraimiento como la mejor arma. Sin embargo, la orientación y el consejo de quienes poseen los instrumentos para ayudarlas no serán cosa vana para andar ese camino. Y ya decíamos al principio que el librero es por méritos propios una figura de innegable trascendencia para la transmisión cultural¹³⁸.

C'est dans cette dynamique que le rôle du libraire spécialisé trouve son sens. Au début des années 1990, Barcelone se consacre également à la vente d'ouvrages féministes avec la création de la librairie Pròleg, comme nous l'avons signalé plus haut. Núria semble engagée puisqu'elle refuse d'emblée de distinguer les librairies féministes des librairies de femmes. Pour elle, ces questions forment un ensemble cohérent et elle souhaite allier militance et esthétique littéraire. Elle connaît, pour sa part, nos trois autrices mais déplore la faible vente de leurs œuvres. La librairie n'a vendu qu'un titre de Carmen de Icaza ces dernières années et bien que les textes de Marina Mayoral aient pu rencontrer un certain succès, sa dernière œuvre a été très peu demandée. Elle souligne néanmoins la qualité littéraire de l'ensemble de ses œuvres. Par ailleurs, Núria affirme que de nombreuses femmes lesbiennes ont lu l'œuvre de Tusquets. Cette

¹³⁶ DÍAZ-SALADO Aguado Javier, « art. cit. ».

¹³⁷ CAPDEPONT Margarita, « Opinán los librereros – La mujer aumenta su iniciativa en materia de libros », *El libro español*, n°11 numéro spécial, mai 1975, spécial Año Internacional de la Mujer, p. 15, consulté à la BNE à Madrid en juillet 2020.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 16.

autrice ne peut donc pas être totalement désengagée de la question du féminisme et du lesbianisme. Núria classe les textes de Tusquets et de Mayoral dans la littérature féministe et parfois érotique. L'engagement par la littérature chez ces autrices est clair pour elle et ne fait pas débat. À ce propos, lorsque nous interrogeons Marina Mayoral sur la présence de ses œuvres dans les librairies féministes, elle répond qu'elle ignore si elles y sont présentes mais ne nie pas la place qu'elles pourraient y trouver¹³⁹.

En 2012, une nouvelle association/librairie voit le jour à Madrid. Miren¹⁴⁰, l'une des libraires de Mujeres y Compañía La Librería, souligne le caractère très dynamique et presque volatile des thématiques et des autrices qui sont publiées quotidiennement. Cette évolution ne permet pas, selon elle, de rendre visibles des œuvres moins contemporaines d'autrices qui n'écrivent plus. La recherche de modernité et d'actualisation constante laisse moins de place à ces autrices. Les clients recherchent très rarement des livres de Tusquets ou de Mayoral.

Aujourd'hui, l'engagement littéraire féministe peut également rejoindre une lutte plus générale contre un modèle hétéronormé et patriarcal dominant. C'est là l'un des enjeux des librairies qui proposent une littérature sur l'homosexualité par exemple. Nous souhaitons observer ici quelle place l'œuvre de Tusquets occupe dans cet espace et comment elle y est reconnue.

La Librería Berkana, située dans le quartier de Chueca à Madrid, ouvre ses portes en 1993 et se spécialise dans la littérature gay et lesbienne. Ce type de librairies était inexistant en Espagne et son objectif a alors été de créer « un espacio de libertad donde el público pudiera acudir sin ningún tipo de cortapisas¹⁴¹ ». Selon Carlos¹⁴², l'un des libraires de Berkana, le public recherche encore parfois des livres d'Esther Tusquets. Il s'agit selon lui de femmes et/ou de personnes affiliées à des collectifs LGBT. Les œuvres de Tusquets sont classées dans la « narrativa femenina » mais Carlos ne semble pas avoir une connaissance précise des textes. La fréquentation de la librairie renforce l'idée selon laquelle Tusquets participe d'un engagement à travers son esthétique littéraire. Les lecteurs ne la liraient pas comme une militante affirmée mais comme une autrice qui se propose d'explorer une sexualité qui s'éloigne de la normativité.

En revanche, lorsque nous interrogeons Connie¹⁴³ de la librairie (LGBT) Cómplices de Barcelone, créée en 1994, son avis sur Tusquets est bien différent. La vente de ses livres semble avoir été récupérée par les librairies généralistes et Tusquets n'a donc plus vraiment sa place

¹³⁹ Réponses de Marina Mayoral (janvier 2021).

¹⁴⁰ Suite à un rendez-vous dans la librairie du Calle de la Unión, 4, Miren a répondu à nos questions par mail en décembre 2020.

¹⁴¹ CARRASCO Bel, « art. cit. », p. 60.

¹⁴² Suite à un rendez-vous dans la librairie du Calle de Hortaleza, 62, Carlos a répondu à nos questions par mail en août 2020.

¹⁴³ Connie a répondu à nos questions par mail en juillet 2020.

dans le panorama restreint des œuvres qui traitent des problématiques LGBT. Néanmoins, le public qui recherche les œuvres de Tusquets reste sensiblement le même : des femmes de tout âge. Connie reconnaît que, dans les années 80, cette autrice a été « un referente para algunas mujeres » mais elle n'accrédite pas son engagement et souligne par ailleurs que Tusquets n'a jamais utilisé le mot « lesbiana » en public. Cette remarque résonne avec le refus de Jorge Herralde ou de l'autrice elle-même d'être assimilée à toute cause féministe ou engagée. Connie semble éprouver une sorte de rancœur en soulignant le manquement de l'autrice comme si certaines lectrices avaient attendu de Tusquets qu'elle dépasse, dans son écriture, une simple esthétique de l'expérience lesbienne et qu'elle se positionne. En conclusion, Connie justifie néanmoins ce manquement (« otra época, otros tiempos »), ce qui nous renvoie à la censure et à l'auto-censure de la fin du XXe siècle quant à ces questions d'homosexualité.

L'ensemble des libraires se rejoignent sur un point : ce n'est pas parce que la littérature fictionnelle est écrite par une femme, par un trans, par un gay ou une lesbienne et qu'elle évoque des expériences sexuelles marginalisées qu'elle est engagée ou féministe. En revanche, la réflexion est différente s'il s'agit d'essais.

Le défi actuel de ces librairies est de résister non seulement aux grands groupes de librairies généralistes dominantes mais également aux espaces de vente numériques qui viennent menacer les petites librairies spécialisées et engagées. L'observation des librairies spécialisées et de leur fréquentation permet de visualiser plus clairement la différence entre un regard féminin et un regard féministe et de percevoir les multiples nuances de l'engagement par la littérature. Les librairies spécialisées examinent les normes du féminin dans les textes des autrices et portent des jugements différents sur la catégorisation des œuvres comme féministes. Ce que toutes et tous déplorent, en revanche, c'est l'empêchement, par l'état actuel du marché du livre, de présenter des œuvres plus anciennes mais qui ont leur place dans l'esthétique féminine littéraire. Par ailleurs, les librairies les plus anciennes, celles qui ont résisté dans le temps, semblent davantage militantes et animées par l'idée de s'engager à travers la littérature.

L'étude des librairies est aujourd'hui insuffisante au vu de l'expansion des ventes de livres sur internet. Les habitudes de lecture se modifient elles aussi et le processus de « visibilité » change, peu à peu, de paradigme. Les réseaux sociaux jouent un rôle essentiel dans la présentation des nouveautés littéraires et dans la mise en scène des autrices et des auteurs. C'est le sens du propos de Miren (Mujeres y Compañía) lorsqu'elle nous informe que la littérature narrative anglophone se vend davantage car le marché est plus réactif et la publicité est meilleure. Mais si les espaces de vente et « d'autovisibilisation » ou « d'autopromotion » se modifient, les habitudes de lecture se transforment elles aussi et influent directement sur les différents maillons de la chaîne de réception. Peio H. Riaño, dans un article publié dans *El País*,

tente de cerner les répercussions des modes de lecture sur une période de confinement (pandémie COVID-19) :

« Al tiempo estamos empeñados en mantener el tejido librero, porque es clave para los ciudadanos. El canal por excelencia seguiría siendo el librero », aseguró Barrero [Miguel Barrero, presidente de la FGGEE], que al inicio de la crisis sanitaria creía que la industria editorial perdería un 33% de la recaudación anual, pero quizá se quede en un 25% de la cantidad¹⁴⁴.

Le journaliste analyse également de manière plus précise les rapports des lecteurs aux textes pendant cette période inédite. Il conclut sur la recherche de plaisir dans les lectures. La fiction est alors considérée comme échappatoire :

La lectura ha proporcionado « entretenimiento », « desconexión », « relajación », « tranquilidad », « ánimo positivo », « alegría », « entusiasmo », « ilusión », « fuerza mental » y « seguridad », por este orden.

Les habitudes de lecture varient donc d'une période à une autre, d'un événement à un autre et sont en constante évolution.

Nous constatons donc que la matérialité des livres joue un rôle dans leur visibilité ainsi que sur l'impression qu'ils produisent sur le public. Les différents paratextes évoquent la dimension féminine des thématiques des œuvres et participent de l'affirmation des sujets féminins, protagonistes des textes. Ils illustrent également l'évolution de la représentation des femmes et des symboles qui leur sont attribués. Par ailleurs, nous remarquons que les modes d'acquisition des livres évoluent ainsi que leur mode de lecture. Michel Picard présente le paratexte et notamment le titre de l'ouvrage comme l'une des premières règles du jeu de la lecture :

Le nom de l'éditeur, la collection, l'auteur, les titres, intertitres, titres courants, les épigraphes, les illustrations éventuelles, les jeux de la typographie (caractères, blancs, capitales, etc.), mille signaux divers, dès la couverture ou le prière d'insérer, proposent ou rappellent au lecteur intimidé, impréparé et mystifié, qu'il a affaire à un jeu singulièrement complexe – notices d'utilisation, modes d'emploi hétérogènes, éclatés, codes à tous les sens du mot, comparables pourtant, toutes proportions gardées, à ces « règles du jeu » inscrites au centre du Jeu de l'Oie ou au verso des couvercles du Scrabble¹⁴⁵.

En saisissant le livre entre ses mains, le lecteur scelle un pacte avec l'auteur et c'est ce jeu qu'il conviendra désormais d'étudier en nous intéressant précisément aux lectrices et aux lecteurs de nos trois autrices. Nous approcherons alors au plus près les différentes typologies de lecteurs dans des périodes circonscrites et tenterons d'induire ou de déduire leur rapport aux textes que nous étudions ici.

¹⁴⁴ H. RIAÑO Peio, « Las lectoras se multiplican durante el confinamiento », *El País*, 21/07/2020.

¹⁴⁵ PICARD Michel, *op. cit.*, p. 164.

7.3. Radiographie des lecteurs

Les tendances de lecture varient selon l'époque mais aussi selon le sexe des lecteurs, leur âge, leur niveau d'étude, leur contexte socio-professionnel, leur charge familiale. Le milieu éditorial s'adapte aux différents mouvements du public et crée de nouvelles orientations qui s'inscrivent ensuite, comme nous l'avons observé, dans des stratégies commerciales, dans des tendances de libraires nourrissant le cercle vertueux de la visibilité. Nous avons néanmoins constaté que ce processus écartait au passage les œuvres plus désuètes laissant peu de place au travail d'autrices populaires en leur temps. Cette faible visibilité constitue notre difficulté majeure à l'heure d'examiner comment et par qui les trois autrices sont lues. Ce propos cherche à s'inscrire dans l'examen de la critique populaire¹⁴⁶ : les lecteurs et les lectrices de Carmen de Icaza, d'Esther Tusquets et de Marina Mayoral peuvent-ils compter parmi les « communautés interprétatives¹⁴⁷ » ?

Nous avons cerné, dans la première partie de ce travail, les différents enjeux de la poétique des lectures après avoir démontré qu'il n'existait jamais qu'une seule lecture possible et que chaque interprétation d'un texte s'éclairait par un contexte. Les lecteurs deviennent interprétants et réécrivent le texte à mesure de leur lecture. Nous souhaitons interroger, désormais, leur légitimité à interpréter et à présenter une critique éclairée des romans. À la suite de cette analyse « poétique », nous souhaitons interpréter la dimension sociologique des lectures : qui lit ces trois autrices ? L'engagement des autrices se mesure-t-il à la lumière de la typologie des lecteurs ou des lectrices concernés ? Si une lectrice sait qu'elle lit l'œuvre d'une écrivaine, observe-t-on un changement dans son positionnement et dans son examen du texte ? Lit-on les textes des trois autrices comme des textes revendiquant une liberté, des droits, une émancipation des femmes ?

L'objectif de ce travail est d'observer les évolutions générales des lectures des Espagnols¹⁴⁸ tout en nous arrêtant spécifiquement sur les lecteurs des trois autrices. Pour ce dernier point, nous utiliserons différents outils : les entretiens menés avec les éditeurs ou les proches des autrices qui nous permettront de nous approcher au plus près d'une typologie de lecteurs, une interview en ligne d'Esther Tusquets proposée par le site *El País* (l'autrice répond

¹⁴⁶ Par l'adjectif « populaire » nous entendons le positionnement des lecteurs face aux œuvres en opposition à la critique « savante », plus formelle, qui concerne les éditeurs, les journalistes et les écrivains.

¹⁴⁷ La notion de « communauté interprétative » a été proposée par Stanley Fish, dès 1976, dans un article intitulé « Interpreting the "Variorum" ». Elle a été développée dans une série de conférences prononcées au Kenyon College du 8 au 13 avril 1979 et réunies dans l'ouvrage *Is there a Text in this Class, the Authority of Interpretive Communities* paru en 1980.

¹⁴⁸ Nous ne pouvons pas, pour des questions de temps, interroger les lecteurs étrangers qui ont accès aux traductions, mais il serait intéressant de mener cette enquête dans le prolongement de ce travail de thèse.

aux questions de quarante-neuf lecteurs et lectrices) et, enfin, un questionnaire envoyé aux lecteurs de Marina Mayoral et auquel dix-neuf personnes ont répondu. Nous élaborons plusieurs hypothèses : les lecteurs des trois autrices seraient majoritairement des femmes (dans une plus faible proportion pour Tusquets car sa position dans la société post-franquiste et sa fréquentation de la Gauche divine lui donnent une certaine légitimité aux yeux des hommes) ; les lectrices seraient instruites et éduquées ; les lectrices examineraient les visions de l'autrice et interrogeraient leurs propres choix à l'aune de la fiction et l'effet cathartique des textes chez les lecteurs masculins serait différent.

Le questionnaire diffusé par Marina Mayoral à ses contacts ainsi que sur sa page Facebook¹⁴⁹, entre dans la catégorie sociologique des entretiens standardisés. Il ne s'agit pas d'un entretien en profondeur puisque nous n'avons pas pu interroger les lecteurs personnellement et attendre un récit ouvert des différentes personnes, un « *artefact verbal*¹⁵⁰ ». L'instrument du questionnaire sert à mesurer des statistiques (données quantitatives) via un échantillon représentatif. Nous les interprétons ensuite de manière qualitative en mobilisant les hypothèses initiales, les lectures et l'intuition, le matériel recueilli pour « faire parler¹⁵¹ », comme le précise Janine Pierret (sociologue française), et produire de la connaissance. Nous tenterons de nourrir nos propos des différentes conclusions qui émergeront des réponses des participants.

Dans un premier temps, nous présenterons les évolutions des habitudes de lecture tout au long de la deuxième moitié du XXe siècle en nous concentrant sur les rapports des femmes aux différents textes pour ensuite analyser, par le menu, le regard féminin sur les œuvres des trois autrices et l'espace du regard masculin. Dans un second temps, nous interrogerons la place des lectrices et des lecteurs dans la critique des œuvres.

7.3.1. D'une lecture naïve à une lecture éclairée

Tout au long du XXe siècle, les habitudes de lecture évoluent, tout comme les lecteurs dans leur rapport au livre et dans l'appréhension de leur activité. Anne-Claire Marpeau évoque, dans sa thèse, l'évolution des lectures de femmes au fil de l'époque contemporaine :

¹⁴⁹ Page publique qui regroupe 499 abonnés (en janvier 2021). Elle y publie des articles concernant ses textes de fiction (par exemple lors des rééditions) mais elle partage également les articles de presse qu'elle écrit pour *La Voz de Galicia* ainsi que ses travaux de recherche notamment autour des figures d'Emilia Pardo Bazán et de Rosalía de Castro.

¹⁵⁰ Terme utilisé par Bourdieu et d'autres sociologues lorsqu'ils présentent en quoi consiste un entretien non directif dans leur ouvrage collectif, in BOURDIEU Pierre, CHAMBOREDON Jean-Claude, PASSERON Jean-Claude, *Le métier de sociologue*, Paris, Mouton-Bordas, 1968, p. 69.

¹⁵¹ PIERRET Janine, « Place et usage de l'entretien en profondeur en sociologie », in KAMINSKI Dan, KOKOREFF Michel (dir.), *Sociologie pénale : système et expérience*, Toulouse, Éditions Érès, 2004, p. 212.

France et États-Unis ont bien en commun une modernité occidentale dans laquelle la lecture féminine, ses pratiques et ses représentations, s'est présentée de manière relativement similaire au XIXe siècle mais a évolué au cours du XXe siècle dans le monde universitaire¹⁵².

Au cours de cette partie, nous nous intéresserons au « premier public » de chaque autrice, c'est-à-dire aux lecteurs contemporains des premières publications de leurs œuvres avant d'ouvrir sur une évolution des lectures postérieures. Selon Alicia Redondo Goicoechea, la littérature de femmes est un tout et s'enracine dans les différentes instances communicatives : dans l'instance émettrice, dans le message et dans l'instance réceptrice :

Creo que una de las actividades que ha recuperado validez con el feminismo es la de defender la existencia del sexo en todas las obras hechas por el ser humano, pero sin olvidar considerarlas en toda su complejidad y con todos sus matices. También desde el punto de vista de la recepción¹⁵³.

Cette dernière assure que les hommes et les femmes ont une lecture partiellement différente puisque nos interprétations dépendent aussi de nos expériences. Dans son article, Kathleen M. Glenn¹⁵⁴ s'appuie sur la théorie d'Annette Kolodny (critique littéraire féministe nord-américaine) qui défend l'importance du genre dans l'acte d'écriture comme dans l'acte de lecture. Kolodny insiste sur l'influence du sexe du lecteur sur les stratégies interprétatives d'un texte qui sont alors « *gender-inflected*¹⁵⁵ ». Nous parcourrons les lectures à la lumière de nos expériences littéraires mais également sous le prisme de notre expérience en tant qu'individu sexué et genré.

Le rapport des lecteurs à la lecture dépend de plusieurs paramètres : les tendances éditoriales, le lieu de vie de la personne, son sexe, son âge, etc. Mar Langa Pizarro dresse une typologie des lecteurs qui prend en compte ces différents paramètres :

La compra de libros se perfila como una actividad claramente urbana y relacionada con el nivel económico-cultural. Frente al predominio de compradoras en el resto de Europa, en España varones y mujeres participan en similar proporción del consumo literario (excepto de los 20 a los 24 años, cuando aumenta el porcentaje de mujeres; y a partir de los 65 años, cuando aumenta el de varones). [...] Según datos de 1996 de La Cambra del Llibre de Catalunya los factores que determinan la compra son, en orden decreciente, el tema, el autor, el precio, el consejo de amigos, el estilo literario y las críticas que la obra ha recibido¹⁵⁶.

¹⁵² MARPEAU Anne-Claire, *op. cit.*, p. 40.

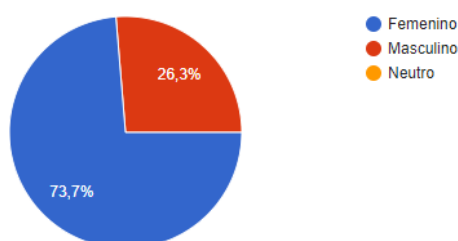
¹⁵³ REDONDO GOICOECHEA Alicia, « art. cit. », p. 21.

¹⁵⁴ M. GLENN Kathleen, « Transgresiones genéricas en unas narraciones de Carme Riera, Inma Monsó, Marina Mayoral y Cristina Fernández Cubas », in NIEVA DE LA PAZ Pilar (ed. coord.), *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*, *op. cit.*, 2009.

¹⁵⁵ KOLODNY Annette, « A Map for Rereading. Gender and the Interpretation of Literary Texts. », in SHOWALTER Elaine (ed.), *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature, and Theory*, New York, Pantheon Books, 1985, p. 47.

¹⁵⁶ LANGA PIZARRO Mar, *op. cit.*, p. 42.

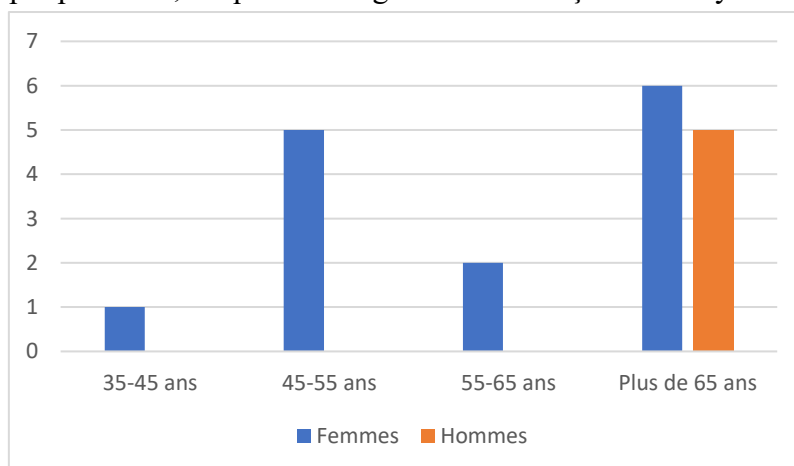
Les données statistiques de l'extrait rejoignent notre étude auprès des lecteurs de l'œuvre de Marina Mayoral. Nous disposons d'un échantillon de dix-neuf lecteurs assidus et avisés de l'autrice. En effet, les lecteurs ont lu en moyenne 8,7 livres de Marina Mayoral et sont donc capables d'avoir un avis éclairé, distancié et un esprit de synthèse sur l'ensemble de son œuvre. Dix-neuf réponses pourraient sembler insuffisantes au regard de cette étude mais : d'une part, l'autrice n'est pas assez reconnue actuellement pour que notre questionnaire ait un rayonnement plus large dans la mesure de nos moyens de communication ; d'autre part, nous souhaitons nous appuyer sur une vision de lecteurs experts afin que les résultats soient les plus complets et objectifs. Il ne nous est pas apparu pertinent de démarcher les librairies afin d'interroger des clients qui n'auraient lu, par exemple, qu'un livre de l'autrice. Sur ces dix-neuf lecteurs, la proportion de femmes s'élève à 73,7% et celle des hommes à 26,3%.



La quantité de lecteurs n'est, par ailleurs, pas gage de la bonne qualité d'un texte. Nathalie Heinich nous met en garde sur la reconnaissance des auteurs par le grand public. Selon elle, l'exclusion d'un texte du rang des *best-sellers* peut apparaître comme le signe de la qualité d'une œuvre. Elle constate que les liens noués par l'écriture seraient d'autant plus authentiques qu'ils sont rares :

On rencontre là une propriété fondamentale dans le monde de la création : la rareté y fait figure aussi bien de marque d'élection, eu égard à la reconnaissance par la communauté – de même que la popularité d'un auteur auprès du public a toutes chances de le disqualifier auprès de ses pairs¹⁵⁷.

Si nous observons les résultats des lecteurs hommes, nous pouvons établir une moyenne de six livres lus par personne, ce qui serait légèrement en-deçà de la moyenne des livres lus par



¹⁵⁷ HEINICH Nathalie, *Être écrivain – Créations et identité*, op. cit., p. 158.

les femmes, mais cette moyenne est biaisée puisqu'un des lecteurs n'a lu que deux livres. Les résultats sont donc globalement similaires : les hommes ont lu autant d'œuvres de Mayoral que les lectrices. En revanche, les femmes qui ont répondu à notre enquête couvrent différentes générations alors que les hommes ont tous plus de soixante-cinq ans.

Notre échantillon aurait donc été sans doute plus représentatif si des hommes plus jeunes y avaient également participé. Néanmoins, les résultats semblent plutôt pertinents géographiquement car les lecteurs ne vivent pas toutes et tous dans la même ville : cinq personnes vivent en Galice, ce qui s'explique par les origines de l'autrice et par son rapport avec la région (livres en galicien, articles dans *La Voz de Galicia*, travaux de recherche sur Emilia Pardo Bazán et sur Rosalía de Castro), cinq vivent à Madrid (ancrage urbain au cœur du milieu littéraire et culturel) et les autres lecteurs se répartissent dans le reste du pays ou à l'étranger (Suisse, Italie). La typologie de Mar Langa Pizarro nous rappelle par ailleurs comment le thème, l'auteur et le prix peuvent influencer le public et le lecteur et c'est ce que nous avons observé à travers l'étude et l'interprétation des différents paratextes. Le conseil d'ami, cité plus haut dans son extrait, nous intéresse puisqu'il semble, d'après la théoricienne, plus important, dans le choix d'un livre, que l'influence des critiques savantes. Quel écart existe-t-il alors entre l'opinion des lectrices ou des lecteurs et la légitimité des acteurs du monde littéraire ?

Au début du XXe siècle, grâce à un processus d'alphabétisation accéléré en Espagne, on observe le développement d'une activité lectrice. Les écrivains prennent conscience de leur récepteur et commencent à écrire dans le but de « satisfacer a un lector cuyas posibilidades y capacidades se estaban calibrando¹⁵⁸ ». En 1920, Gregorio Martínez Sierra, dramaturge et éditeur espagnol, crée la collection « Para Mujeres » dans la Biblioteca Estrella et propose alors des lectures qui sont, selon lui, davantage adaptées aux femmes. Au début du siècle, les lectrices sont plus nombreuses que les lecteurs selon le recensement publié par Carmen de Burgos¹⁵⁹ en 1927 et les éditeurs sont alors encouragés à cibler les femmes lectrices dans leur stratégie commerciale. Tout au long du siècle, les pratiques évoluent. Mar Langa Pizarro¹⁶⁰ rappelle que, dans les années 80, seulement 13% des Espagnols achètent un livre par mois. Cette faible demande oblige les maisons d'édition à ralentir et les prix augmentent. Mais le nombre de lecteurs occasionnels se multiplie et favorise le développement de la littérature parallèlement à la liberté croissante de la presse. La lecture hebdomadaire concerne 7% des Espagnols en 1978 pour atteindre les 24,4% en 1991¹⁶¹ avec une quasi hégémonie du genre romanesque. Les

¹⁵⁸ RIVALÁN GUÉGO Christine, *op. cit.*, p. 16.

¹⁵⁹ DE BURGOS Carmen, *La mujer moderna y sus derechos*, Valencia, Editorial Sempere, 1927, p. 25.

¹⁶⁰ LANGA PIZARRO Mar, *op. cit.*, p. 37.

¹⁶¹ BOUJU Emmanuel, *op. cit.*, p. 163.

lecteurs aspirent à la mise en récit fictif de l'expérience. Afin d'amortir les coûts, les publications en tout genre se multiplient, passant de 19 717 titres publiés en 1970 à 60 426 en 1998, et perdent les lecteurs dans les méandres de la littérature médiocre. Par ailleurs, la lecture est menacée depuis quelques années par la télévision, les jeux vidéo, les réseaux sociaux. Une différence s'opère alors entre deux types de lecture : la lecture lettrée qui émanerait d'un lecteur actif et la consommation littéraire qui proviendrait d'un lecteur passif. Cette dichotomie entre lectures populaires et lectures savantes date déjà de l'apparition des « *folletines* » durant la deuxième moitié du XIXe siècle. Ce format laissa émerger des textes :

cuya lectura deleitaba pero no garantizaba un provecho moral o cultural y, por otro lado estaban los libros cuyo valor no se cuestionaba, de acceso mucho más ingrato pero que constituían las buenas lecturas¹⁶².

Isabel Clúa Ginés voit apparaître, au cours du XIXe siècle, à travers les romans populaires et les *novelas rosas*, la figure de la lectrice¹⁶³. Les femmes sont alors accusées, par leurs goûts pittoresques, de corrompre la lecture et d'être responsables d'une décadence du livre. Les hommes voient parfois, en cette nouvelle lecture, un objet dangereux pour les femmes et expriment une peur que la lectrice ne devienne « la encarnación viviente de la literatura popular emergente¹⁶⁴ » à la manière d'une Madame Bovary qui subirait les conséquences ultimes d'une mauvaise pratique littéraire. Le nombre de lectrices désacralise alors l'acte de lecture et popularise ce que Christine Rivalán Guégo nomme les « lecturas gratas » définies comme « las que el lector decide hacer con una única intención: divertirse¹⁶⁵ ». Bernard Lahire, en s'intéressant aux pratiques dites de « lecture populaire », propose une différenciation entre lecture « éthico-pratique » ou « pragmatiquement ancrée » et « lecture littérairement ancrée » en ce qui concerne les modes d'appropriation des romans. Il affirme que :

l'ancrage de la lecture dans une autre réalité que la seule réalité littéraire explique que le thème, le sujet et les effets de réel produits par le style et/ou par le contexte (on connaît, par la télévision, la personne qui écrit le roman ou l'autobiographie) sont beaucoup plus souvent mis en avant que l'auteur, le style, et que ne sont jamais mentionnés, lorsqu'il s'agit de romans, les courants littéraires ou les maisons d'édition. Cette lecture pragmatiquement ancrée s'oppose à toutes les formes de lecture littérairement ancrée, qui prennent sens par référence à d'autres lectures, dans un fonctionnement de références littéraires relativement autonome¹⁶⁶.

Ces nouveaux termes s'appliquent alors à une distinction entre une lecture ancrée dans le réel qui traduirait la popularité de cette littérature et une lecture qui s'inscrirait dans une tradition

¹⁶² RIVALÁN GUÉGO Christine, *op. cit.*, pp. 18-19.

¹⁶³ CLÚA GINÉS Isabel, « Bovarys en rebeldía: comunidades de lectoras y ficciones populares », in SEGARRA Marta (dir.), *Repensar la comunidad desde la literatura y el género*, *op. cit.*, p. 155.

¹⁶⁴ *Idem.*

¹⁶⁵ RIVALÁN GUÉGO Christine, *op. cit.*, p. 31.

¹⁶⁶ LAHIRE Bernard, « Lectures populaires : Les modes d'appropriation des textes », *Revue française de pédagogie*, vol. 104, 1993, p. 20-21.

littéraire. Cette opposition est-elle corrélée à une conception élitiste de la littérature ? Quels types de lecteurs s'intéressent aux œuvres des trois autrices ? Juge-t-on les interprétations des lecteurs selon leur rapport à la lecture ? D'autre part, Purificación Plaza, l'éditrice de Planeta, reconnaît que les habitudes des lecteurs ont évolué ces soixante dernières années et que les lecteurs actuels de Carmen de Icaza ne correspondent plus à la typologie que nous pouvions établir du premier public :

Estamos percibiendo que, acorde con las exigencias de la sociedad actual, una mayoría de lectores busca lecturas ágiles, veloces, con un ritmo y una estructura casi audiovisual. Sin embargo, no debemos olvidar que lo más importante para un lector es encontrar una gran historia; ante una gran novela, no hay distinción de género, edad, clase social, etc. Ante una gran novela, todos los lectores se rinden¹⁶⁷.

Elle souligne néanmoins l'inanité d'une typologie des lecteurs d'une œuvre face à un vrai et beau texte littéraire. Il serait alors plus pertinent de nous interroger sur le rapport que les lecteurs et les lectrices entretiennent avec le texte : que recherchent les femmes dans leurs lectures ?

La Estafeta literaria publie, en 1956, à l'occasion de la Feria del Libro, un article qui rapporte, déjà dans son titre, que les femmes sont celles qui achètent le plus. Il cite ensuite, en sous-titre, les meilleures ventes de la Feria, à savoir : « novelas, biografías y guías para adelgazar – desde el diccionario Espasa a los libros para el bolsillo del chaleco, pasando por el "cómo construirse su propio hogar"¹⁶⁸ ». Le journaliste insinue donc la préoccupation du public féminin pour la fiction, les célébrités et le soin du corps et de la maison. Il affirme plus loin que « las amas de casa [...] después de haber refitoleado por toda la Feria terminan adquiriendo su libro de recetas ». Les femmes sont alors considérées comme le réceptacle d'idées patriarcales qui ne peuvent s'émanciper des objets et des domaines par lesquels la société et le pouvoir les définissent. Nous pouvons observer une sorte de sarcasme dans le ton du journaliste qui observe les femmes déambuler dans un espace dans lequel elles se sentent libres de choisir des lectures mais dont le choix est finalement toujours orienté par des normes sociales. La *novela rosa* dont nous avons déjà évoqué la construction narrative, les rouages et les enjeux, est cultivée par les deux sexes (c'est d'ailleurs le cas avec des écrivains tels que Rafael Pérez y Pérez) mais elle reste associée aux goûts féminins. En 1956, un journal inscrit en première page, dans le cadre d'un article qui évoque les habitudes de lecture des Espagnols que « los hombres prefieren a Pérez Galdós : las mujeres, a la novelista Emily Brönte¹⁶⁹ ». Cette affirmation interroge : les femmes préfèrent-elles cette autrice, selon le journal, car il s'agit d'une romancière femme ?

¹⁶⁷ Réponses de Purificación Plaza Hernández, décembre 2020.

¹⁶⁸ « Compran más las mujeres », article rédigé à l'occasion de la Feria del Libro, *La Estafeta literaria*, Madrid, 1956, n°47, p. 9.

¹⁶⁹ DELEYTO José María, « Una tercera parte de los españoles emplea su tiempo libre en leer », *La Estafeta literaria*, Madrid, 1956, n°56, p. 1.

Les hommes préfèrent-ils cet auteur, selon le journal, car il est reconnu comme le plus grand romancier réaliste espagnol ? Le titre opère d'emblée une différence de légitimité et de reconnaissance entre les deux auteurs : dans le cas de l'écrivain, le prénom n'apparaît pas, son nom est évident ; en revanche, dans le cas de l'écrivaine, le journaliste précise son métier ou plutôt le genre littéraire auquel elle appartient et rappelle son prénom. Les lecteurs sont rapportés à l'universel quand les lectrices sont associées, une fois de plus, au particulier. Christine Rivalán Guégo utilise, dans son ouvrage, un sondage effectué dans les années 1985-1986 sur un échantillon de quarante-trois personnes nées avant 1920. Cette typologie pourrait correspondre aux lecteurs de Carmen de Icaza. Les lectrices ont répondu en très grand nombre au sondage et il apparaît qu'à la question des lectures favorites, les romans l'emportent et ce sont les *novelas rosas* qui sont les plus citées dans la catégorie de romans appréciés. L'autrice relève le cas particulier d'une lectrice : Matilde, née en 1899 (année de naissance de Carmen de Icaza), de classe sociale privilégiée (son père est médecin). Sa bibliothèque mélange à la fois des collections de romans sentimentaux (Rafael Pérez y Pérez, Concha Linares, etc.) et des lectures plus reconnues (Pérez Galdós, Pardo Bazán, etc.), variant ainsi les « lecturas culturales » et « lecturas de ocio puro, típicamente femeninas, a base de buenos sentimientos y con temas sentimentales¹⁷⁰ ». Dans les lectures de Matilde, Rivalán Guégo relève le rôle prescriptif du mari (qui succède très certainement aux fonctions du père) dans la double orientation littéraire de Matilde. C'est ce que nous retrouvons d'ailleurs dans le texte de *La fuente enterrada* lorsque Raúl oriente les choix de lecture d'Irene. C'est également ce que des journalistes, en 1975, relèvent à travers une enquête sur les habitudes de lecture. Selon ces journalistes, « la gran mayoría de mujeres casadas se subordina a los gustos del marido¹⁷¹ ». Les hommes s'inscrivent ici dans un paternalisme littéraire et conduisent des lectrices comme Matilde à opérer une hiérarchie entre les différentes lectures. Isabel Clúa Ginés dénonce le discours hégémonique qui construit l'identité déficiente des lectrices de fiction populaire et la conscience de la marginalité commerciale. Les lectrices deviennent des objets de désir des maisons d'édition et peuvent être instrumentalisées. Néanmoins, Matilde est capable d'alimenter sa réflexion et de distinguer naturellement les « lecturas consideradas como aceptables para mujeres y las prohibiciones en la materia¹⁷² » et il ne semble pas indispensable que des hommes dictent sa conduite en matière de lectures. À travers ses habitudes, nous pouvons repérer ses propres limites, ses transgressions, ses censures. Isabel Clúa Ginés ajoute

¹⁷⁰ RIVALÁN GUÉGO Christine, *op. cit.*, p. 66.

¹⁷¹ JIMÉNEZ María Margarita, LLOPIS Silvia, « Para la mujer, lectura es sinónimo de evasión », *El libro español*, n°11 numéro spécial, mai 1975, spécial *Año Internacional de la Mujer*, consulté à la BNE à Madrid en juillet 2020, p. 10.

¹⁷² *Ibid.*, p. 70.

que les lectrices sont capables de dépasser l'instrumentalisation, de s'organiser activement et de faire parvenir leurs suggestions aux maisons d'édition :

En lo que se refiere a la crítica, la coincidencia del repertorio compartido, del horizonte de expectativas y de las competencias de las lectoras reunidas en el portal permite que algunas de ellas se conviertan en críticas mucho más capaces de descodificar los textos y de desarrollar una lectura cultural inteligible para las otras lectoras¹⁷³.

Au cours de cette influence mutuelle, les lectrices sont capables d'exprimer ce qu'elles recherchent et quel type de littérature elles souhaitent qu'on leur propose. Bourdieu caractérise cette influence d'« homologie¹⁷⁴ » entre l'espace de production et l'espace de consommation. Par ailleurs, le baron de Claret, petit-fils de Carmen de Icaza, nous indique que l'autrice a joui d'un succès important auprès de nombreuses lectrices et qu'aujourd'hui encore les livres d'Icaza font partie des grandes bibliothèques familiales¹⁷⁵. Les classes sociales s'intéressant à Icaza recouvrent une frange assez large de la société puisque les lectrices de la haute bourgeoisie, proches des sphères de Icaza et de ses descendants, semblent aussi sensibles au style de l'autrice que les lectrices de *novela rosa* de classe moyenne qui ont pu se procurer des exemplaires de ses œuvres grâce à la politique de démocratisation littéraire de *Novelas y Cuentos*. Le journaliste Ernesto Salondo, écrit dans son article de 1956¹⁷⁶, à l'occasion de la Feria del Libro, que les livres les moins chers de la Feria se trouvent parmi les exemplaires de *Novelas y Cuentos* et qu'il s'agit de livres adressés à un « público de todas clases ».

De nombreux critiques littéraires désapprouvent le déroulement superficiel de l'histoire d'amour de la *novela rosa*, l'emphase émotionnelle et le succès de la protagoniste. Janice Radway¹⁷⁷ rappelle que « l'acte de lecture » est aussi important que la caractérisation des lectrices de *romances*. L'autrice organise, au début des années 80, une enquête ethnographique avec une vingtaine de lectrices du Middle West et les interroge sur leurs goûts, préférences et habitudes de lectures. Bien qu'elle privilégie l'interprétation et les propos des lectrices plutôt que son propre regard sur ce genre littéraire, elle revient, dans un dernier chapitre, sur la façon dont le récit, le dénouement, les personnages des *romances* répondent aux « désirs » ou plutôt à la représentation des désirs féminins. Elle n'écarte donc pas la piste de l'instrumentalisation des lectrices par une construction narrative qui les rassure. Le récit les incite à émettre des hypothèses qui seront immédiatement confirmées ou infirmées. C'est le cas, par exemple, dans

¹⁷³ CLÚA GINÉS Isabel, « art. cit. », p. 166.

¹⁷⁴ BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art – Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 347.

¹⁷⁵ Réponses de Íñigo Méndez de Vigo, baron de Claret, mars 2021.

¹⁷⁶ SALONDO Ernesto, « Compran más las mujeres », « art. cit. », p. 9.

¹⁷⁷ RADWAY Janice, *Reading the Romance. Women, Patriarchy and Popular Literature*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1991 [1984]. LE GRIGNOU Brigitte présente cet ouvrage et traduit la conclusion en français : « Radway Janice A., Lectures à "l'eau de rose" », *Femmes, patriarcat et littérature populaire*, in *Politix*, vol. 13, n°51, 2000, pp. 163-177.

La fuente enterrada lorsque Raúl tente de rassurer Irene à la suite d'une crise et que le narrateur révèle volontairement au lecteur que Raúl est en train de manipuler Irene. Le lecteur devine aisément que le personnage ment et une lecture attentive permet d'anticiper les souffrances d'Irene¹⁷⁸. Par ailleurs, ce genre de fiction conforte également les femmes dans leur situation par la transformation du personnage masculin qui, d'un être condescendant et distant, devient tendre et démonstratif. Ce changement rassure les lectrices dans un possible espoir de changement quotidien. C'est le cas à la fin du roman d'Icaza lorsque les rôles s'inversent et que Raúl, mourant, s'adoucit face à Irene. Isabel Clúa Ginés rappelle, de son côté, que le danger de ce type de littérature réside dans la recherche d'un effet thérapeutique là où les lectrices n'obtiennent qu'une illusion de plaisir qui les empêche de dépasser ce besoin et de s'ouvrir à d'autres lectures. Michel Picard recense les procédés littéraires qui permettent de manipuler la réception au niveau de l'énoncé et de l'énonciation¹⁷⁹. Il évoque, par exemple, l'amplification du caractère affectif, irrationnel de la relation avec le texte en ayant recours au pathos, en facilitant l'identification de la lectrice et en permettant d'induire l'émotion par contagion. Ces mécanismes se retrouvent dans les premières œuvres d'Icaza. La fille de l'autrice, Paloma Montojo insiste sur le point de vue interne du roman *Cristina Guzmán* et sur le lien étroit du texte avec un lectorat féminin :

En el relato, escrito en tercera persona, todo lo que acontece está observado por los ojos de su protagonista, y son los pensamientos y sensaciones de Cristina los que nos hacen vivir sus peripecias. Es por lo tanto una novela de mujer escrita principalmente para mujeres, tanto en su estilo intimista como en la pintura de los personajes y su entorno. Es la mirada de una mujer la que nos va narrando lo que fuera y dentro de ella acontece. Nunca podría haber sido concebida por un hombre, no sólo ya por sus numerosas descripciones de vestuarios y decorados, sino por la sensibilidad de los sentimientos que expresa¹⁸⁰.

En revanche, nous avons déjà remarqué que Carmen de Icaza s'éloignait de ces trames narratives et qu'elle dépassait ce genre littéraire. Ce qui nous incombe ici est de savoir comment ses lecteurs et ses lectrices appréhendent « l'écart esthétique¹⁸¹ », c'est-à-dire la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un changement d'horizon. Ne pouvons-nous pas considérer que les lectrices sont suffisamment éduquées pour choisir leurs lectures en conscience ? Pourrions-nous envisager que leurs lectures ne reposent pas sur un mode aléatoire mais qu'elles recherchent délibérément des réponses dans leur singularité ? Christine Rivalán Guégo différencie « la capacidad lectora » et « la elección de la lectura como actividad de ocio privilegiada¹⁸² » et nous pourrions émettre

¹⁷⁸ Nous évoquons cet épisode dans la sous-partie consacrée au traitement de la folie, au cours du chapitre 2, de la deuxième partie de cette thèse.

¹⁷⁹ PICARD Michel, *op. cit.*, p. 150.

¹⁸⁰ DE ICAZA Carmen, *Cristina Guzmán, profesora de idiomas, op. cit.*, p. 32.

¹⁸¹ JAUSS Hans Robert, *op. cit.*, p. 58.

¹⁸² RIVALÁN GUÉGO Christine, *op. cit.*, p. 197.

l'hypothèse que les lectrices choisissent des modes de lecture en conscience et de manière éclairée.

La période de transition démocratique marque un tournant dans les habitudes de lecture des femmes. En effet, la révolution de la médecine et l'apparition de la contraception transforment le destin des femmes : elles ont moins d'enfants et donc plus de temps pour lire et pour se préoccuper des problématiques qui leur sont propres. En 1975, « año Internacional de la Mujer », les conférences autour de la thématique des femmes, généralement données par des femmes, se multiplient et s'étendent de la capitale au reste de l'Espagne. Néanmoins, les livres sur les femmes tardent à être commercialisés et il n'existe pas encore de collections dédiées à ces problématiques. Pilar Narvión, dans un article publié cette année-là, précise que :

En último extremo, el libro « feminista » aparece tímidamente arropado entre centenares de títulos de los catálogos, como si fuese una rareza sobre la caza del rinoceronte o el sauvaterriense en el mesolítico¹⁸³.

Elle regrette ce manque d'intérêt spontané, voire cette aversion de la part des éditeurs qui, selon elle, ne sont évidemment pas sans connaître le succès d'essais tels que *Le Deuxième sexe*. Dans ce même article, María Margarita Jiménez et Silvia Llopis¹⁸⁴ présentent les résultats de leur enquête auprès des femmes sur leurs habitudes de lecture. Elles répartissent les femmes selon leur milieu professionnel puisqu'il est en lien direct avec leur statut socio-économique. Il apparaît assez clairement que, quel que soit leur domaine professionnel, le temps consacré à la lecture est plutôt minime (tâches ménagères, soin des proches). Les revues littéraires occupent une place privilégiée dans leurs préférences, tout comme les romans et les biographies. Leurs résultats rejoignent l'enquête de Enrique Gil Calvo qui affirme que 26,6% des femmes consultent les critiques littéraires des journaux contre 20,7% des hommes¹⁸⁵. En revanche, ce que les journalistes qualifient de « literatura seria y clásica » n'est pas encore tout à fait du goût des lectrices sauf chez les universitaires qui ont souvent leur propre bibliothèque, tout comme les vendeuses. Les célibataires ont, elles aussi, la chance de posséder leurs propres livres et de pouvoir consacrer du temps à cette activité, c'est ce que nous avons souligné dans notre propos autour des librairies. Pour résumer l'enquête des deux journalistes, nous observons que les femmes d'extraction ouvrière, qu'elles soient en activité ou qu'elles restent au foyer, lisent plus de magazines que de longs textes. En revanche, les femmes provenant d'une classe moyenne, qu'elles soient femmes au foyer ou secrétaires, lisent davantage de romans et leurs choix portent

¹⁸³ NARVIÓN Pilar, « El libro en el año internacional de la mujer », *El libro español*, n°11 numéro spécial, mai 1975, spécial *Año Internacional de la Mujer*, p. 7, consulté à la BNE à Madrid en juillet 2020.

¹⁸⁴ JIMÉNEZ María Margarita, LLOPIS Silvia, « art. cit. », p. 9.

¹⁸⁵ FREIXAS Laura, *Literatura y Mujeres*, op. cit., cite l'enquête suivante : GIL CALVO Enrique, *La era de las lectoras (El cambio cultural de las mujeres españolas)*, Instituto de la Mujer, Ministerio de Asuntos Sociales, Madrid, 1993.

sur les *best-sellers*. Nous remarquons, une fois de plus, l'emprise des stratégies commerciales des maisons d'édition et la tendance des lectrices à la lecture d'évasion présentant une autre face de la réalité :

Se exige y se consume una literatura que no presente ningún tipo de conflictividad con la propia experiencia y las propias opiniones, y no sólo en los temas. Pues naturalmente, cualquier libro que en sus dos primeras páginas no sea capaz de retener la atención o despertar el mecanismo gratificador de la lectora será irremisiblemente arrumbado. Desgraciadamente este fenómeno induce a que ciertos escritores y editores aprovechen una técnica de captación lectora sacrificando a cualquier precio el valor cultural y formativo del libro¹⁸⁶.

Les choix littéraires ne semblent pas vraiment évoluer entre 1956 et 1975 : les femmes sont encore sous le joug d'une société patriarcale. Les journalistes suggèrent alors une vraie politique culturelle dans les livres qui sont proposés afin de servir les intérêts de l'ensemble de la société. C'est ce que semble avoir entrepris Jorge Herralde par la création d'Anagrama. Lorsque nous enquêtons sur le public auquel les œuvres de notre corpus s'adressent, la réponse de ce dernier est assez vague : il refuse de caractériser les lecteurs des textes édités par sa maison d'édition mais il affirme, de manière peut-être présomptueuse, qu'Anagrama se dirigeait, dans les années 80, « a un tipo de lectores amantes de la mejor y más osada literatura ». Il ajoute également que l'œuvre de Tusquets a obtenu un succès immédiat auprès des « buenos lectores¹⁸⁷ ». Serait-il en train de rejouer la dichotomie mauvais lecteurs/bons lecteurs ? Ou désignerait-il seulement les lecteurs affranchis, émancipés ? On a tout de même l'impression qu'entre 1975 et les publications de Tusquets, le public évolue et les choix des lecteurs deviennent plus subversifs. Lors de la « entrevista digital¹⁸⁸ » organisée par le journal *El País*, entre Esther Tusquets et ses lecteurs, à l'occasion de la publication, en 2010, de son texte *Pequeños delitos abominables*, l'autrice a répondu aux quarante-neuf questions. Ces différentes questions peuvent nous aider à cerner les préoccupations et à caractériser ses différents lecteurs. Sur l'ensemble des réponses, les pseudonymes utilisés par les internautes ne nous permettent pas d'identifier le sexe de chaque interlocuteur mais d'après ce que nous pouvons déterminer, quinze hommes et dix-sept femmes¹⁸⁹ auraient interrogé l'autrice. Un panel assez large de questions lui sont posées, non seulement sur sa dernière œuvre mais aussi et surtout sur son rapport à son métier d'éditrice ou encore sur sa vie personnelle et sur ses idées politiques. Par ailleurs, nombre d'interlocuteurs (dix) lui demandent des conseils dans le domaine de l'écriture ou de l'édition. Ces dernières

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 14.

¹⁸⁷ Réponses de Jorge Herralde, janvier 2021.

¹⁸⁸ « Entrevista con Esther Tusquets », *El País*, 22/11/2010. https://elpais.com/cultura/2010/11/22/actualidad/1290427200_1290434584.html

¹⁸⁹ Les chiffres ne sont pas fiables car même si nous déterminons le sexe d'un pseudonyme, il nous est impossible de certifier que « María » se rapporte à une lectrice. Nous nous accordons une marge d'erreur et souhaitons, avant tout, illustrer la proportion équilibrée d'hommes et de femmes dans l'interview.

questions sont majoritairement posées par des interlocuteurs masculins. En revanche, les questions qui concernent ses œuvres littéraires (deux sur *Pequeños delitos abominables*, deux sur *Habíamos ganado la guerra* et une sur *El mismo mar de todos los veranos*) sont posées majoritairement par des lectrices. Ce sont celles qui semblent maîtriser le mieux son écriture. Une autre lectrice n'hésite pas d'ailleurs à entrer dans le cœur de la question de l'écriture féminine. L'autrice répond que, selon elle, « hay unas características propias de la escritura femenina » et elle ajoute que « yo no podría negar que en mis novelas es muy evidente que las ha escrito una mujer ». Esther Tusquets se montre alors très consciente du poids de son expérience en tant que femme sur son écriture et de l'identification que ses lectrices peuvent construire. Quant à Marina Mayoral, elle ne pense à aucun lecteur-type dans son écriture sauf dans le cas de textes adressés à un public adolescent comme c'est le cas de son roman *Tristes armas*¹⁹⁰. Elle précise néanmoins que la majorité de ses lecteurs sont des lectrices peut-être parce que les problématiques qu'elle aborde dans ses textes les touchent davantage¹⁹¹. C'est en tout cas l'hypothèse que nous pouvons émettre d'après le nombre de participants à notre enquête : 73,7% sont des lectrices. Notre enquête s'appuie sur un échantillon représentatif du public de Mayoral. En effet, lorsque nous les interrogeons sur la liste des différents livres lus de l'autrice, leurs réponses rejoignent celle de Mayoral¹⁹² qui affirme que, dans ses courriers de lecteurs, les romans auxquels les lettres se réfèrent principalement sont *Bajo el magnolio* (douze de nos participants l'ont lu), *Tristes armas* (onze de nos participants l'ont lu), *Dar la vida y el alma* (dix de nos participants l'ont lu) et enfin, *Recóndita armonía* (quinze de nos participants l'ont lu). Que pouvons-nous déduire des textes lus par les lecteurs de Mayoral ? Que recherchent-ils ? Lorsque nous les interrogeons sur leur premier contact avec un texte de l'autrice, trois personnes seulement évoquent le premier roman de Mayoral (*Cándida, otra vez*) dont deux hommes. Ce résultat peut être corrélé à leur moyenne d'âge sachant que le texte a été publié en 1979. Parmi les trois autres lecteurs masculins, l'un a commencé par *Contra muerte y amor*, roman qui s'inscrit davantage dans un genre policier et le dernier a lu, dans un premier temps, *La sombra del ángel* qu'il décrit comme un roman érotique. Les lectrices commencent cependant par des œuvres dans lesquelles on rencontre de fortes personnalités féminines : les œuvres citées sont assez éclectiques mais *Recóndita armonía* revient à trois reprises et *Bajo el magnolio*, deux fois. Par ailleurs, en menant une analyse qualitative de nos résultats, nous avons pu répertorier que les lecteurs de *Dar la vida y el alma* avaient principalement lu *Recóndita armonía*, *El abrazo*, *Recuerda, cuerpo*, *Querida amiga* et *Bajo el magnolio*.

¹⁹⁰ MAYORAL Marina, *Tristes armas*, Madrid, Anaya, 2001.

¹⁹¹ Réponses de Marina Mayoral (janvier 2021).

¹⁹² Réponses de Marina Mayoral (janvier 2021).

Par leurs choix de lectures, les lecteurs donnent une orientation de ce qu'ils recherchent dans l'écriture et dans les thématiques. Ils créent une sorte de communauté littéraire autour de l'écriture du corps, du désir et des relations amoureuses qui sont des champs récurrents de ces œuvres. L'expérience du lecteur semble acquérir une nouvelle importance. Au tournant de la Transition démocratique, la critique littéraire insiste d'ailleurs très souvent sur le rôle du lecteur, en plus des propos autour des critères d'exception et de singularité d'écriture. Le lecteur gagne en visibilité.

7.3.2. Lecture critique des œuvres

Les lectrices constituent la plus grande partie du public des trois autrices. Nous venons de donner un aperçu des habitudes de lectures tout au long du XXe siècle, dans une perspective diachronique, mais également un aperçu de l'horizon d'attente des lectrices et de leur rapport à la lecture. María del Carmen Bobes Naves affirme qu'aucune poétique ne peut être objective, vraie ou unique et que différents modes de lecture peuvent exister « independiente de que cada lector pueda individualizarse en su interpretación a partir de su propio horizonte de expectativas¹⁹³ ». Il est intéressant alors d'analyser les propres capacités des lectrices à établir un lien avec l'autrice et à se montrer actives dans leur lecture. Nous observerons comment elles réagissent et comment, à travers leurs interrogations, elles se font sujets.

Certains lecteurs nouent des liens avec les autrices : au détour d'une présentation dans un espace public (présentation d'un nouveau livre en librairie) ou dans une correspondance privée. Bien que nous n'ayons pas accès aux courriers des lecteurs, Íñigo Méndez de Vigo, tout comme Marina Mayoral, nous signalent que l'ensemble des courriers est agréable et élogieux. Cette dernière affirme que « todos me dan las gracias por haber escrito¹⁹⁴ » et s'ils la remercient, c'est que les textes exercent, chez eux, une forme d'émotion ou de catharsis. Ils entreprennent alors une démarche active dans le partage de ces sentiments, dans le besoin de signaler à l'autrice leur rapport au texte. Marina Mayoral apprécie de lire l'opinion de ses lecteurs. En examinant sa page Facebook, nous remarquons que le 13 juin 2015, elle demande à ses lecteurs de donner leur avis sur la lecture de son dernier roman, *El abrazo*. Parmi les différentes réponses, nous soulignons l'importance de la « estructura narrativa » par un lecteur qui ne tarit pas d'éloges mais qui aurait simplement espéré un « mayor ahondamiento en el tema de la muerte, o la angustia de la muerte », et « la prosa fluida, el sentido del humor y la ironía, los temas humanos » par une lectrice qui remarque particulièrement les personnages « creados con

¹⁹³ BOBES NAVES María del Carmen, « art. cit. », non paginé.

¹⁹⁴ Réponses de Marina Mayoral (janvier 2021).

matices, con luces y sombras ». Les jugements des lecteurs sont précis et nuancés, dignes d'intérêt. Par ailleurs, la correspondance avec les lecteurs peut être privée – c'est le cas du courrier que reçoivent les autrices – mais peut s'inscrire également dans la sphère publique lors, par exemple, de publications sur les réseaux sociaux, d'échanges ou d'interviews à la vue de tous. L'interview en ligne, à laquelle s'est prêtée Esther Tusquets en 2010, en est un autre exemple. Près de cinquante lecteurs ont eu l'occasion de poser leur question à l'autrice qu'elle soit d'ordre intime sur sa vie privée, ses goûts littéraires, ses opinions politiques ou d'ordre plus « professionnel » autour des sujets du monde éditorial et de l'écriture. Certaines questions sont construites à la lumière de leur connaissance de l'œuvre de Tusquets et d'autres sont moins pertinentes mais l'autrice répond, souvent avec nonchalance et brièveté. Ses réponses reflètent sa manière de se positionner dans la vie. Nous observerons plus loin que les réponses de Tusquets au cours d'interviews avec des journalistes sont parfois du même acabit. Elle se montre lucide, réaliste, à la limite du désenchantement et elle ne ménage pas ses interlocuteurs. Quant aux questions des lecteurs et à leurs intérêts, nous remarquons les choses suivantes : les lecteurs assidus de son œuvre s'interrogent sur le rapport de l'autrice à l'ensemble des problématiques proposées dans ses textes. L'une des questions repose sur la vision de Tusquets de l'amour et de la sexualité qui semble, pour l'interlocuteur, loin d'être conventionnelle. Ce questionnement s'inscrit dans la lecture, par exemple, de la *Trilogía del Mar* dans laquelle les protagonistes font l'expérience de sexualités plus marginalisées ou transgressives. Par ailleurs, ces lecteurs assidus sont ceux qui utilisent le plus de formules de politesse (vouvoiement, salutations, etc.) pour s'adresser à elle. Ce sont également ces lecteurs qui la remercient pour son travail « por ser y por escribir¹⁹⁵ ». Les interlocuteurs s'inscrivent également dans une approche plus intime de l'autrice en questionnant son imaginaire. C'est le cas d'un lecteur qui lui demande, si elle était dotée de grandes ailes, où elle souhaiterait voler. L'autrice se prête au jeu et répond : « Al País de Nunca Jamás. Y no sería tan tonta como Wendy...¹⁹⁶ ». En plus de la référence au récit de *Peter Pan*, sa réponse fait écho à *El mismo mar de todos los veranos* car l'épigraphe du texte renvoie à une citation de James Matthew Barrie, le créateur du personnage de Peter Pan. Elle insinue ainsi, dans sa réponse, une sorte de chaîne intertextuelle qui la rapproche des interlocuteurs les plus aguerris. Elle se rapporte d'ailleurs, à plusieurs reprises, à son premier roman comme s'il était, pour elle, la base fondatrice de son écriture ou un récit auquel elle est toujours très liée. Une lectrice lui demande ce qu'il reste de l'écrivaine de ce texte et Tusquets répond :

Creo que queda mucho, que en realidad los hombres apenas cambiamos en lo fundamental.

¹⁹⁵ « Entrevista con Esther Tusquets », « art. cit. »

¹⁹⁶ *Idem.*

Quizás, y esto se revela en el estilo, mi visión de la vida es menos complicada y no necesita tantas justificaciones¹⁹⁷.

Cette interview en ligne nous donne quelques indices de la réflexion des lecteurs autour de l'œuvre de Tusquets et de leur démarche active de questionnement. C'est peut-être ce cheminement qui distingue un lecteur passif d'un « lecteur idéal ». Le lecteur idéal serait celui qui s'engage dans l'intrigue narrative de l'autrice. Nous avons déjà évoqué le goût de Marina Mayoral pour le multiperspectivisme et le choix propre du lecteur quant au dénouement du récit ou des mystères qu'il renferme et nous avons pu constater, d'après les résultats de notre enquête, que les lecteurs n'avaient pas de réponse claire et unanime sur les raisons qui poussent Amelia, dans *Dar la vida y el alma*, à rester présente pour Carlos. Ils hésitent entre plusieurs motifs : l'époque, la religion, la dépendance émotionnelle, l'amour et les habitudes. L'un d'entre eux souligne l'importance, au-delà des raisons de la protagoniste, de l'effet littéraire, de l'intrigue et de l'impossibilité de savoir. Le lecteur possède les clés de l'exploration littéraire et sait en analyser les rouages.

La fabrication du lecteur idéal n'est pas, d'après Christine Rivalán Guégo, un objectif car, selon elle, ce processus entretiendrait la manipulation et l'instrumentalisation des lecteurs :

El reciente debate alrededor del « lector ideal » evidencia los esfuerzos que se hacen para orientar al lector hacia lecturas provechosas para él. Pero en parte, esta tentativa de fabricar « al lector ideal » fracasa porque no existe un lector, sino cantidad de lectores con cantidad de expectativas cuando leen¹⁹⁸.

Le « lecteur commun » serait alors celui qu'on pousse à réfléchir et à penser sa lecture et son moment de lecture. Sartre caractérise « d'universalité abstraite¹⁹⁹ » l'écart entre le public idéal et le public réel. C'est au sein de cette universalité abstraite que se construit une riche communauté interprétative. Dans leurs lectures de *romances*, Janice Radway voit émerger chez les lectrices des interrogations. Chez ces femmes, les lectures représentent un moment personnel qui se soustrait à leur routine quotidienne et aux contraintes de leur rôle d'épouse et de mère de famille. Ce moment apparaît comme une sorte d'« acte contestataire » dans la mesure où il permet aux femmes de refuser momentanément le rôle social qui leur enjoint l'abnégation. Cette compensation leur permet de se centrer sur elles-mêmes, de se définir un territoire personnel, dans l'espace où, habituellement, leur intérêt propre est identifié à celui des autres. Janice Radway met en avant cet acte de lecture comme une lutte :

La lecture et l'écriture de romances peuvent donc être vues comme un rituel féminin collectivement élaboré, à travers lequel les femmes explorent les effets de leur condition sociale ordinaire (définie comme accessoire de la condition masculine) et tentent d'imaginer une vie meilleure dans laquelle tous les besoins, qu'elles ressentent si

¹⁹⁷ *Idem*.

¹⁹⁸ RIVALÁN GUÉGO Christine, *op. cit.*, p. 203.

¹⁹⁹ SARTRE Jean-Paul, *op. cit.*, p. 158.

intensément et qu'elles perçoivent comme naturels, seraient satisfaits²⁰⁰.

Pour elle, la lectrice rejoint l'autrice et les deux forment ensemble une nouvelle communauté critique des problématiques féminines. Brigitte Le Grignou explique, à la lecture de Radway, que les lectrices ne confondent pas la fiction et la vie réelle mais qu'elles voient, dans ce genre de récit, une sorte de « victoire féminine » puisque l'héroïne, intelligente et forte, triomphe et elles explorent ainsi une nouvelle manière d'être au monde et de nouvelles aptitudes. Il ne s'agit évidemment pas d'un acte féministe car les lectrices ne participent pas à une restructuration des relations entre les sexes mais nous pouvons voir leur lecture comme un acte de résistance. Gustave Lanson²⁰¹ rappelle qu'il existe, selon les lois de l'histoire littéraire, une loi d'action du livre sur le public comme force organisatrice de la société. Nous ne pouvons nier la capacité des lectrices à s'organiser en communauté interprétative qu'Isabel Clúa Ginés définirait, dans la lignée des travaux de Stanley Fish, comme « un grupo de sujetos que comparten reglas, estrategias, valores, gustos que rigen la producción e interpretación de los textos²⁰² ». Il ne semble pas judicieux d'écarter alors les objets d'étude « légitimes » des champs qui ne seraient pas dignes d'être étudiés parce qu'ils s'inscrivent dans la culture de masse ou culture populaire. Tentons d'observer ce que les lectrices ont à apporter dans leurs interprétations des textes.

Lorsque nous demandons aux participants de notre enquête de décrire en trois mots leur première œuvre lue de Marina Mayoral, certains termes ou idées ressortent. Pour *Recóndita armonía*, les mots « mujer », « igualdad », « amor », « amistad » reviennent très souvent. Cette question est posée avant toute interrogation autour de la vision des personnages féminins dans l'œuvre et nous pouvons assurer que les lecteurs ne sont a priori pas influencés à cette étape du questionnaire. Les lecteurs du roman cité se réunissent donc autour de grandes thématiques et soulèvent les différentes questions du texte. Parmi les autres textes, les lecteurs soulignent surtout la trame romanesque, la complexité narrative et le pouvoir du roman car, selon eux, Marina Mayoral parvient à créer un monde et à emporter les lecteurs avec elle. D'une part, les lecteurs analysent l'esthétique des textes et en dessinent un bref condensé ; d'autre part, ils expriment leurs émotions à travers des mots tels que « [novela] intensa, profunda, emotiva ». Ils n'hésitent pas à évoquer leur « ternura » ou leur « nostalgia » à la lecture des textes. Ce partage de sentiments fait état d'une lecture sensible de la part des lecteurs qui ne cherchent pas seulement à analyser le texte mais à « vivre » l'intrigue. Dans la continuité de ce jugement esthétique, lorsque nous demandons aux participants de citer leur(s) roman(s) préféré(s) de Mayoral et d'en donner les raisons, ils font appel à des éléments précis. Cinq lecteurs

²⁰⁰ LE GRIGNOU Brigitte, « art. cit. », p. 168.

²⁰¹ LANSON Gustave, « L'histoire littéraire et la sociologie », in *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 12, 1904, pp. 621-642.

²⁰² CLÚA GINÉS Isabel, « art. cit. », p. 160.

choisissent *Recóndita armonía* et justifient leur préférence par les personnages, l'atmosphère et le temps du récit. Deux lectrices qui choisissent d'autres romans abordent, par ailleurs, l'écriture de l'autrice : l'une évoque « su intensidad, su ternura mezclada con el humor y su dominio del lenguaje narrativo » ; l'autre décrit la construction d'un « microcosmos mayoraliano » qui habite, selon elle, l'œuvre de l'autrice et dont elle ressent les contours dans son roman préféré (*La única libertad*). Ce microcosme fait référence à la fois à l'univers narratif que crée l'autrice à travers des techniques et stratégies d'écriture mais il implique également la lectrice. Cet univers répond à l'horizon d'attente de cette dernière et inclut à la fois l'espace textuel du roman, l'adhésion de la lectrice et l'agilité de l'autrice. C'est également ce tout, formé par ce microcosme, qui constitue une nouvelle communauté interprétative. À la lecture « plaisir », divertissante ou « grata », s'ajoute une dimension plus intellectuelle et esthétique qui renforce la légitimité de l'opinion des lecteurs. Quant à l'interprétation de l'engagement du féminin dans les œuvres de Mayoral, les avis sont assez cohérents. Nous avons proposé sept adjectifs pour qualifier les personnages féminins de ces textes et les participants pouvaient choisir le ou les adjectifs qui les représentaient le mieux. Nous n'exposons pas ici l'ensemble des résultats mais nous pouvons dresser quelques constats : onze lecteurs (sur dix-sept réponses) pensent qu'il s'agit de personnages indépendants²⁰³ et, parmi les lecteurs de *Dar la vida y el alma*, six personnes qualifient les figures d'indépendantes, cinq de libres et quatre de féminines. La liberté et la force individuelle ressortent chez ces sujets mais elles ne sont pas considérées comme des femmes engagées. En revanche, huit lecteurs ont défini les personnages féminins de Mayoral comme « féministes ». Il s'agit de lecteurs assidus qui ont lu en moyenne 8,8 livres de l'autrice, légèrement au-dessus de la moyenne générale des participants. Nous avons observé de plus près les lectures de ces personnes et il apparaît clairement que les livres les plus lus chez les personnes ayant défini les figures féminines comme féministes, sont *Recóndita armonía* (six lecteurs), *Contra muerte y amor* (cinq lecteurs), *Bajo el magnolio* (cinq lecteurs) et *Tristes armas* (cinq lecteurs). Les résultats et les personnages de ces textes entrent en cohérence et révèlent la lucidité des lecteurs. Lorsque nous interrogeons ces derniers sur le livre qui, pour eux, est le plus engagé, féministe ou révolutionnaire dans sa manière de considérer les femmes, nous récoltons onze réponses. Les lecteurs qui ne se prononcent pas précisent qu'ils ne parviennent pas à choisir, que leurs lectures sont trop lointaines ou qu'ils ne voient pas d'engagement féministe dans ses œuvres. Mais très peu sont les lecteurs qui ne savent pas ; tous semblent avoir un avis critique. Le livre qui ressort, là encore, est *Recóndita armonía*. Au cours du questionnaire, aucun lecteur ne trouve que les personnages féminins peuvent être

²⁰³ Nous avons également proposé l'adjectif « autonome » mais l'indépendance implique que les personnages ne soient ni soumis, ni dominés, ni dépendants.

« dominados » même s'agissant d'Amelia. Le personnage révèle une puissance qui dépasse la manipulation et la domination du féminin. Nous pouvons nous demander, néanmoins, dans quelle mesure le cadre narratif de Mayoral, son microcosme littéraire, ne conduisent pas l'ensemble des lecteurs à penser ses personnages féminins comme des sujets libres et émancipés. Est-ce que l'horizon d'attente des lecteurs ne manipule pas leur regard sur les sujets narratifs de tous les textes ?

Ce qui semble plus neutre est, en revanche, l'impact que les textes peuvent exercer sur les lecteurs tant au niveau émotionnel qu'intime. Lorsque nous interrogeons les lecteurs sur leur rapport aux œuvres de Mayoral, onze lectrices (sur quatorze réponses de femmes) affirment que ses romans ont un effet performatif dans leur vie. Ils leur permettent de mieux se connaître, de s'identifier parfois aux personnages construits, aux sentiments exprimés et aux relations interpersonnelles qui sont décrites. Le réalisme de la trame narrative crée un effet cathartique. De plus, certaines soulignent l'aisance langagière que ces textes leur apportent dans l'expression de leurs sentiments. Par ailleurs, au début de l'enquête, deux hommes reconnaissent, dans le premier roman lu (*Cándida, otra vez*), la force de la protagoniste féminine. Ils ne partagent donc pas avec les lectrices la dimension cathartique et la source de questionnement que représentent les textes de Mayoral, mais ils s'inscrivent dans une même communauté interprétative. Ils sont sensibles à la finesse psychologique des personnages et des situations, à la capacité narrative de l'autrice dans la description des sentiments et à la transmission de ceux-ci au lecteur et à l'idéalisme des personnages mais leur rapport aux livres est plus distancié, moins intériorisé et ils ne sont pas invités à confondre les situations narratives avec les leurs.

Marina Mayoral souligne enfin, dans sa publication Facebook du 13 juin 2015, en réponse au commentaire élogieux d'une lectrice, que « escribir es una labor solitaria, y muchas veces sabes lo que piensa la crítica, pero no la gente, que, en definitiva, es la destinataria de la obra literaria ». Ainsi, l'autrice exprime, en plus de sa gratitude, toute sa confiance dans la capacité d'analyse et d'interprétation des lecteurs.

Suite à l'analyse des données de notre enquête, nous pouvons conclure, d'une part, que notre échantillon est représentatif d'une lecture éclairée et critique des œuvres de Mayoral et, d'autre part, que les différences de regard masculin et féminin sur les œuvres n'apparaissent pas dans la vision de l'esthétique littéraire, de l'engagement ou de la liberté des personnages du texte mais dans leur expérience individuelle de lecture. Les hommes ne ressentent pas de dimension cathartique et nous pouvons émettre plusieurs hypothèses à cela : les personnages masculins sont souvent au second plan des textes de Mayoral et sont moins finement construits ; comme les lecteurs savent qu'ils lisent le récit d'une autrice, le point de vue de celle qui écrit

est connoté ; les problématiques soulevées dans les romans de Mayoral les touchent ou les concernent moins.

Les lecteurs amateurs ne peuvent-ils pas constituer une source d'interprétations et de renseignements sur les œuvres que les critiques, dans un souci d'efficacité professionnelle, ne saisissent pas totalement ? Anne-Claire Marpeau évoque, dans l'introduction de sa thèse, la possibilité d'un conflit entre les pensées, les interprétations, les sentiments et les émotions qui naissent dans l'intimité de la lecture individuelle et les discours, plus ou moins normatifs, dans lesquels les lectures s'inscrivent²⁰⁴. Ce sont finalement ces discours qui invitent les lecteurs et les lectrices à adopter « le respect contraignant, mais tout aussi nécessaire, des codes herméneutiques fixés par les œuvres singulières et la littérature dans son ensemble en tant que monument langagier²⁰⁵ ». Est-ce que nous pouvons considérer le jugement des lecteurs comme légitime ? Les pratiques de lecture sont-elles forcément antinomiques avec celles des critiques ? Rafael Conte, en conclusion de son article publié dans le journal *ABC*, insiste sur la confiance accordée au jugement du lecteur :

Lo mejor para la novela y la literatura españolas sería prescindir de terroristas y de manipulaciones culturales, pues el público lector y sobre todo el público joven, sabe lo que hace, aunque no pueda nombrar ni destituir Gobiernos²⁰⁶.

Nous avons parcouru les rapports de force dans lesquels s'inscrivent les lecteurs amateurs ainsi que les stratégies de distinction pour légitimer leur position. Nous nous sommes particulièrement intéressée aux lectrices des œuvres, pour leur nombre et pour le lien étroit qu'elles établissent avec les œuvres dans l'identification mais également dans l'interrogation du féminin. Ginette Castro revient d'ailleurs sur la gynocritique, concept que nous avons abordé précédemment grâce à l'influence d'Elaine Showalter qui distingue critique féministe (lecture féministe des romans écrits par des hommes) et gynocritique (lecture féministe des romans féminins). Selon Ginette Castro, « la gynocritique est une invitation non seulement à recevoir mais encore à produire ; chaque femme est appelée à réinventer l'œuvre étudiée par une lecture qui est re-écriture²⁰⁷ ». En étudiant la poétique de la lecture dans des précédents chapitres, nous remarquons qu'il y avait autant de textes que de lecteurs. Nous retrouvons cette observation chez les lectrices qui, au prisme de leur expérience personnelle et de leur rapport contigu au récit, réécrivent des multitudes de textes. Nous observerons dans la prochaine partie, comment critiques journalistiques et pairs littéraires jouent pour leur part avec leurs interprétations et comment se construit leur légitimité.

²⁰⁴ MARPEAU Anne-Claire, *op. cit.*, p. 9.

²⁰⁵ ROUXEL Annie, LANGLADE Gérard (dir.), *Le Sujet lecteur : Lecture subjective et enseignement de la littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 13.

²⁰⁶ CONTE Rafael, « art. cit. ».

²⁰⁷ CASTRO Ginette, « art. cit. », p. 403.

Au cours de ce chapitre, nous avons examiné les différentes étapes qui ont conduit les autrices à écrire, à éditer leurs textes, à les commercialiser pour enfin dévoiler leur travail aux lectrices et aux lecteurs. Nous avons travaillé à partir d'entretiens ou d'enquêtes afin de répondre précisément à nos interrogations, mais nous avons également recouru à divers ouvrages et articles qui nous ont permis de procéder par déduction et d'émettre des hypothèses concernant la réception des textes des trois autrices. Nous avons remarqué que la Transition démocratique constituait un tournant dans la publication des écrits de femmes. Ils se sont multipliés et les écrivaines ont gagné une plus grande visibilité. Néanmoins, Laura Freixas nous invite à ne pas nous laisser tromper par la visibilité médiatique des femmes²⁰⁸. Elle souligne le déséquilibre entre des titres de revues qui vantent la présence des femmes sur le devant de la scène littéraire et couvrent leurs pages d'illustrations et de photos d'écrivaines et des chiffres réels qui n'évoluent pas : soit environ trois femmes pour dix livres. Elle remet en question les chiffres annoncés par les journaux et révèle par exemple qu'en 1999, sur sept maisons d'édition (Alfaguara, Anagrama, Tusquets, etc.) seulement 24% des romanciers édités sont des femmes. Elle voit finalement, pour les acteurs du champ littéraire, une occasion commerciale et une stratégie marketing dans la surexposition des femmes mais dénonce une progression bien plus lente.

À ce stade, nous constatons l'absence de liens entre le mouvement féministe et les œuvres de notre corpus : du point de vue éditorial, les maisons d'éditions ne sont pas spécialisées et les éditeurs ne sont pas particulièrement engagés même si un regard plus contemporain sur les œuvres, comme dans le cas de Purificación Plaza, nous montre que des aspects plus transgressifs peuvent être considérés chez les autrices au regard de l'histoire littéraire ; du point de vue commercial, les libraires ne considèrent pas nécessairement les trois autrices comme féministes et elles distinguent le fait de « parler des femmes ou d'écrire sur les femmes » d'un engagement « féministe » mais elles distinguent également « parler ou écrire en tant que femme » et « être féministe ». Rappelons, par ailleurs, que les librairies dites « féministes » n'entretiennent pas nécessairement de lien avec les groupes féministes. Il n'y a donc pas d'association inéluctable entre esthétique littéraire et militantisme. En revanche, les librairies sur lesquelles nous avons travaillé se qualifient de « féministes » ou spécialisées dans les questions LGBT. Nous constatons que les œuvres de nos autrices ont une place dans leur espace sauf dans le cas de Carmen de Icaza qui a perdu une trop grande visibilité et légitimité au cours du XXe siècle. Enfin, les lectrices et les lecteurs font ressortir un questionnement du

²⁰⁸ FREIXAS Laura, *Literatura y Mujeres*, op. cit., p. 36.

féminin dans les œuvres et on s'approcherait alors d'une certaine lutte (du féminin) à travers ce que représentent les textes et les autrices. Le jugement des lecteurs a toute son importance, comme nous le constatons dans les commentaires de Marina Mayoral. Par ailleurs, lorsque nous interrogeons les lecteurs sur les différents livres lus de l'autrice, leurs réponses ne correspondent pas nécessairement aux livres primés. Il y aurait donc un écart important entre l'avis de la critique ou des éditeurs et celui du public, des lecteurs. Cela signifierait-il que les lecteurs sont capables de s'émanciper de la critique ? Que dit cet écart des compétences analytiques des lecteurs et de la construction de leur communauté interprétative ?

Le regard des lectrices sur les textes témoigne aussi d'une évolution de la lecture, du rôle que l'on attribue aux lectrices dans le monde culturel et de leur rapport aux textes qui passerait, grossièrement, d'un jeu d'identification à une source d'interrogation individuelle. Mais *quid* de la critique littéraire ? Que peut-on remarquer dans leur analyse des textes et dans leur approche des autrices ? Alicia Redondo Goicoechea interroge la corrélation entre l'évolution des lecteurs et celle de la critique :

Puesto que la creación y la lectura se están feminizando (aunque la creación literaria femenina en España ocupe, todavía, solo un 20%), es hora de que la crítica se plante seriamente esta realidad. Sin embargo, aunque cambie el sexo de los lectores y aumenten cada vez más las lectoras, no parece que cambien los de la crítica, que sigue estando, mayoritariamente, en manos y cabezas masculinas (aunque sean de mujeres) y que, salvo excepciones, no hace el esfuerzo de asumir la masculinidad de su propia lectura²⁰⁹.

Que dit la critique des lecteurs et des lectrices ? Par ailleurs, la critique a-t-elle un rôle de visibilité sur lequel les autrices pourraient s'appuyer ? Nous avons constaté, à travers les entretiens des libraires et notre questionnaire aux lecteurs de Mayoral, que le dernier livre de cette autrice avait rencontré très peu de succès (quatre participants à l'enquête l'ont lu). Comment la critique suit-elle, pour sa part, l'évolution des autrices ?

²⁰⁹ REDONDO GOICOECHEA Alicia, « art. cit. », p. 21.

CHAPITRE II

VERS UNE RÉCEPTION CRITIQUE DES ŒUVRES

Au cours de l'un de nos entretiens avec Marina Mayoral, cette dernière réaffirme que « todo lo que no se publicita, no se vende¹ ». Elle insinue ici que, sans l'appui des critiques littéraires, les textes ne peuvent jouir d'une véritable visibilité. La critique littéraire journalistique est garante de la vente des ouvrages et n'a pas qu'une fonction littéraire ou esthétique. L'opinion des critiques remplit une fonction économique comme le rappelle Dominique Bertelli en précisant que « le compte rendu tend à provoquer l'achat d'une production culturelle² ».

Nous avons analysé, dans le chapitre précédent, comment les champs éditoriaux et commerciaux travaillaient de concert à rendre visibles et attirantes les œuvres des autrices que nous étudions dans cette thèse. Nous avons examiné le travail des éditeurs ainsi que des librairies engagées dans la commercialisation de livres écrits par des femmes et dans la diffusion d'idées féministes tout en étudiant, par la suite, la réception des textes auprès des lectrices et des lecteurs. Nous souhaitons, à présent, nous concentrer sur le cadre critique de la réception des textes et sur la concordance entre la réception critique savante et la réception publique³. L'appareil critique des œuvres s'inscrit dans l'épitéxte public que Gérard Genette définit comme « tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité⁴ ». Nous étudierons donc ici la circulation des jugements, des opinions qui s'attachent aux textes des autrices. Pierre Bourdieu considère le discours sur l'œuvre, la réception par la critique journalistique comme un moment constitutif « de la production de l'œuvre, de son sens et de sa valeur⁵ ». La recension critique participe, selon lui, de la constitution du capital symbolique de l'auteur considéré. Nous nous intéresserons précisément

¹ Réponses de Marina Mayoral (janvier 2021).

² BERTELLI Dominique, « La réception du fait littéraire par la critique journalistique », *Questions de communication*, mis en ligne le 01 décembre 2005, <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/4800>, p. 172.

³ Le terme de « réception publique » est toujours à entendre au sens de la réception par des lecteurs amateurs, par le grand public.

⁴ GENETTE Gérard, *Seuils*, *op. cit.*, p. 316.

⁵ BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, *op. cit.*, p. 285.

au prisme du féminin dans les critiques : la condition de femme des autrices ressort-elle dans les analyses ? Les personnages féminins font-ils l'objet d'une interprétation singulière ? Les questions relatives aux femmes sont-elles considérées comme le signe d'un engagement ? Peut-on voir poindre, à travers la réception critique des textes, une « esthétique féministe » ?

Actuellement, les réseaux sociaux voient naître de nombreux internautes qui s'improvisent critiques littéraires et font la promotion, en ligne, de leurs choix de lecture et de leurs préférences. Néanmoins, au cours des époques auxquelles écrivent Icaza, Tusquets et Mayoral, la parole n'est encore que l'apanage de professionnels. Comme le préconise Joseph Jurt dans son programme d'interprétation⁶, nous ne nous contenterons pas de décrire les différentes lectures, nous réfléchirons également aux critères de jugement critique et notamment aux facteurs extra-textuels qui conditionnent ces critères. Nous tenterons de cerner plus précisément de quels professionnels il s'agit : journalistes ? Critiques littéraires spécialisés ? Écrivains ? Les professionnels sont-ils les mêmes selon les journaux ou les revues littéraires ? Comment les lignes éditoriales des journaux influencent-elles les critiques ? Peut-on percevoir certaines valeurs ou un certain engagement politique au cœur même d'un article critique ? En revanche, Dominique Bertelli cherche davantage à instaurer une approche contextualiste de la réception⁷. Il souligne l'importance de l'ancrage socio-historique du discours critique, de l'énonciateur et du support et il met en avant le phénomène multidimensionnel de la critique littéraire « dans la mesure où il est pris dans la structure ouverte du discours journalistique, discours agissant et agi⁸ ».

Au cours de cette analyse métacritique, nous distinguerons clairement les critiques journalistiques des revues littéraires et de la recherche académique. En effet, le contenu médiatique est très différent et s'adresse à différents types de publics : des lecteurs d'actualité quotidienne aux chercheurs universitaires en passant par les amateurs de littérature. Dans l'introduction de son ouvrage, Domingo Ródenas distingue l'activité journalistique ou le « reseñismo » et la critique littéraire⁹. Ricardo Senabre appuie cette division entre la critique académique ou universitaire qui consiste en un « examen de la obra » et la critique journalistique ou publique qu'il qualifie de « crítica inmediata¹⁰ » et qui se manifeste sous la forme d'une « impresión de lectura¹¹ ». Nous ne reviendrons pas, ici, sur la recherche académique qui a éclairé notre étude littéraire des textes au cours des précédentes parties.

⁶ JURT Joseph, *La réception de la littérature par la critique journalistique. Lectures de Bernanos 1926-1936*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1980, p. 34.

⁷ BERTELLI Dominique, « art. cit. ».

⁸ *Ibid.*, p. 171.

⁹ RÓDENAS Domingo (ed.), *La crítica literaria en la prensa*, Madrid, Marenostrum, 2003, p. 8.

¹⁰ SENABRE Ricardo, « Decálogo para una crítica sin normas », in RÓDENAS Domingo (ed.), *op. cit.*, p. 59.

¹¹ *Ibid.*, p. 67.

Gérard Genette, dans son ouvrage *Figures V*¹², rejette une distinction clivée entre critique universitaire et critique journalistique au profit d'une distinction graduelle. Pour lui, la critique journalistique embrasse les fonctions informative et appréciative tandis que la critique savante se caractérise par sa fonction interprétative. Il serait intéressant d'observer les limites de ces différentes fonctions dans la critique journalistique et ainsi d'interroger le propos de Genette sur la différence graduelle : n'observe-t-on pas, dans certains articles critiques, une prédominance de l'interprétation sur la description ?

Nous étudierons, dans un premier temps, l'influence des critiques dans le champ littéraire : permettent-ils d'introduire des études ou d'encourager l'analyse de domaines non exploités ? Font-ils naître un intérêt pour les écritures de femmes et, si oui, comment ? Nous observerons ensuite comment ces journalistes s'affirment dans le paysage de la critique à travers le partage de leur expérience personnelle ainsi qu'à travers leur propre rapport au féminin des œuvres. Nous souhaitons, avant tout, analyser les points de vue, les cadrages choisis par les critiques dans leur compréhension et leur interprétation des productions littéraires. Nous tenterons de distinguer des grands modèles ou courants d'interprétation disponibles à des époques données et nous observerons l'évolution de ces tendances.

8.1. Influence des critiques

L'indépendance croissante du champ littéraire au XIXe siècle, telle que l'a décrite Pierre Bourdieu dans *Les Règles de l'art*¹³, a pour conséquence la formation de la critique littéraire en tant qu'instance de légitimation interne de la littérature. Au mois d'avril 1976, l'Association Espagnole des Critiques Littéraires voit le jour en Espagne. Jusqu'alors les critiques ne bénéficient pas d'un vrai statut et ils cherchent à définir plus précisément leur activité et à créer une cohésion d'ensemble. Dans son ouvrage, Antonio Alférez remarque une diffusion massive de journaux au sortir de la dictature et qualifie la presse de la Transition de « cuarto poder ». Cette institution vient s'ajouter aux pouvoirs exécutif, législatif et judiciaire car elle influence la société et s'inscrit parfois comme moteur des événements¹⁴. À la fin des années 70, les suppléments littéraires des grands quotidiens se développent et, comme nous l'avons constaté précédemment, les femmes écrivent davantage et gagnent en visibilité. Laura Freixas, dans son

¹² GENETTE Gérard, *Figures V*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.

¹³ BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit.

¹⁴ ALFÉREZ Antonio, *Cuarto poder en España: La prensa desde la ley Fraga 1966*, Barcelone, Plaza y Janes editores, 1986, p. 85.

ouvrage sur les femmes espagnoles dans le champ littéraire du XXe siècle, signale que c'est à cette époque également qu'émerge un archétype : l'écrivaine au succès commercial grandissant, médiatisée parce qu'elle écrit sur les femmes¹⁵. Ces écrivaines séduisent une certaine presse (les revues littéraires et la presse populaire) et s'attirent les foudres des secteurs plus intellectuels. Les médias colportent de fausses déclarations à l'égard de la domination progressive des écrivaines dans le champ littéraire. Freixas tente de démontrer que les femmes ne vendent pas plus que les hommes et que, bien qu'elles lisent plus qu'avant, les chiffres n'atteignent pas ceux que la presse déclare :

Es verdad, me parece, que las mujeres sienten un interés especial por las obras de mujeres, y que la desproporción entre la abundancia de lectoras y la escasez de escritoras ofrece a éstas – en potencia, repito – una gran cuota de mercado. Pero las lectoras no leen sólo a escritoras, ni mucho menos¹⁶.

L'écriture des femmes déchaîne les passions, les projections et les fantasmes. Loin d'un propos sulfureux, nous souhaitons, dans ce travail, accéder à des résultats plus objectifs tel que le propose Laura Freixas qui, après avoir constaté les problèmes de ségrégation et d'inclusion, souhaite comprendre comment la politique supposément égalitaire est menée dans le champ littéraire. Il faudrait également faire état, selon elle, d'une attitude sexiste des critiques dont l'activité est majoritairement aux mains des hommes. Nous examinerons donc la neutralité de leurs articles et le point de vue des femmes critiques.

La personne chargée de rédiger des critiques littéraires ou de publier des articles sur des auteurs agit comme un passeur entre un texte et un lecteur ou entre un écrivain et son public. Elle crée donc un lien par l'intermédiaire d'un journal ou d'une revue, qui peut comporter un aspect commercial mais aussi une dimension culturelle dans le but de rendre visible une œuvre ou un auteur. Purificación Plaza Hernández que nous avons citée précédemment, insiste sur la diffusion d'articles et de comptes rendus de lecture dans la stratégie de communication autour d'un nouvel ouvrage. À l'occasion de la réédition de *Vestida de tul* de Carmen de Icaza, la campagne de communication consistait, selon l'éditrice, à réaliser des entretiens avec la fille de Carmen de Icaza, Paloma Montojo, « en medios de comunicación a nivel nacional, tanto prensa escrita como radio » et à envoyer massivement « libros a todos los medios para que hicieran reseñas¹⁷ ». Les articles que nous analysons au cours de ce chapitre peuvent encourager la publicité d'un nouveau roman mais ils ne sont pas nécessairement élogieux et se revendiquent, par ailleurs, d'une certaine objectivité. En outre, le rôle du critique littéraire ou du journaliste n'est pas toujours transparent : écrit-il depuis son expérience personnelle ? Donne-t-il son

¹⁵ FREIXAS Laura, *Literatura y Mujeres*, Barcelone, Destino, 2000, p. 191.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ Réponses de Purificación Plaza Hernández, décembre 2020.

propre avis ou s'adapte-t-il au lectorat du journal ou de la revue qui publie ses articles ? Peut-il créer de toute pièce un succès commercial et, à l'inverse, a-t-il le pouvoir d'entraver la vente d'un roman ? Se montre-t-il bienveillant ou juste dans ses propos ? Par ailleurs, nous souhaitons observer comment ces critiques se saisissent de l'enjeu du lecteur : comment le prennent-ils en compte ? Cherchent-ils l'adhésion d'un lecteur ? Pensent-ils le convaincre ? À qui s'adresse le texte critique ? Enfin, nous examinerons comment les critiques contribuent à construire une histoire littéraire en catégorisant les auteurs, en les associant à d'autres noms, formant ainsi des communautés et des liens d'appartenance selon les écritures. Nous interrogerons le bien-fondé de ces associations et parcourrons également les critiques émises par d'autres écrivains sur le travail des trois autrices.

8.1.1. Par l'espace discursif

L'espace du journal ou de la revue dans lequel le journaliste ou le critique publie ses articles définit d'emblée la nature du lien qu'il entretient avec son lecteur. Pensons, par exemple, à un critique qui écrirait pour une revue féministe : son public serait très précis, très ciblé et ses articles orientés vers ce lectorat. Nous pouvons émettre une première hypothèse qui consisterait à affirmer que le critique s'adapte à son public. D'ailleurs, l'écart qui sépare un critique amateur de littérature et un journaliste généraliste pourrait se deviner selon le journal ou la revue dans lesquels sont publiés leurs textes. Selon notre hypothèse, les quotidiens nationaux ou régionaux présentent des comptes rendus de lecture ou des articles sur les auteurs moins fournis que ceux des revues littéraires. Nous interrogerons alors l'espace depuis lequel ils écrivent et s'ils s'inscrivent dans la tendance ou l'idéologie du médium. Dominique Bertelli affirme à ce propos que « ce qui légitime la parole du critique, c'est à la fois la scène où il agit et le capital symbolique accumulé au long de sa trajectoire personnelle¹⁸ ». Il est important d'étudier les différentes « scènes » sur lesquelles les critiques se produisent mais également le rôle qu'ils jouent dans le champ littéraire.

Dans une critique de *El mismo mar de todos los veranos*, en 1978, dans la revue littéraire *Reseña de literatura, arte y espectáculo*¹⁹, Mercè Monmany dénonce la moindre présence des femmes dans cette revue. Cette faible représentation des femmes peut s'entendre du côté des autrices et de leurs œuvres comme du côté des critiques. La présence d'Esther Tusquets dans la revue est donc une nouveauté, un acte novateur. En parcourant ce numéro, nous constatons en

¹⁸ BERTELLI Dominique, « art. cit. », p. 173.

¹⁹ MONMANY Mercè, « Wendy ya no volará », *Reseña de literatura, arte y espectáculo*, n°115, 1978, pp. 7-8, consulté à la BNE à Madrid en juillet 2020.

effet que seulement trois autrices sont à l'honneur dans des *reseñas* et que, de manière générale, en 1978, très peu de femmes sont convoquées dans la revue. Il s'agit d'une revue fondée en 1964 qui ne consiste pas, selon la revue *Teología y Mundo actual*²⁰, à recenser toutes les nouveautés mais à valoriser ce qui est de meilleure qualité dans l'actualité littéraire, cinématographique, artistique. Cette revue se veut sélective pour aider le lecteur à bien choisir et à ne pas se laisser dépasser par un éventail trop large de propositions culturelles. Nous ne pouvons pas nous appuyer sur des données précises quant à la proportion de femmes critiques ou journalistes littéraires mais nous constatons plusieurs choses : notre corpus d'articles publiés dans des revues littéraires est moindre par rapport aux journaux, d'une part car leur parution est plus espacée dans le temps et, d'autre part, car nous nous sommes intéressée exclusivement, pour ces revues, aux comptes rendus de lecture (*reseñas*) et non aux articles de recherche. Pour exemple, sur trente-huit articles que nous analysons sur l'œuvre de Tusquets, seulement six sont issus de revues littéraires. Néanmoins, nous constatons que tous les comptes rendus de lecture provenant de ces revues sont écrits par des femmes (sauf l'un d'entre eux qui reste anonyme). Cette précision ne démontre pas que la majorité des critiques littéraires au sein des revues sont des femmes mais plutôt que les comptes rendus de romans écrits par des femmes sont signés par des critiques du même sexe. En revanche, la proportion de journalistes littéraires femmes au sein des journaux d'actualité reste très inférieure à celle des hommes : pour les articles concernant Carmen de Icaza, 55,6% sont signés par des hommes et seulement 5,6% par des femmes²¹ ; pour Esther Tusquets, 62,5% des articles sont écrits par des hommes et 21,9% par des femmes ; enfin, parmi les articles publiés sur l'œuvre de Marina Mayoral, 53,16% sont rédigés par des hommes et 25% par des femmes. La domination chiffrée des hommes journalistes dans la presse persiste jusqu'à aujourd'hui même si l'écart avec les femmes journalistes se réduit sérieusement entre les années 50 et la fin des années 70. Ce tournant, que nous observons déjà dans la production littéraire et qui peut se lire également dans l'histoire de la presse, trouve un écho singulier dans l'analyse de notre corpus d'articles. Dans la critique de *Cándida, otra vez* de Marina Mayoral, Manuel Cerezales soulève, dans les pages d'*ABC*, la capacité de l'autrice à dépasser une époque révolue, des traditions conservatrices et un cadre social figé :

La novelista encuadra una situación de final de época con los últimos coletazos de un largo proceso social y analiza incisivamente las almas y los caracteres, que son quienes, en definitiva, mueven las voluntades de los seres que intervienen en esta oscura y turbia

²⁰ ISASI M., « Reseñas de literatura, arte y espectáculos n°4 », *Proyección: Teología y mundo actual*, n°43, 1964, pp. 284-285.

²¹ Les pourcentages restant ne portent pas d'indication de sexe. Il s'agit d'articles sans nom ou signés par la rédaction du journal.

historia²².

Par ailleurs, les journalistes qui analysent l'œuvre de Tusquets soulignent à leur tour la dimension novatrice de son œuvre et du courant dans lequel elle évolue. Dans les articles *in memoriam* qui lui sont consacrés, les journalistes reviennent sur l'ensemble de sa production littéraire et de sa vie et évoquent son rôle dans le champ culturel espagnol. Suite à l'annonce de son décès, *El Mundo* rédige un article dans lequel les journalistes la caractérisent comme l'un des grands témoins des bouleversements du XXe siècle en Espagne²³. L'article semble définir son œuvre comme une sorte d'autobiographie collective. D'autre part, Juan Ángel Juristo appuie ce propos dans les pages d'*ABC* lorsqu'il affirme « que debemos recordarla como una de las pocas escritoras españolas que hizo de la memoria, de sus aciertos y trampas, la esencia de su obra²⁴ ». Cette mémoire est aussi la mémoire d'une période, d'un pays en mutation, d'un groupe social. Enfin, le directeur d'Anagrama et ami de Tusquets, Jorge Herralde, dont nous avons déjà retranscrit les propos, revient, au cours d'une tribune dans *El País*, sur les qualités d'éditrice de Tusquets ainsi que sur ses talents d'écrivaine. Il raconte la manière dont elle avait présenté son premier roman à ses amis et souligne la :

extraordinaria calidad, con una prosa bellísima, sinuosa y envolvente, llena de meandros e incisivos, [...]. Esta fue la primera novela de una trilogía considerada como una aportación de primerísimo nivel a la novelística española del siglo XX²⁵.

Il qualifie ensuite son ouvrage *Correspondencia privada* de « libro excepcional con fuerte anclaje memorialístico ». Rappelons que *El País*, créé justement en 1976, est un « organe de la transition démocratique²⁶ » et de ce tournant dans le champ littéraire espagnol et qu'il s'inscrit donc pleinement dans ce virage culturel et politique. On n'y trouve d'ailleurs aucune critique de l'œuvre de Carmen de Icaza si ce n'est un court article suite à son décès, comme si cette autrice faisait partie d'un autre temps, d'une autre histoire. Malgré l'évocation des aspects novateurs des autrices et du tournant littéraire dans lequel elles s'inscrivent, chaque journal a sa propre ligne éditoriale et son idéologie. *ABC* est un journal qui repose néanmoins sur un conservatisme, à l'origine « favorable à la royauté espagnole²⁷ ». Jean-Pierre Castellani et Miguel Urubayen précisent que « comme beaucoup de revues illustrées de l'époque, *ABC* a eu, dès le début, un souci de culture et a toujours accordé une attention toute particulière à la littérature et aux arts²⁸ ».

²² CEREZALES Manuel, « Cándida otra vez », *ABC*, 13/09/1979, p. 26.

²³ « Muere la escritora y editora Esther Tusquets », *El Mundo*, 23/07/2012, en ligne.

²⁴ ÁNGEL JURISTO Juan, « Esther Tusquets, la editora proustiana », *ABC*, 25/07/2012, en ligne.

²⁵ HERRALDE Jorge, « Una trayectoria de excelencia », *El País*, 24/07/2012, en ligne.

²⁶ CASTELLANI Jean-Pierre, URUBAYEN Miguel, *op. cit.*, p. 57.

²⁷ *Ibid.*, p. 70.

²⁸ *Ibid.*, p. 71.

L'aspect conservateur du journal *ABC* se confirme à plusieurs reprises. Tout d'abord, nous observons une quantité importante d'articles qui s'attachent à exposer la vie aristocratique de Carmen de Icaza, soit par ses relations amicales (photos de mariages ou d'événements organisés par la haute société) soit par ses distinctions honorifiques dans le cadre de son premier rôle à l'Auxilio Social, organe du régime créé en 1936 et venant en aide aux plus démunis. Ces articles ne font pas partie de notre corpus puisqu'ils ne disent rien de son œuvre mais il est important de souligner leur prolifération. À l'occasion de la décoration de Carmen de Icaza de la Gran Cruz de Beneficencia, le journal *ABC* couvre l'événement et profite de l'occasion pour rappeler la grande générosité de l'autrice²⁹. En revanche, le journal n'évoque jamais le lien d'appartenance de l'organisation au régime franquiste et ne cite jamais le nom du général Franco. La rédaction loue donc les services de l'un des organes dictatoriaux mais ne manifeste pas explicitement son soutien au régime. Cela pourrait s'expliquer par la tendance monarchiste du journal et par le souhait de ne pas perdre certains lecteurs à l'idéologie confuse. Nous remarquons le même silence dans un article de 1960 dans *Blanco y Negro*, revue sœur du journal *ABC* qui disparaît en 1980. L'article salue la « labor social³⁰ » d'Icaza au cours de ses missions humanitaires. Il souligne le rôle qu'elle a joué dans le régime sans jamais évoquer les noms du dictateur ni la dictature. Par ailleurs, dans l'un des articles qui succède à la mort de l'autrice, un journaliste d'*ABC* s'entretient avec une comtesse à propos d'Icaza et il rédige un article sur leur conversation³¹. C'est là qu'il reconnaît, par exemple, que le journal est principalement lu par la classe bourgeoise comme l'étaient, selon lui, les romans d'Icaza. Il laisse entrevoir alors la constitution d'un microcosme bourgeois et conservateur au sein du médium. Enfin, dans les premières critiques des romans d'Esther Tusquets, Manuel Cerezales qui écrit pour *ABC* et qui est considéré comme l'un des « críticos surgidos o resurgentes en el altofranquismo³² », laisse apparaître parfois une réaction traditionnaliste liée à l'érotisme lesbien de ces textes. Dans sa *reseña* de *El mismo mar de todos los veranos*³³, il juge le manque de moralité de l'œuvre même si, par ailleurs, il peut en souligner les qualités littéraires. Il ne se contente donc pas de critiquer l'esthétique du roman mais il examine la bienséance du contenu. Il insiste sur « la indiferencia ante los valores religiosos y morales, que desemboca en una visión triste y desalentadora del mundo, acentuada, por no dejar resquicio a la esperanza ». Il ajoute que le personnage principal féminin est dépourvu de principes et termine son compte rendu en réaffirmant que l'autrice crée

²⁹ « La gran cruz de beneficencia a Carmen de Icaza », *ABC*, 07/01/1940, p. 4.

³⁰ « Carmen de Icaza enviada especial de *Blanco y Negro* a la boda de Balduino y Fabiola », *ABC Blanco y Negro*, 10/12/1960, p. 5.

³¹ ALFARO José María, « Hombres, aconteceres y nostalgia – Las novelas de Carmen de Icaza », *ABC*, Domingo cultural, 01/04/1979, p. 41.

³² RÓDENAS DE MOYA Domingo, « La crítica literaria en la prensa del siglo XX », in RÓDENAS Domingo (ed.), *op. cit.*, p. 198.

³³ CEREZALES Manuel, « *El mismo mar de todos los veranos*, Esther Tusquets », *ABC*, 03/08/1978, p. 22.

là un univers obscène :

La protagonista se limita a romper con las reglas de la costumbre y a ignorar los principios de la ética para seguir los movimientos espontáneos del instinto: la moral, o inmoralismo, gidiano.

Lorsque Cerezales rédige la critique du troisième volet de la *Trilogía del mar* de Tusquets, il revient à nouveau, mais de manière plus nuancée, sur l'indécence de la forme amoureuse dans ce texte³⁴. Selon lui, cet amour semble « despojado de condicionamientos morales y religiosos ».

Au-delà de l'aspect religieux et moral, ce que nous remarquons dans le caractère singulier des journaux de notre corpus, repose sur un ancrage plus local, plus régional. Par exemple, nous avons relevé quelques articles sur Esther Tusquets dans le journal *Destino*. Il s'agit d'un journal barcelonais fondé à Burgos en 1937 et proche des cercles intellectuels catalans franquistes. Suite à la mort de Franco, il est édité à Barcelone où il se rapproche de positions plus libérales. Dans un article qui rend compte, en miroir, de la lecture des deux premiers romans de Tusquets, le journaliste s'arrête longuement sur l'importance de la ville de Barcelone dans ses textes :

Sus novelas son barcelonesas ciento por ciento, como lo son las de Luis Goytisolo, como lo es el mundo poético de Gil de Biedma, de Barral, de Badosa, de José Agustín Goytisolo, de Juan Margarit, de Ana María Matute³⁵.

L'identification culturelle de ses textes à la région catalane explique, comme le dit l'article plus loin, qu'elle ait reçu le prix Ciudad de Barcelona alors même qu'elle écrit en castillan. Le journal semble attaché à l'ancrage local des textes de l'autrice. Par ailleurs, cette dimension est encore plus présente dans les articles de *La Voz de Galicia* qui traitent des romans ou de la vie de Marina Mayoral. En effet, il s'agit d'un journal galicien, de rayonnement national, qui expose fièrement les origines de l'autrice et l'ancrage de ses romans dans une réalité galicienne. Selon Juan Antonio Masoliver Ródenas, les journaux « de provincias » consacrent plus d'espace à « las glorias locales³⁶ » et leurs journalistes critiques sont, d'après lui, soumis à moins de pression de la part du journal, des maisons d'édition, des auteurs et la qualité de leur travail s'en ressent. Le dynamisme de *La Voz* est attesté par la présence de plusieurs éditions à l'intérieur de la même zone de diffusion. Ce journal est d'importance capitale pour l'analyse de la réception des œuvres de Marina Mayoral puisqu'on ne recense pas moins de 3180 articles la

³⁴ CEREZALES Manuel, « *Varada tras el último naufragio*, Esther Tusquets », *ABC* « Cultura y sociedad », 29/05/1980, p. 40.

³⁵ « Algo más que una indagación estilística », *Destino*, n°2189, 20/09/1979, p. 9.

³⁶ MASOLIVER RÓDENAS Juan Antonio, « Vulneración y celebración del crítico », in RÓDENAS Domingo (ed.), *op. cit.*, p. 21.

concernant³⁷. Cette autrice publie certains textes en galicien et il nous semblait primordial d'étudier son attachement aux organes culturels de cette région. Si nous observons le paratexte de certains articles, nous pouvons y entrevoir une volonté de situer l'autrice dans l'espace de sa région d'origine. La *reseña* du roman *Ao pé do magnolio* en 2004³⁸ est accompagnée d'une photo sur laquelle Marina Mayoral pose devant une maison de campagne. La connotation rurale de la photo situe l'autrice dans son espace natal. De plus, dans le titre d'un article de 1996, la rédaction du journal cite les mots de l'autrice qui affirme : « Mi condición de gallega marcó mi obra³⁹ ». C'est justement ces origines, cette identité que le journal s'efforce de repérer dans son œuvre mais l'autrice joue également sur cette reconnaissance de l'espace régional en créant un lieu imaginaire, « Brétema », qu'elle utilise à de nombreuses reprises dans ses romans et qui est un mélange de différents espaces de Galice. C'est ce que rappelle un article à l'occasion de la publication du roman *Recuerda, cuerpo*⁴⁰. Carmen Blanco suit par exemple de très près l'évolution et les publications de Mayoral et crée très souvent des liens étroits entre les textes et les références galiciennes. En 1982, dans un très grand article consacré au travail de l'autrice, tant au niveau de ses recherches universitaires que de ses romans et à l'occasion de la publication de son texte *La única libertad*, elle évoque le rapport de l'autrice à la tradition galicienne à travers les références à la médecine naturelle ou à la religion⁴¹. Elle légitimise par ailleurs l'appartenance de Mayoral à une lignée d'écrivains galiciens et souligne le caractère singulier de son écriture grâce auquel elle apporte « a sua visión realista e ambigua dunha Galicia na que todo parece xirar en torno ao amor e as mulleres ». C'est d'ailleurs par le biais de son lien à la Galice que la journaliste explique « a vixencia de familia extensa de raíz feudal e o protagonismo feminino⁴² » ainsi que la « libertade de costumes sexuais » dans ses œuvres. Nous retrouvons d'autres références à l'influence galicienne dans son œuvre. Les journalistes la reconnaissent à la fois dans sa manière d'aborder la condition des femmes et dans son obsession pour la mort⁴³. Par ailleurs, les journalistes se concentrent à plusieurs reprises sur les événements littéraires qui ont lieu en Galice et qui réunissent d'autres auteurs galiciens. Un article de 1987 évoque fièrement la présentation du roman *Contra morte e amor* de Mayoral en

³⁷ Les chiffres sont actualisés au moment de la rédaction de cette partie (juin 2021).

³⁸ FRANCO Camilo, « Marina Mayoral volve á literatura de sentimentos no seu novo libro », *La Voz de Galicia*, 13/03/2004, p. 56.

³⁹ « Mayoral: Mi condición de gallega marca mi obra », *La Voz de Galicia*, 24/02/1996, p. 45.

⁴⁰ « Marina Mayoral reivindica su identidad de mujer escritora », *La Voz de Galicia*, édition Santiago, 29/09/1998, p. 49.

⁴¹ BLANCO Carmen, « Marina Mayoral, entre o amor e a libertade », *La Voz de Galicia*, édition de A Coruña, 16/09/1982, non paginé (il est impossible de retrouver la pagination de certains articles à cause de problèmes de numérisation des articles dans l'hémérothèque en ligne).

⁴² BLANCO Carmen, « A Galicia mindoniense de Marina Mayoral », *La Voz de Galicia*, 19/05/1983, non paginé.

⁴³ « Marina Mayoral considera que su obra está profundamente influida por Galicia », *La Voz de Galicia*, édition de A Coruña, 26/10/1988, p. 29.

présence de Ramón Piñeiro, de Darío Villanueva et de l'éditeur galicien de Mayoral Luis Mariño. Le journaliste cite les mots des différents participants qui reconnaissent l'importance symbolique et intellectuelle de l'autrice, la qualité de sa narration et la fluidité de sa prose⁴⁴. Nous observons une volonté de la part des journalistes de ramener très souvent l'autrice à ses origines. Pacho Rodríguez⁴⁵ assimile le retour de Mayoral à Mondoñedo au retour de l'enfant prodigue vers ses terres ancestrales. Elle fait, selon lui, l'unanimité parmi « el oyente [...] que coincide en admirar la belleza de qué y cómo lo cuenta » et qu'elle captive grâce à son talent. Il insiste néanmoins sur son succès plus général et sur son rayonnement national.

Ce qui distingue, par ailleurs, les différents journaux repose sur les capacités d'analyse des différents critiques et c'est l'une des caractéristiques communes des critiques publiées dans *ABC*. En 1942, Melchor Fernández Almagro, dans une *reseña* de *Vestida de Tul* de Carmen de Icaza⁴⁶, rejette l'identification du texte aux *novelas rosas* qu'il caractérise comme un genre littéraire entre les mains des « muchacha[s] [...] por gusto espontáneo o por recomendación autorizada ». Il met en avant les différentes nuances littéraires de l'écriture d'Icaza et n'hésite pas à conseiller à l'autrice de donner plus de matière aux personnages, plus de corps, ce qui, selon lui, « hubiese convenido a la mejor individualización de los tipos y aún a la mayor claridad de la composición ». Les critiques des textes de Tusquets que nous trouvons dans le même journal reposent également sur des arguments d'autorité littéraire. Manuel Cerezales, précédemment cité, souligne le style novateur de Tusquets et entre dans le détail de la beauté de sa prose :

Se reserva de puntualizar que en esta novela, una prosa suntuosa, colmada de sugerencias y alusiones lírica, y cuajada de imágenes y metáforas de un barroquismo deslumbrante nos hace creer, volviendo del revés el manido dicho de Gide, que también con malos sentimientos se puede hacer buena literatura⁴⁷.

Dans la critique de son deuxième roman, il appuie également son propos sur l'esthétique du texte qu'il perçoit finalement comme une « exaltación dionisiaca de la vida, culto a la belleza, a la venustez de los cuerpos, como sublimación de las meras sensaciones carnales, y conciencia turbadora de su fugacidad⁴⁸ ». Il salue par ailleurs la qualité de la psychologisation et de l'individualisation des personnages par l'autrice, focalisée sur la « fragilidad del amor » et la désillusion. Il donne son avis d'expert :

Resultaría una narración monótona si el lenguaje preciso, de extraordinaria sensibilidad, no

⁴⁴ « Presentada en Santiago la primera novela de Marina Mayoral traducida al gallego », *La Voz de Galicia*, édition de A Coruña, 07/05/1987, p. 19.

⁴⁵ RODRÍGUEZ Pacho, « Marina Mayoral indaga en "El abrazo" en la comunicación de los sentimientos », *La Voz de Galicia*, 15/05/2015, p. 44.

⁴⁶ FERNÁNDEZ ALMAGRO Melchor, « "Vestida de tul", por Carmen de Icaza », *ABC*, 29/11/1942, p. 25.

⁴⁷ CEREZALES Manuel, « *El mismo mar de todos los veranos*, Esther Tusquets », « art. cit. ».

⁴⁸ CEREZALES Manuel, « *Varada tras el último naufragio*, Esther Tusquets », « art. cit. ».

se plegase suavemente a los meandros de la vida interior y a las curvas del pensamiento, con finísimas matizaciones, para fraguar en una prosa de largos periodos con espaciadas irrupciones, señaladas por el punto ortográfico.

Il emploie les mêmes procédés dans d'autres critiques, comme nous pouvons le constater à propos des romans de Marina Mayoral. Au sujet de son premier roman, il évoque les facultés de narratrice de cette dernière et loue la maturité de son écriture⁴⁹. Il salue ses « fines dotes de observación y un idioma tan vivo y directo » et met en avant la « naturalidad y soltura de la prosa, el empleo de locuciones coloquiales que no contradicen la subyacente dimensión cultural del relato, la facilidad descriptiva y la fluidez del diálogo ». Même dans le cas d'un article plus général sur Marina Mayoral qui s'attache davantage à parcourir l'ensemble de son œuvre, le journaliste investit pleinement le champ littéraire⁵⁰. Il évoque les aspects positifs de son œuvre qui « fascina [...] por su densidad de lenguaje y por el hechizo de su clima narrativo ». Il exprime une opinion personnelle et ne souligne que de manière élogieuse l'écriture de Mayoral, la vitalité de son récit, sa dimension poétique et mystérieuse, sa structure riche et sa fluidité narrative en usant d'adverbes dithyrambiques tels que « magistralmente » :

La gran baza de la escritora radica, no obstante, en su honda melancolía evocadora, en su levitación impensable que hace referir el mundo apasionante de Marina Mayoral a los matices inquietantes de un James [Henry James].

Par ailleurs, nous remarquons que d'autres critiques littéraires se plaisent, dans les pages d'*ABC*, à imprégner leur article d'une forte culture littéraire, stylistique et esthétique. C'est le cas par exemple de José Luis Martín Descalzo qui, dans une critique commune de deux romans de Mayoral (*Al otro lado* et *La única libertad*)⁵¹, souligne la maîtrise du langage chez l'autrice, rejoignant ainsi l'avis plus général des critiques. Il affirme que « la autora maneja perfectamente los diversos lenguajes de cada personaje, con un vocabulario ancho, una adjetivación más discreta, una precisión de gran exactitud ». Il valorise longuement sa « capacidad fabuladora » et la multiplication d'intrigues qui entourent les personnages qui « oscilan entre la brujería mental y la locura, vitales, sanguíneos, capaces de un gran amor y de grandes brutalidades, siempre muy próximos a la muerte ». L'adverbe « estupendamente » revient d'ailleurs à deux reprises dans sa critique. Par ailleurs, Leopold Azancot propose lui aussi une fine analyse de l'écriture même si la critique prend une allure plus mitigée⁵². Il annonce, en effet, dès sa première phrase, le caractère ambivalent du roman *Contra muerte y amor*, qui n'atteint pas les objectifs proposés. Il qualifie le texte de « novela ambiciosa que ha quedado malograda, fundamentalmente, a causa de su erróneo planteamiento, a causa de la debilidad del proyecto

⁴⁹ CEREZALES Manuel, « *Cándida otra vez* », « art. cit. ».

⁵⁰ MARTÍNEZ RUIZ Florencio, « Marina Mayoral, poderosa narradora », *ABC*, 28/10/1979, p. 33.

⁵¹ MARTÍN DESCALZO José Luis, « Marina Mayoral con olor a Valle-Inclán », *ABC*, 04/09/1982, pp. 38-39.

⁵² AZANCOT Leopold, « *Contra muerte y amor* », *ABC*, 07/04/1985, p. 56.

que la hizo posible ». La trame créée par l’auteurice pour rapporter le passé de ses personnages se révèle, selon lui, artificielle et il regrette le manque de liens entre les différents éléments. Les conflits internes des personnages ne ressortent pas à leur juste valeur. Il relève « una serie de discrepancia entre lo que el boxeador revela de sí al hablar y lo que se trasluce de su interioridad a través de la palabra de la autora ». Il justifie son avis par une maîtrise langagière qu’il trouve trop légère et s’appuie sur de vrais procédés textuels. Le journal *ABC* fait appel également à de grands noms comme José García Nieto, écrivain, journaliste et membre de la Real Academia Española depuis 1982. Ce dernier écrit une critique du recueil de contes de Mayoral en 1990, *Morir en sus brazos y otros cuentos*⁵³. Tout au long de son article, il souligne la force argumentative de l’auteurice, sa maîtrise du langage et son originalité qui mêle sobriété thématique et complexité psychologique des personnages. Il la considère comme une « experta escritora que conduce sus invenciones con una preocupación de estilo que discurre por un entramado apenas perceptible ». Il poursuit en précisant que, dès le premier récit, « esa tensión de la pareja se impone con su atrevida propuesta, y la verosimilitud se adelanta para hacernos creer algo insólitamente eficaz ». Il salue sa force discursive et l’efficacité stylistique du récit court. La collection de contes lui permet de découvrir la plume de « una escritora de profundo calado, de dominada sencillez », chez qui « la poesía irrumpe [...] siempre al servicio de la esencialidad del relato ». C’est encore le cas, dans le même journal, avec Luis García Jambrina qui publie une petite *reseña* de *Querida amiga*⁵⁴ et qui expose précisément toute la complexité structurale de l’ouvrage : les deux lettres qui encadrent le texte, la première et la dernière, ont pour destinataire l’émettrice de celle « que aparece estratégicamente situada en el centro del libro ». Le critique relève l’habileté du jeu et la mise en abyme que propose l’auteurice. Il évoque également des éléments très précis comme la citation de la première lettre dans le contenu de la deuxième « de una forma muy cervantina y unamuniana ». Le journaliste correspond ici aux quatre acceptions que différents chercheurs dégagent chez le critique-écrivain, à savoir : la critique comme « profession » liée à une pratique sociale instituée, la critique comme « instance » qui exerce un effet de légitimation dans la promotion d’une œuvre, la critique comme « discours » caractérisée par une relation métatextuelle de commentaire et la critique comme « fonction » dans une situation de communication littéraire⁵⁵. L’analyse littéraire de Luis García Jambrina se distingue donc ici assez brutalement des critiques proposées par *El País*. Il est important de souligner que le journal *ABC* est l’héritier « d’une presse littéraire et

⁵³ GARCÍA NIETO José, « Morir en sus brazos y otros cuentos », *ABC*, 03/02/1990, p. 61.

⁵⁴ GARCÍA JAMBRINA Luis, « Un sutil juego de cartas », *ABC Cultural*, 01/12/2001, p. 11.

⁵⁵ ABSALYAMOVA Elina, VAN NUJIS Laurence, STIENON Valérie (dir.), *Figures du critique-écrivain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019, pp. 11-12.

d'opinion⁵⁶ » alors que le journal *El País* est davantage tourné vers l'actualité. De plus, son format est plus court puisqu'il est conçu pour être lu en une journée et les critiques littéraires occupent donc peu d'espace. Pour interpréter le même ouvrage de Mayoral, Aurora Intxausti⁵⁷ se contente de décrire l'œuvre, de citer le titre des différentes lettres et de présenter leur thématique autour de l'intimité et de l'ambiguïté. Elle ne dit rien du jeu de Mayoral sur la septième lettre et qui est en fait une « ponencia universitaria » comme le signale Luis García Jambrina. Elle s'appuie davantage sur la vision de la correspondance par l'autrice et sur son rapport aux lettres que sur sa propre interprétation littéraire. La référence aux citations ou aux paroles de l'autrice est l'une des caractéristiques que nous retrouvons souvent dans le journal *El País*, dans lequel les critiques ne développent pas toujours leur jugement sur le texte. C'est ce que nous observons par exemple dans une critique de *Con la miel en los labios* de Tusquets⁵⁸. Le journaliste ne développe pas d'opinion sur le livre ; il se contente, à la fin de l'article, d'évoquer le style du roman en créant un lien avec le premier roman de l'autrice :

En cuanto al estilo, asoma de nuevo en *Con la miel en los labios* esa frase elegante, tan tusquetsiana, que ya cautivó a los lectores de *El mismo mar de todos los veranos*.

La critique reste superficielle et ne se rattache pas à une analyse littéraire. C'est néanmoins grâce au journal *El País* que de nombreux écrivains gagnent en visibilité dans les années 80. L'instrument de communication et de promotion fonctionne :

Fue necesario confiar en la entrada en fuego de una nueva promoción de novelistas, un hecho que iba a producirse con el inicio de los años ochenta, en una operación favorecida (si bien pudo parecer patrocinada) por los críticos de *El País*, con Rafael Conte a la cabeza⁵⁹.

En revanche, les journaux régionaux semblent davantage faire appel à des journalistes spécialisés. Dans le journal *Destino*, les critiques des romans de Tusquets sont longues, denses et riches en détails narratifs. Joaquim Marco est chargé, à deux reprises, de présenter l'un de ses textes. Il décrit assez finement le style de l'autrice et n'hésite pas à partager, avec le lecteur, l'ensemble des nuances qu'il perçoit :

El mismo mar de todos los veranos, es, por encima de todo lo demás, un ejemplo de vocación literaria, de posibilidad de estilo. [...] Algunas reiteraciones son deliberadas en justa proporción a los momentos repetitivos que se dan también en la vida de la narradora. [...] El lenguaje es cuidado, pero no « lujoso » contra lo que reza la contraportada; simplemente atento al juego de la interiorización y a la recuperación de una belleza ambiental [...] Novela personal, tal vez irreplicable en esta misma fórmula, *El mismo mar*

⁵⁶ CASTELLANI Jean-Pierre, URABAYEN Miguel, *op. cit.*, p. 73.

⁵⁷ INTXAUSTI Aurora, « Marina Mayoral elige el género epistolar para escribir sobre la intimidad », *El País*, 24/10/2001, en ligne.

⁵⁸ MORET Xavier, « Esther Tusquets vuelve a la novela con una historia de amor entre dos mujeres », *El País*, 10/11/1997, en ligne.

⁵⁹ RÓDENAS DE MOYA Domingo, « art. cit. », in RÓDENAS Domingo (ed.), *op. cit.*, p. 209.

de todos los veranos encierra una lección de alambique⁶⁰.

Dans son deuxième article, il souligne la maturité du langage de Tusquets ainsi que la qualité de son écriture. L'écriture d'un deuxième roman vient confirmer la richesse de sa langue et de son expression :

Los párrafos son extensos, proyectados en el análisis y en la búsqueda en recovecos anímicos que alcanzan zonas poéticas profundas, especialmente cuando la autora se entrega libremente a la descripción de las escenas amorosas, narradas con morosidad⁶¹.

Nous observons également une sorte de progression dans l'analyse de Tusquets car, face à ces deux textes, la critique cerne davantage ses procédés et artifices. Nous remarquons la même maîtrise de l'analyse littéraire chez Ana María Moix, elle-même écrivaine, dans sa critique en miroir des deux premiers textes de Tusquets⁶². Elle procède à un examen très précis du langage, de la narration qui, dans le deuxième roman, dépasse le prétendu « desbordamiento » langagier du premier texte. Elle analyse la langue du deuxième texte comme une narration plus froide et mesurée :

El lenguaje abandona en preciosismo (en el sentido loable del término) para ganar concreción y utilidad para la acción (se trata de una historia perfectamente narrada, con agilidad, que discurre hacia los fines propuestos por la autora que conduce sabiamente a personajes y al lector en un encadenamiento de escenas [...] que se generan al ritmo del argumento y de lo estrictamente necesario. [...])

Nous observons des niveaux d'analyses semblables dans *La Voz de Galicia*. Des critiques tels que Xosé Luis Franco Grande ou Carmen Blanco, que nous avons déjà citée comme spécialiste littéraire reconnue, entrent davantage dans le détail de l'intrigue, dans les enjeux philosophiques et dans le questionnement sous-jacent des œuvres⁶³. Carmen Blanco relève, par exemple, les procédés métanarratifs du roman *La única libertad* :

Etel, ademais da protagonista, é a narradora que transmite o relato, ben sexa a través da primeira ou da terceira persoa. A súa subxectividade impregna a novella, dándolle tamén a xustificación ficcional á mesma⁶⁴.

Par ailleurs, nous trouvons, dans les revues littéraires, les analyses les plus abouties quant au style et à l'écriture de l'auteur, à la narration et au traitement des différentes thématiques. Dans la *Reseña de literatura, arte y espectáculo*, Mercè Monmany que nous avons citée précédemment, insiste sur la qualité du style de Tusquets, sur sa sensibilité et fait ressortir la rénovation esthétique dans un « discurso interior que se realiza en su propio principio de placer, en su horadar nuevas cavernas y profundidades insospechadas, que se aleja, finalmente, de lo

⁶⁰ MARCO Joaquim, « *El mismo mar de todos los veranos* », *Destino*, n°2121, 01/06/1978, pp. 42-43.

⁶¹ MARCO Joaquim, « *El amor es un juego solitario* », *Destino*, n°2167, 19/04/1979, p. 38.

⁶² MOIX Ana María, « Dos novelas de amor », *Destino*, n°2168, 26/04/1979, pp. 30-31.

⁶³ Nous pensons par exemple à la *reseña* de *El abrazo* de Marina Mayoral par FRANCO GRANDE Xosé Luis, « Non morto de todo », *La Voz de Galicia, suplemento Fugas*, 19/06/2015, p. 11.

⁶⁴ BLANCO Carmen, « Marina Mayoral, entre o amor e a liberdade », « art. cit. ».

codificado como novela clásica⁶⁵ ». Dans la revue *Camp de l'arpa*, Ana María Moix, que nous retrouvons à plusieurs reprises dans les analyses des romans de Tusquets, évoque le rôle de l'autrice dans son roman et le poids de sa narration :

La excelente estructura narrativa de *El amor es un juego solitario* no permite a los personajes un gesto, un tono de voz, una palabra no programados, fría, implacablemente, por las leyes de la narración que, en este aspecto, actúan y desempeñan las mismas funciones que las que rigen el medio social⁶⁶.

Elle souligne à nouveau la littérarité de l'écriture de l'autrice et y consacre un large paragraphe :

como hemos anotado anteriormente, *El amor es un juego solitario* abunda en referencias, recursos, clichés (no tópicos) pertenecientes al bagaje cultural de la autora insertos y manejados con eficacia, ya sea para acentuar determinados matices de la historia o del mundo anímico de los personajes, para restituirles su carácter de « símbolos » cuando la obra lo requiere, o como elementos al servicio del sentido del humor, muy personal, más bien adusto y seco, sobre el que, en cierto modo, se ha construido el libro (empezando por el título) y que se evidencia más en escenas [...] como aquellas en las que Elia y Ricardo aportan sus respectivas cargas de elementos culturales, sociales, intelectuales, sofisticados, pretendidamente decadentes, personales – dentro de un orden y función estética, al principio – con los que diseñar el simulacro de una historia de amor.

La revue *Camp de l'arpa* fait donc également appel à des écrivains reconnus dans le champ littéraire. Il s'agit d'une revue qui, à partir de 1979, multiplie ses *reseñas* de textes écrits par des femmes. Ana María Moix signe également la rubrique « encuentros » sur Cristina Peri Rossi dans le n°82 de décembre 1982. Cette remarque interroge tout de même le fait que l'on restreigne le travail des femmes critiques aux analyses des textes écrits par d'autres femmes. D'autre part, la revue *Letras Femeninas* est une revue littéraire anglophone consacrée particulièrement à des écritures de femmes. Dans une *reseña* de *La sombra del ángel* de Marina Mayoral⁶⁷, Nagore Beltrán de Guevara développe le procédé métafictionnel du roman. Elle y accorde une attention spéciale :

una de las cosas más interesantes que encontramos al acercarnos a esta novela es la forma en que Mayoral juega con la relación entre realidad y ficción, siempre dentro de la metafiction, cuestionándolas y mezclándolas de tal manera que crea un todo insoluto.

Elle se focalise également sur la construction du multiperspectivisme dans les œuvres de Mayoral, tout comme Camilo Franco qui revendique la singularité de l'autrice qui offre « ao lector sempre máis dun punto de vista⁶⁸ ».

L'objectif, dans cette recherche stylistique ou esthétique des critiques littéraires repose tout de même, pour les critiques, sur l'ambition de donner un avis le plus précis possible. Nous remarquons que les critiques littéraires des « petits » quotidiens s'adaptent surtout à une

⁶⁵ MONMANY Mercè, « art. cit. ».

⁶⁶ MOIX Ana María, « La fermentación de la primavera », *Camp de l'arpa*, n°71, janvier 1980, pp. 51-53.

⁶⁷ BELTRÁN DE GUEVARA Nagore, « Marina Mayoral, *La sombra del ángel* », *Letras Femeninas*, vol. 26, n°1-2, 2000, pp. 243-244.

⁶⁸ FRANCO Camilo, « art. cit. ».

stratégie publicitaire au profit des autrices et de leurs œuvres alors que les analyses plus denses que nous retrouvons dans *ABC* ou dans les revues littéraires sont plus précises, nuancées et couvrent un autre intérêt qui serait de l'ordre du partage d'une opinion esthétique motivée.

Nous avons souhaité dresser quelques grandes lignes des différents journaux exploités afin de visualiser plus précisément l'idéologie, l'ancrage des journaux ainsi que le style de leurs collaborateurs. Bien qu'il y ait des lectures convergentes, l'analyse critique, qu'elle se concentre sur l'auteur (processus de production), sur l'œuvre (processus d'interprétation) ou sur l'ensemble n'est que partielle et relative. Nous constatons que les critiques écrivent depuis un journal précis qui influence leur écriture mais sans les contraindre : ils semblent assez indépendants et ne se soumettent pas à une ligne éditoriale déterminée ; nous savons d'ailleurs que « les hommes de lettres de toutes tendances peuvent écrire dans *ABC*⁶⁹ ». En revanche, les journalistes dépendent étroitement des moyens du journal : *ABC* est un journal très dense, riche, qui réserve de longues pages aux critiques littéraires alors que *El País* n'y consacre pas le même espace et les critiques ne sont donc pas du même acabit. Domingo Ródenas insiste également sur la décorrélation entre la ligne éditoriale d'un journal et le contenu de la critique littéraire. D'après lui, la différence se situe chez le lecteur dont l'idéologie et l'horizon d'attente varient selon le journal :

El medio no estorba la facultad del juicio ni la aplicación del saber, sólo le impone una restricción de espacio (los dos o tres folios) y exige la inteligibilidad del lenguaje utilizado, lo que en ningún caso supone una renuncia al propio estilo⁷⁰.

Les propos se vérifient d'ailleurs dans les va-et-vient de critiques importants lorsqu'en 1996 Rafael Conte intègre le journal *ABC* au moment même où le conservateur Miguel García-Posada entre chez *El País*. Quant à la présence des femmes parmi les équipes de rédaction, elles semblent s'éloigner des réactions traditionnalistes et s'inscrivent, par un effet chronologique, davantage du côté progressiste. Observons désormais comment ces critiques s'adressent au lecteur et comment ils le considèrent.

8.1.2. Par la communication inter-critique

Les *reseñas* ou articles sont dirigés vers des lecteurs, lecteurs du journal ou de la revue en question et potentiels futurs lecteurs de l'auteur évoqué. Les journalistes ou critiques littéraires doivent donc tenir compte de ces lecteurs dans leur article en mentionnant le rôle de ces derniers dans les fictions présentées, en s'adressant directement à ces lecteurs ou encore, en

⁶⁹ CASTELLANI Jean-Pierre, URABAYEN Miguel, *op. cit.*, p. 73.

⁷⁰ RÓDENAS Domingo (ed.), *op. cit.*, pp. 8-9.

les guidant. Ils représentent un lien entre l'auteur, son œuvre et le lecteur. En se plongeant dans les œuvres, les lecteurs deviendront à leur tour des instances de jugement de l'œuvre, ils émettront une critique personnelle du texte qui viendra confirmer ou infirmer l'opinion du critique. C'est en ce sens que nous souhaitons analyser la relation que construit le critique avec le lecteur, dans une perspective de relation inter-critique. Comment les critiques dépassent-ils la dimension unilatérale de l'information et cessent-ils d'imposer leur point de vue en laissant une place à un jugement extérieur ? Les critiques s'intéressent-ils au sexe des lecteurs ? Leurs articles s'adressent-ils à un sexe particulier ou est-ce qu'ils visent plutôt un lecteur universel ?

Certains journalistes semblent voir le lecteur comme un prolongement de leur regard critique, ils se mettent à la place de celui-ci et imaginent l'effet esthétique de la narration. Dans une critique de *El mismo mar de todos los veranos*, Ana María Moix implique le lecteur dans son analyse stylistique du texte :

para el discurso de esta nueva Ariadna, un discurso cuyo lenguaje – brillante, rico, trabajado con sabiduría y perfección de orfebre – avasalla y cumple – barroco a veces, poético otras, asfixiante cuando se pretende que el lector respire el mismo aroma a lirio encerrado que respiran algunas páginas del libro –, avasalla y cumple, repetimos, con el maléfico propósito de la autora: lograr arrastrar al lector hasta lo más profundo e intrincado del laberinto por donde se retuerce, agoniza, lenta y crudamente, la protagonista y de donde no logrará salir porque se trata de una ciudad, una clase social – la alta burguesía barcelonesa – una moral y una red de relaciones pestilentes e irrespirables bajo el poder que la misma clase social, la misma moral, han creado para salvaguardarse y asegurar su continuidad⁷¹.

Par ailleurs, les comptes rendus de lecture imaginent souvent comment l'œuvre va être perçue par le public, quelles émotions elle va provoquer. Les critiques prennent alors leur rôle de lecteur professionnel très au sérieux et se confondent avec le reste du public. Javier Goñi, dans sa *reseña* de *Querida amiga* de Mayoral⁷², décortique le jeu de l'autrice qui consiste à « destacar todas las esquinas y recovecos de las ficciones, de las vidas, en suma, de todos nosotros, lectores y entes de papel ». Il souligne la qualité de la lettre intitulée « Muy señor mío » et dépasse la seule description du texte pour en exposer un jugement précis. Il ajoute d'ailleurs ironiquement, dans les dernières lignes de son article, que « son los inconvenientes de las "jornadas de puertas abiertas": los personajes se rebelan y, además, los lectores osan dar consejos ». Le rôle du lecteur est très souvent évoqué dans les articles critiques qui se réfèrent aux œuvres de Marina Mayoral puisque cette dernière attribue une fonction active au lecteur. Dans la critique de *Dar la vida y el alma*, Amelia Castilla insiste sur le procédé de l'autrice qui laisse le lecteur répondre aux questions suivantes : « ¿Qué puede llevar a una mujer a seguir a un hombre hasta la muerte? ¿Es un acto de amor o una venganza?⁷³ ». Elle cite également les mots de Juan Cruz, directeur

⁷¹ MOIX Ana María, « Ariadna intenta vender el jardín de los cerezos », *Camp de l'arpa*, n°52, juin 1978, pp. 47-49.

⁷² GOÑI Javier, « Taller de pruebas », *El País*, Babelia, 01/12/2001, en ligne.

⁷³ CASTILLA Amelia, « Mayoral recurre al amor avasallador », *El País*, 23/02/1996, en ligne.

de la maison d'édition Alfaguara qui affirme que la clé du roman se trouve dans la voix narrative « donde el lector tiene la impresión de encontrarse dentro ». Elle rappelle qu'il doit trouver ses propres réponses et que celles-ci peuvent être multiples car les réalités le sont. L'unique vérité n'a pas de sens pour l'autrice et c'est également ce que rappelle Trinidad de León Sotelo dans un article publié suite à la présentation de ce roman. Selon elle, la narratrice refuse d'agir en être tout-puissant et « al final de la historia se deja que sea el lector el que decida cuánto hay de amor y de venganza en su último gesto⁷⁴ ».

Les critiques peuvent également se référer aux différents lecteurs pour renforcer la légitimité de leur propos et le succès que rencontrent les autrices. Une *reseña* de *La casa de enfrente*, publiée dans *ABC*, revient en effet sur la technique narrative de Carmen de Icaza avant d'évoquer son succès auprès des lecteurs⁷⁵. Le journaliste considère son œuvre comme partie intégrante du champ littéraire contemporain et assoit la notoriété de l'autrice. Il la décrit en effet comme una « escritora de lenguaje directo, lleno de viveza, [que] ha sabido siempre ensamblar lo popular con los valores que como novelista de amplia cultura cabe exigirle ». Aborder le succès des autrices parmi les lecteurs implique une connaissance de ces dernières, de leurs œuvres ainsi qu'une production déjà existante et riche. En revanche, les critiques n'ont pas besoin d'évaluer la réception auprès des lecteurs pour anticiper le rapport de ces derniers aux œuvres.

Christine Rivalán Guégo revient, dans son ouvrage sur les lectrices du XIXe siècle, sur le rôle de guide des critiques « para orientarse primero en la selección de libros que se publican y, luego, en su propia lectura, indicándole el interés de la obra⁷⁶ ». Les critiques permettent donc de servir de guide, de trier, de ranger, de hiérarchiser les lectures et d'influencer les lecteurs en fixant l'agenda de lecture et de culture du peuple :

El discurso publicitario también se valía de la familiaridad entre el lector y un autor en particular. Se nota esencialmente, la voluntad de desarrollar en el lector una memoria cultural que le hiciera poseedor de un patrimonio literario, por modesto que fuese. Por eso, de manera casi sistemática, se recordaba la obra con la que más recientemente se había dado a conocer el autor que se quería promocionar. El fichaje de los editoriales permitía presentar novelas cortas y novelas de un mismo autor. Falto de cultura literaria, el lector era, sin embargo, sensible al valor que podía tener el escritor⁷⁷.

Les premières *reseñas* ont aussi pour objectif de développer le capital culturel des lecteurs en plus de les guider vers les lectures les plus pertinentes. Les critiques doivent donc également anticiper les goûts, les réactions, les intérêts des lecteurs. Dans une *reseña* de *Yo, la reina*,

⁷⁴ DE LEÓN SOTELO Trinidad, « Marina Mayoral presenta su novela, *Dar la vida y el alma* », *ABC*, 23/02/1996, p. 56.

⁷⁵ « Libros nuevos », *ABC*, 04/06/1960, p. 55.

⁷⁶ RIVALÁN GUÉGO Christine, *op. cit.*, p. 134.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 136.

Melchor Fernández Almagro met en garde le lecteur contre la dimension commerciale du roman d'Icaza et la multiplication de ses lecteurs⁷⁸. Il redoute le sacrifice par l'auteur de certains procédés littéraires en faveur d'un élargissement de son lectorat. Selon lui, « el escritor que goza de gran masa de lectores corre el riesgo de convertirse en víctima de su público ». Par ailleurs, Ana María Moix s'engage longuement dans un propos qui met en garde le lecteur sur la manière d'appréhender le texte⁷⁹. Elle voit le roman comme un piège qui pourrait se refermer sur le lecteur, comme une « novela que, vaya por delante, es una trampa (cuyo título ya indica) y cuya lectura, que también lo es, resulta engañosa ». Elle évoque la puissance d'une intrigue qui transporte le lecteur qui, bien qu'il ne soit qu'observateur du trio amoureux, se retrouve tout de même trahi par le partage du soulagement final :

Y tal suspiro de alivio, por sentirse ajeno a la historia, por instinto de defensa, es justamente lo que, una vez con el libro cerrado entre las manos, lo hace entrar a formar parte de esa agónica y corrosiva historia y de ese grupo de desahuciados que en la novela son tres pero que en la realidad forman un ejército llamado humanidad.

La critique anticipe alors ce piège et empêche, ou tente d'empêcher, le lecteur de devenir à son tour personnage. Xosé Luis Franco Grande anticipe l'expérience heureuse du lecteur qui se trouve emporté dans une intrigue « onde un ve que intelixencia e cultura camiñan á par⁸⁰ ». La richesse des romans de l'auteur réside, selon lui, dans le plaisir intellectuel qu'ils procurent au lecteur. En revanche, de la même manière que nous soulevions la référence aux lecteurs de Mayoral à travers le procédé du multiperspectivisme, certains critiques y voient un défaut d'écriture, un risque de perdre le lecteur entre les différents angles de vue. José Luis Martín Descalzo regrette en effet une densité d'intrigues et de tensions dans deux romans de l'auteur ce qui crée, selon lui, une « novela flotante⁸¹ » par des effets d'accumulation et de fragmentation « que termina por dejar insatisfecho al lector ». Il appartient alors au critique de dispenser des mises en garde et, par là même, de le rassurer.

Le critique pertinent est donc celui qui entretient une relation d'information et d'avertissement à l'égard du lecteur. Pierre Verdrager parle d'une relation ternaire entre le sujet du jugement (le critique), son objet (l'œuvre, l'auteur) et le public ou les témoins, qui sont ou seront un jour à même de juger, à leur tour, la pertinence de la critique, et plus précisément sa capacité à satisfaire ces :

deux exigences antinomiques que sont la ponctualité, en conjurant tout retard, et la sélectivité, par laquelle le critique affirme son discernement en n'aimant pas tout et n'importe quoi. La critique doit donc trouver son difficile équilibre entre une disqualification par excès du rejet, qui l'expose à rater tous les grands de son temps, et une

⁷⁸ FERNÁNDEZ ALMAGRO Melchor, « Censo de publicaciones recientes », *ABC*, 18/02/1951, p. 15.

⁷⁹ MOIX Ana María, « Dos novelas de amor », « art. cit. ».

⁸⁰ FRANCO GRANDE Xosé Luis, « Cando ler é un pracer », *La Voz de Galicia, suplemento Fugas*, 09/02/2018, p. 6.

⁸¹ MARTÍN DESCALZO José Luis, « art. cit. ».

disqualification par excès d'amour, qui l'expose à être discréditée par insuffisance de sélection⁸².

Tout au long de ce travail, ce n'est pas le résultat du jugement qui nous importe mais la manière de l'amener, de l'insinuer afin d'observer comment le lecteur peut se sentir influencé par les avis professionnels extérieurs et comment se confrontent les interprétations. Nous souhaitons analyser quelle image des autrices se construit au sein même du champ littéraire et, enfin, comment le critique dialogue avec le lecteur. Dans la *reseña* du deuxième roman de Tusquets, Joaquim Marco compare immédiatement le texte au précédent afin d'anticiper les craintes du lecteur en valorisant la qualité littéraire de ce dernier texte qui, selon lui, « no va a defraudar a sus lectores, pues la narradora ha consolidado un estilo característico, un ritmo y unos temas que configuran ya el pequeño mundo que se abre en sus breves páginas⁸³ ». Par ailleurs, dans la critique d'un ouvrage collectif auquel Tusquets participe, Andrés Amorós exprime sa déception mais termine son article en s'adressant expressément au lecteur et en soulignant la qualité littéraire des productions des autrices contemporaines à la manière d'une *captatio benevolentiae* :

Crea el lector que las narradoras españolas actuales – éstas y otras – escriben mejor de lo que podría imaginar si sólo conoce esta antología⁸⁴.

Pour quelle raison le critique a-t-il besoin de préciser que les écrivaines ne produisent pas que des textes médiocres ? Certains critiques semblent faire appel au « capital féminin » du lecteur que nous nommons ainsi en référence au capital littéraire propre à l'un des deux sexes.

Il semble d'usage que les articles qui analysent les œuvres d'Icaza fassent automatiquement référence à des lectrices de sexe féminin. Melchor Almagro Fernández, dans une *reseña* déjà citée⁸⁵, insinue que les lectrices d'Icaza ne s'ennuieront pas. Il les rassure en évoquant la présence de multiples nuances dans son œuvre qu'il compare à de petites touches colorées ou lumineuses faisant appel, là aussi, à une certaine esthétique littéraire comme si tout son discours était orienté vers des lectrices stéréotypées. Il replace l'intrigue du roman dans son contexte temporel en décrivant les personnages (des femmes) qui « nos traen, más o menos vagamente, la pulsación de un mundo ya desfallecido, agotado incluso, si no se agarrase aun a nuestra memoria ». À travers une anaphore de l'adverbe « cuando », il énumère, d'un air nostalgique, ce qui composait le Madrid d'antan comme les « cronistas de salones » et qui, dans le texte, parvient à « hacernos sentir la emoción de un momento que sentimentalmente aun nos pertenece ». Le critique, de sexe masculin, se fait complice des lectrices par l'utilisation de la

⁸² VERDRAGER Pierre, *op. cit.*, p. 460.

⁸³ MARCO Joaquim, « *El amor es un juego solitario* », « art. cit. ».

⁸⁴ AMORÓS Andrés, « Doce relatos de mujeres », *ABC*, 26/02/1983, p. 46.

⁸⁵ FERNÁNDEZ ALMAGRO Melchor, « *Vestida de tul* », por Carmen de Icaza », « art. cit. ».

première personne du pluriel. Par ailleurs, dans un article *in memoriam* sur Carmen de Icaza, la rédaction du journal *El País* reconnaît son immense succès littéraire « entre un público mayoritariamente juvenil y femenino⁸⁶ ». Ce journal s'intéresse très peu à cette autrice qui, nous l'avons déjà précisé, appartient à une génération d'écrivaines plus traditionnelle et conservatrice. Il salue néanmoins son travail d'écrivaine de milieu du siècle. Par ailleurs, dans l'article d'Amelia Castilla, précédemment cité, la journaliste affirme que le public de Mayoral se compose en majorité de lectrices. Elle s'appuie sur les dires de l'autrice qui considère que 60% des lecteurs de romans sont des femmes. Même de manière implicite, certains critiques se réfèrent automatiquement à un public de lectrices. Margaret E. W. Jones, dans une *reseña* de l'ouvrage collectif dirigé par Laura Freixas, *Madres e hijas*, désigne explicitement et à plusieurs reprises, un « espacio femenino » construit par les autrices⁸⁷. Elle vise également, plus indirectement cette fois, les lectrices en imaginant une possible expérience cathartique :

Esta perspectiva facilita una visión más honda, permitiendo que el lector comparta la relación madre-hija de una manera más directa, sea del punto de vista de la hija o de la madre.

Cette mention du féminin et des lectrices semble apparaître comme un jugement de la part des journalistes bien que leur critique valorise le roman en question. C'est comme si, d'emblée, les critiques avaient le pouvoir de déterminer l'orientation de l'œuvre. Nous pouvons néanmoins y percevoir une manière d'interpeler directement les lectrices et de les autoriser à accéder aux textes. Les critiques mèneraient alors une politique en faveur de l'émancipation des femmes vers une lecture propre. Ana María Moix s'attarde longuement d'ailleurs sur l'effet de liberté que la protagoniste insuffle au lecteur :

Sin embargo, por asfixiante y dolorosa que resultara para el lector la historia con que la protagonista lo bombardeara a través de su irrefrenable discurso, la acompañaba en su « defensa », la empujaba casi y, a pesar de la deserción final, se le agradecía este último intento de huida porque quedaba muy claro lo que defendía: la libertad, el placer, el juego y la vida contra la agonía, la mentira, la trampa asesina, la esclavitud encubierta de la existencia establecida por la maquinaria del poder⁸⁸.

Elle semble voir les sujets féminins de Tusquets comme des représentantes d'une lutte sans pour autant définir l'enjeu des textes comme un désir de transgression et d'idéalisation d'un monde plus juste. Elle ne fait pas non plus mention directe au féminin mais elle décrit une sorte d'identification protagoniste/lectrice qui se joue dans l'émancipation des codes et des carcans liés au sexe féminin.

Une part de critiques cherchent en effet à rendre les lecteurs autonomes en leur

⁸⁶ « Ha muerto la novelista Carmen de Icaza », *El País*, 18/03/1979, en ligne.

⁸⁷ E. W. JONES Margaret, « Laura Freixas, *Madres e hijas* », *España Contemporánea*, vol. 11, issue 2, automne 1998, pp. 121-123.

⁸⁸ MOIX Ana María, « Dos novelas de amor », « art. cit. ».

présentant un texte sans pour autant leur dévoiler l'ensemble des jeux et des procédés littéraires. À nouveau, le jeu multiperspectiviste de Mayoral offre des possibilités d'émancipation aux lecteurs, des moyens d'affiner leur regard littéraire puisqu'ils doivent « sacar su propia conclusión y no sentirse engañado por un narrador que se enmascara y no dice lo que piensa⁸⁹ ». Cette dimension est partagée par les journaux et les revues littéraires, quels que soient l'idéologie ou l'espace accordé à la critique. Ana Corbalán, dans *Letras femeninas*, soutient ce propos et évoque la construction du rôle du lecteur grâce à l'ouverture du dénouement ainsi qu'au mélange des genres :

En realidad, uno de los mejores logros de la novela es la profundidad del análisis psicológico efectuado, el cual sirve como exploración de los recovecos de la mente humana⁹⁰.

Elle revient sur la richesse des réflexions philosophiques de Mayoral sur la vie et sur l'écriture et affirme que, grâce aux qualités littéraires de ce roman et à son analyse psychologique, « será muy disfrutada por sus lectores ».

Enfin, si la critique se positionne comme un lecteur supplémentaire, s'il attise la curiosité du public, s'il anticipe son plaisir ou bien s'il le met en garde, il adresse, dans tous les cas, sa *reseña* à un lectorat averti et avisé. Javier Aparicio Maydeu souligne, dans son article, l'élitisme des critiques littéraires qui s'adressent à des lecteurs appartenant à une classe socio-professionnelle supérieure :

La crítica literaria ejercida en suplementos y revistas pertenece mucho más a la formación individual del lector culto que a los mecanismos del propio mercado y al funcionamiento del sector editorial, para el que la crítica, en España como en los EEUU, en París como en Milán, no deja de ser un lujo exquisito y marginal destinado a una siempre inmensa minoría⁹¹.

Le critique reste, par ailleurs, celui qui a professionnalisé son expérience de lecture. Albert Thibaudet dresse à ce propos une typologie ternaire qui distingue le lecteur de roman (lecteur populaire de journaux et de romans-feuilletons), le viveur de roman (lecteur qui s'identifie au monde du roman comme Don Quichotte ou Madame Bovary) et le liseur de roman (romancier ou critique pour qui la lecture de romans est une affaire de goût et d'activité professionnelle)⁹². Nous avons remarqué à plusieurs reprises que des écrivains publiaient des critiques de leurs contemporains. Observons désormais de plus près quel rôle jouent ces « pairs » littéraires : deviennent-ils des critiques ? Comment les critiques prennent-ils en compte leurs

⁸⁹ RODRÍGUEZ FISCHER Ana, « Una sesión de psicodrama », *ABC Cultural*, 12/02/2000, p. 18.

⁹⁰ CORBALÁN Ana, « Marina Mayoral, *Casi Perfecto* », *Letras Femeninas*, vol. 33, n°2, 2007, pp. 158-159.

⁹¹ APARICIO MAYDEU Javier, « De los suplementos y publicaciones literarias », in RÓDENAS Domingo (ed.), *op. cit.*, p. 216.

⁹² THIBAUDET Albert, *Le Liseur de romans*, Paris, G. Crès, 1925, [en ligne]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6227750q.texteImage>

contemporains ? Tentent-ils de rattacher leur travail à celui de l'auteur qu'ils présentent ? Comment ces différentes instances agissent-elles ensemble, voire interagissent-elles ?

8.1.3. Par les pairs

Observer plus finement la relation entre les pairs⁹³ et les différents textes des autrices offrent deux possibilités : d'une part, analyser comment les critiques dialoguent avec les pairs littéraires des autrices, comment ils incluent des noms d'autres écrivains dans leur article, s'ils cherchent à comparer leurs travaux, à les assembler ou à former une lignée d'auteurs ; d'autre part, analyser comment les pairs des autrices se réfèrent à elles dans leurs propres articles, s'ils usent des mêmes stratégies de communication que les journalistes, quel est leur positionnement, s'ils jouent d'une complicité avec elles, d'où ils parlent (de leur position d'écrivain, de critique ou d'ami). La dernière partie de ce chapitre nous permettra de situer plus globalement l'appréciation des textes par « l'élite des connaisseurs⁹⁴ » avant d'entrer plus en détails dans le questionnement du féminin et de l'engagement des autrices par les critiques.

En comparant leur travail à de grands noms de la littérature, nous souhaitons observer si les autrices accèdent à un degré de légitimité supplémentaire. Lors de l'analyse littéraire des différents textes, nous avons recherché les liens intertextuels qui unissaient les autrices et d'autres écrivaines. C'est ce tissu littéraire que nous souhaitons mettre en avant ici mais, cette fois, sous le prisme de la réception critique. Nous constatons que les journalistes cherchent très souvent à catégoriser les autrices dans un genre littéraire, un courant, un mouvement, à les mettre en lien avec d'autres auteurs ou simplement à les situer dans une histoire littéraire. La relation avec les pairs ne concerne pas seulement les écrivains vivants. Les noms de la littérature forment ainsi le système de repérage propre à chaque écrivain. Les autrices prennent alors conscience de la communauté à laquelle elles appartiennent et qui s'exprime « à travers la conviction d'une commune condition par rapport à l'expérience de l'écriture [...] ou par la volonté de s'inscrire, par son œuvre, dans l'histoire de la littérature⁹⁵ ». Les critiques opèrent alors une identification ou une différenciation par rapport aux modèles. Pour nous référer à ces groupes symboliques que les critiques construisent, nous parlerons de « communautés littéraires ». Dans le cas de Carmen de Icaza, le motif de la *novela rosa* revient très fréquemment, soit pour l'inscrire pleinement dans cette tradition, soit pour la dépasser. Eugenia Serrano, dans un article publié dans *La Estafeta literaria*, défend le genre de la *novela rosa* et

⁹³ Le mot « pair » est à comprendre dans le sens d'une même fonction, soit l'ensemble des écrivains.

⁹⁴ HEINICH Nathalie, *Être écrivain – Créations et identité*, op. cit., p. 158.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 150.

consacre son article à « Carmen de Icaza, a las Linares Becerra, a Julia Maura, a Rafael Pérez y Pérez y a otros muchos cuyos nombres no recuerdo, amables y perseverantes vendedores de felicidad popular⁹⁶ ». Elle reconnaît le caractère populaire de ce genre fictionnel et le salue également pour cette raison. Remarquons tout de même que cet article est écrit par une journaliste alors que nous recensons, parmi nos articles sélectionnés, seulement 5,6% de critiques littéraires femmes à cette époque. Dans ce cas, l'article est écrit par une femme et il concerne un genre associé aux femmes, lectrices ou écrivaines. Du côté d'Esther Tusquets, Ana María Moix évoque, dans deux articles successifs, l'appartenance de l'autrice à « nuestra narrativa⁹⁷ ». Moix se situe à mi-chemin entre les critiques littéraires et les écrivains. Elle exerce réellement les deux activités et semble aborder les textes de son amie avec une grande objectivité. Lors de la publication du premier roman de Tusquets, Moix souligne la qualité du texte à la lumière des productions contemporaines de l'autrice :

una primera novela alcance la calidad, importancia y rotundidad de « obra ya » independientemente de otras futuras (hecho que no se producía en nuestra narrativa desde la publicación de *Volverás a región* de Juan Benet).

L'idée de communauté littéraire espagnole est très présente chez Ana María Moix qui exprime, à travers son article, une certaine fierté collective. Elle confirme cette dimension dans son article publié cette fois dans la revue *Camp de l'arpa*, dans lequel elle salue la légitimité de Tusquets :

Durante el pasado curso, la crítica coincidió en señalar *El mismo mar de todos los veranos* como el gran acontecimiento novelístico de la temporada. Y es más: como una de las novelas más importantes aparecidas, en el marco de nuestra narrativa, durante las últimas décadas. No sólo expresaba, así, una entusiasta acogida: manifestaba una apreciación muy justa. Y certera⁹⁸.

En plus de souligner la qualité supérieure de son œuvre, elle rappelle la remarquable réception critique de ses textes et renforce ainsi sa crédibilité dans le panorama littéraire contemporain. Par ailleurs, en tant qu'éditrice, Tusquets est également associée à une communauté que Jordi García qualifie de groupe d'éditeurs subversifs⁹⁹. Dans son article *in memoriam*, il précise que Tusquets « fue uno de ellos, o una de ellos, o una de ellas ». Le positionnement de l'éditrice en tant que femme dans un monde masculin semble poser des problèmes de représentation. C'est d'ailleurs l'une des remarques que nous pouvons formuler : certains critiques semblent éprouver le besoin d'associer automatiquement un nom d'écrivain au travail de Tusquets et de la faire exister au sein d'un patrimoine littéraire masculin. Le nom de Carlos Barral¹⁰⁰ est cité par exemple à plusieurs reprises puisqu'il est lui-même romancier en plus d'être éditeur. Par

⁹⁶ SERRANO Eugenia, « Elogio a la novela rosa », *La Estafeta literaria*, 15/11/1945, p. 5.

⁹⁷ MOIX Ana María, « Ariadna intenta vender el jardín de los cerezos », « art. cit. ».

⁹⁸ MOIX Ana María, « La fermentación de la primavera », « art. cit. ».

⁹⁹ GARCÍA Jordi, « Ajustar las cuentas », *El País*, 29/07/2012, en ligne.

¹⁰⁰ « Algo más que una indagación estilística », « art. cit. ».

ailleurs, l'écriture de Tusquets rappelle fréquemment le style de Proust et les critiques soulignent l'influence de ce dernier dans son « talante, actitud ante la vida, concepción estética¹⁰¹ ». On décrit l'écriture de l'autrice comme une prose « de evidente naturaleza proustiana¹⁰² ». Manuel Cerezales, qui confirme cette parenté proustienne, associe également, dans un article postérieur, le dernier chapitre d'*Ulises* de Joyce à l'attitude du personnage d'Elia dans *Varada tras el último naufragio* lorsque cette dernière « removida sus entrañas por el instinto salvador de la maternidad, deja fluir su monólogo interior¹⁰³ ». Pour sa part, Joaquim Marco associe le caractère intime et sensuel de l'écriture de Tusquets aux *Liaisons dangereuses* de Laclos comme si ce roman influençait la dimension érotique des productions postérieures :

Del mismo modo que las novelas libertinas del siglo XVIII, la de Esther Tusquets, constituye una manifestación de libertad amorosa condicionada por sensibilidad, medio social, estética y descubrimiento de una más íntima personalidad¹⁰⁴.

L'esprit de liberté qui émane des récits de Tusquets le renvoie à Laclos tout comme l'amour lesbien et la sensualité de deux femmes le ramènent, comme il le formule dans un précédent article, au roman *Les Chansons de Bilitis* de Pierre Louÿs¹⁰⁵. Nous recherchons le sens ici de l'absence d'une référence à une expérience lesbienne racontée par une femme puisque Joaquim Marco se rapporte exclusivement à des œuvres écrites par des hommes. Par ailleurs, il situe également le premier roman de Tusquets dans la lignée de *Recuento* de Luis Goytisolo pour son rapport à la bourgeoisie catalane.

L'espace géographique est un autre critère de rassemblement des œuvres en une communauté. Nous observons particulièrement cet aspect dans les articles qui évoquent le travail de Marina Mayoral. En effet, l'autrice inscrit ses romans dans une ambiance rurale galicienne qui rappelle, comme le signalent les journalistes, les sociétés que décrivent Valle-Inclán ou Emilia Pardo Bazán¹⁰⁶. La construction d'une communauté régionale littéraire situe la production de l'autrice parmi celle des autres auteurs galiciens. Les textes de l'autrice sont imprégnés, selon les critiques, de l'univers de cette région. Elle parvient justement à recréer ce « mundo rico y jugoso [...] con olor de Valle-Inclan o de Torrente Ballester en su "Saga-Fuga", pero también con el de Henry James¹⁰⁷ ». Mayoral semble s'inscrire dans une continuité régionale mais dans la lignée de noms au rayonnement national important. La qualité de son travail est également souvent associée à l'auteur Álvaro Cunqueiro¹⁰⁸. Enfin, lorsque Mayoral

¹⁰¹ CEREZALES Manuel, « *El mismo mar de todos los veranos*, Esther Tusquets », « art. cit. ».

¹⁰² MOIX Ana María, « Amenazante intensidad del lenguaje », *El País*, 29/01/2001, en ligne.

¹⁰³ CEREZALES Manuel, « *Varada tras el último naufragio*, Esther Tusquets », « art. cit. ».

¹⁰⁴ MARCO Joaquim, « *El amor es un juego solitario* », « art. cit. ».

¹⁰⁵ CEREZALES Manuel, « *El mismo mar de todos los veranos*, Esther Tusquets », « art. cit. ».

¹⁰⁶ CEREZALES Manuel, « *Cándida otra vez* », « art. cit. ».

¹⁰⁷ MARTÍN DESCALZO José Luis, « art. cit. ».

¹⁰⁸ PALACIOS MURUAIS Xosé María, « A literatura no almorzo », *La Voz de Galicia*, A Mariña, 31/05/1996.

intègre la Real Academia Galega, les journalistes profitent de l'événement pour inscrire l'ensemble de son travail et de sa carrière dans une lignée d'intellectuels galiciens. L'œuvre de Mayoral est fréquemment rapportée aux écrivaines galiciennes de renommée internationale. Dans l'article de Sabela Álvarez Nuñez, le nom de Marina Mayoral revient et la journaliste précise que le travail de l'écrivaine est analysé par Carmen Blanco. L'article associe donc l'ouvrage de Carmen Blanco, « a súa voz femenina e feminista, unha voz modelada polo pluralismo metodolóxico que recolle desde atribucións da xinocrítica ata das ultimas correntes da crítica literaria feminista¹⁰⁹ » et la production littéraire de Mayoral. Les deux femmes sont en effet collaboratrices « da tribuna feminista » du journal et Carmen Blanco écrit à de nombreuses reprises sur Mayoral. Elles forment alors, ensemble, une sorte d'entre-soi de femmes.

Dans presque tous les articles de presse analysés, nous devinons la construction d'une communauté littéraire de femmes. Ginette Castro interroge, dans son article, le phénomène de la continuité par le sexe et l'inscription des autrices dans une tradition féminine en littérature, « la femme écrivain assurant sa propre formation par la lecture d'une autre femme-écrivain, dans une sorte de "intimate reverberation"¹¹⁰ ». Toril Moi ajoute que Virginia Woolf, en plus d'être une grande romancière, était « una feminista declarada y una gran lectora de las obras de otras escritoras¹¹¹ ». Les écrivaines pourraient donc être à l'origine de la construction de cet entre-soi dans le but d'accéder à une visibilité ainsi qu'à une légitimité collective. Dans les articles qui concernent Carmen de Icaza, les références aux autres écrivaines ne sont pas explicites, les critiques n'en font pas cas mais nous constatons, à travers le contexte ou le paratexte, la volonté de dissocier le travail des femmes. Dans le journal *ABC*, les *reseñas* partagent fréquemment un espace commun dans lequel plusieurs critiques sont écrites et diffusées au public. Dans un article de 1940, par exemple, les trois critiques de livres qui partagent la même page correspondent à des romans de Margarita de Pedroso, de Marichu de la Mora et de Carmen de Icaza¹¹². Nous pouvons y voir une sorte de marginalisation ou du moins de volonté de les inscrire dans un espace différent qui ressort déjà dans le titre même de l'article. Par ailleurs, dans un article de 1945, le même journal réserve une page aux « nuevas escritoras¹¹³ » et présente non seulement Carmen de Icaza mais également Alicia Valderramo, Dora Sedano et Julia Maura. C'est une manière de les mettre en avant, mais cette classification par sexe et non par genre littéraire, mouvement ou génération semble a posteriori maladroite.

¹⁰⁹ ÁLVAREZ NUÑEZ Sabela, « Literatura galega da muller », *La Voz de Galicia*, 16/11/1991, p. 73.

¹¹⁰ CASTRO Ginette, « art. cit. », p. 408.

¹¹¹ MOI Toril, *op. cit.*, p. 22.

¹¹² « Crítica y noticias de libros – tres libros de mujeres », *ABC*, 08/02/1940, p. 6.

¹¹³ « Las nuevas escritoras », *ABC*, 06/11/1945, p. 7.

Nous retrouvons ce procédé dans des articles concernant Esther Tusquets. Parfois, la comparaison est forcée par la publication d'un ouvrage collectif qui ne contient que des textes écrits par des écrivaines. C'est le cas par exemple de la critique d'Andrés Amorós d'un ouvrage comprenant des récits de douze autrices dont Rosa Montero, Clara Janés, Soledad Puértolas, Esther Tusquets, etc¹¹⁴. Le critique présente donc cet ouvrage dans sa dimension collective féminine en distinguant, par exemple, ces autrices des promotions antérieures telles que celle de « Carmen Laforet, Elena Quiroga o Ana María Matute ». De plus, dans la *reseña* de l'ouvrage dirigé par Laura Freixas, Margaret E. W. Jones souligne également la présence intergénérationnelle d'écrivaines allant de Carmen Laforet à Ana María Moix ou encore Almudena Grandes et Esther Tusquets¹¹⁵. La communauté semble, d'après la critique, plus large et donc plus puissante. D'autre part, l'article de Florencio Martínez Ruiz sur Marina Mayoral commence par évoquer les « revelaciones literarias femeninas¹¹⁶ » et cite Montero, Tusquets et Mayoral :

Cuando la novela española da vueltas y vueltas en torno a un barroquismo artificioso o « tirando p'lante » de un tradicionalismo agotado, las mujeres alcanzan una alta nota.

Il associe une nouvelle fois ces noms aux autrices de la génération précédente telles que Carmen Laforet ou Ana María Matute. Ces multiples références illustrent la reconnaissance de ces nouvelles autrices de la Transition mais elles les enferment dans une catégorie bien délimitée qui ne dit rien du contenu de leurs œuvres et s'arrêtent à leur identité sexuelle. De plus, les journalistes se rapportent toujours aux mêmes écrivaines, ce qui crée un effet réducteur du matrimoine littéraire. Par ailleurs, dans le paratexte des articles sur l'œuvre de Tusquets, nous retrouvons également cette dimension communautaire. Dans la *reseña* de son ouvrage *Correspondencia privada*, la photo de Tusquets, de profil, en noir et blanc, occupe une importante partie de la page mais, en bas de page, nous pouvons voir un petit encart publicitaire pour Anagrama : le nom de Tusquets, une photo d'elle miniature ainsi que le nom de son livre y figurent et cet encart est également partagé par le nouveau roman de Soledad Puértolas, *Con mi madre*¹¹⁷. Il nous semble assez fréquent de voir comment les présentations ou les publicités pour les livres de femmes appellent d'autres textes de femmes et comment les rédactions de journaux associent les publications en fonction du sexe féminin de leurs autrices. La construction de cette communauté de femmes est d'autant plus présente au tournant de la Transition démocratique espagnole déjà évoqué. Carme Riera déclare, en 1983, à l'occasion de la Feria del libro à Madrid que « la literatura femenina está de última moda en Europa y

¹¹⁴ AMORÓS Andrés, « art. cit. ».

¹¹⁵ E. W. JONES Margaret, « Laura Freixas, *Madres e hijas* », « art. cit. ».

¹¹⁶ MARTÍNEZ RUIZ Florencio, « art. cit. ».

¹¹⁷ GARCÍA JAMBRINA Luis, « art. cit. ».

América » avant de situer le concept de différence au sein de deux sphères principales :

el desarrollo de la conciencia sobre el estatus marginal de la mujer, y la vindicación de una nueva palabra de mujer, conectada con el propio cuerpo para subvertir leyes, códigos y clasificaciones¹¹⁸.

La question du langage propre des femmes est posée comme une référence aux positions féministes françaises de l'époque. Les critiques voient là une opportunité de faire écho aux travaux de femmes. En revanche, nous pouvons détailler la publication d'articles qui traitent exclusivement de femmes écrivaines : d'une part, ces articles travaillent à la visibilité de ces femmes mais, d'autre part, ils prennent le risque de les marginaliser, une fois de plus, et de laisser sous-entendre aux lecteurs que la littérature écrite par les femmes est un genre à part. Un article publié dans *ABC* en 1979 fait état explicitement de l'écriture des écrivaines en Espagne. La rédaction présente un bilan du rapport de EFE¹¹⁹ sur les « autoras españolas más leídas¹²⁰ » à savoir Esther Tusquets, Rosa Montero, Carmen Martín Gaité et Montserrat Roig. Dans *La Voz de Galicia* nous rencontrons un phénomène similaire lorsque, par exemple, Xosé Carlos Caneiros consacre toutes les petites *reseñas* d'une page à des livres écrits par des femmes comme s'il les situait dans le même ensemble mais sans vraiment faire émerger le lien esthétique qui unit les trois autrices. Il évoque la traduction de Doris Lessing par Eva Almazán, la littérature de jeunesse de Marilar Aleixandre et il termine enfin par Marina Mayoral et son texte *Quen matou a Inmaculada de Silva ?* dont il fait l'éloge du style, de la personnalité littéraire, de la prose vive et rythmique¹²¹. Il conclut son article par une référence globale aux trois autrices : « Dúas mulleres, Marilar e Marina, para unha nova idade dorada ». Par ailleurs, Anne-Marie Garat, membre du prix Femina et écrivaine, dénonce la domination des hommes dans le système référentiel :

Il n'y a pas un écrivain homme de ma génération qui cite ses contemporaines quand on l'interroge sur ses références littéraires, à part celles du Panthéon comme Marguerite Duras, Virginia Woolf ou Yourcenar... Et quand il les cite, c'est comme une espèce d'arrière-fond de l'histoire. Je suis sûre que mes contemporains ne lisent pas ce que j'écris : ce sont des « livres de bonne femme ». Nous sommes des romancières, mais pas des écrivains à part entière, c'est-à-dire des créatrices dans l'art de la langue, il y a un préjugé masculin qui se perpétue¹²².

Elle regrette que les seules écrivaines auxquelles les hommes se réfèrent correspondent à une

¹¹⁸ Propos relayés par J. ORDOÑEZ Elizabeth, « art. cit. », in DÍAZ-DIOCARETZ Myriam, M. ZAVALA Iris (dir.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana), V – La literatura escrita por mujer – Desde el siglo XIX hasta la actualidad, op. cit.*, p. 220.

¹¹⁹ EFE est la principale agence de presse en langue espagnole. Fondée en 1939, c'est une société anonyme dont l'actionnaire majoritaire est l'État.

¹²⁰ « Las novelistas figuran a la cabeza de la literatura feminista », *ABC*, 20/07/1979, p. 44.

¹²¹ CANEIRO Xosé Carlos, « Idade dorada », *La Voz de Galicia*, suplemento cultura, 18/04/2009, p. 10.

¹²² GARAT Anne-Marie citée par COMBIS Hélène, « C'est l'homme blanc quinquagénaire qui règne en maître dans les jurys », *France Culture*, 05/11/2018, en ligne.

poignée de femmes célèbres. Nous pouvons vérifier ce propos dans différents articles critiques. En effet, dans un article *in memoriam*, Sergi Dora évoque l'écriture de Tusquets en l'associant au nom de Virginia Woolf sans que le propos soit particulièrement justifié :

Consolidada como escritora, Tusquets decoró su escritura femenina como « la habitación propia » de Virginia Wolf¹²³.

De plus, dans le même genre d'article, Jorge Herralde fait allusion à cette même autrice et à d'autres écrivaines anglosaxonnes lorsqu'il évoque l'esthétique littéraire de Tusquets :

Lúcida, leal, aguda, en ocasiones inesperada y mordaz, *quite a character*, como sus grandes escritoras británicas...¹²⁴

Les références semblent donc être souvent associées à ces grands noms de femmes. À un niveau métalittéraire cette fois, les personnages féminins des textes des autrices sont parfois rapportés à d'autres personnages féminins de la littérature. Trinidad de León Sotelo rapproche, par exemple, la protagoniste de *Dar la vida y el alma* à « una Doña Inés moderna¹²⁵ » en référence à *Don Juan*. Elle fait donc appel au capital culturel du lecteur dans une dimension métafictionnelle féminine. Nous remarquons une volonté d'inscrire les personnages dans une tradition littéraire genrée et de les situer dans une généalogie féminine. Dans une critique de *Recóndita armonía*, María Socorro Suárez Lafuente interprète le désir de Consuelo « de que el hombre que ama se quede cojo o manco, baje así sus expectativas vitales y se fije en ella, que está dispuesta a cuidarle el resto de su vida » comme un « guiño » intertextuel au roman de Charlotte Brontë, *Jane Eyre* de 1847¹²⁶. Les références aux écrivaines britanniques sont un motif redondant dans les articles critiques. De la même manière, en soulignant le réconfort que le lecteur peut trouver dans les désarrois amoureux que vivent les personnages de Mayoral, J. Ernesto Ayala-Dip se rapporte aux romans d'autrices contemporaines espagnoles :

Como suele suceder en las de Soledad Puértolas o Josefina Aldecoa. Reconfortantes por partida doble: porque sus personajes extraen de su pena la suficiente dosis de serenidad ante el futuro más inmediato y porque la factura narrativa permite al lector compartir esa circunstancia sin perder nunca la distancia ante la materia humana que se le expone¹²⁷.

La comparaison avec les œuvres d'autres femmes semble très fréquente et assez évidente pour les journalistes. Ils présupposent alors que, non seulement les femmes ont une écriture similaire mais également que les lecteurs et lectrices circonscrivent leur lecture à des plumes de femmes. C'est également ce que nous constatons chez César Casal dans *La Voz de Galicia* qui tente de

¹²³ DORA Sergi, « Esther Tusquets LA EDITORA DE LUMEN », 24/07/2012, p. 52.

¹²⁴ HERRALDE Jorge, « Una trayectoria de excelencia », « art. cit. ».

¹²⁵ DE LEÓN SOTELO Trinidad, « art. cit. ».

¹²⁶ SUÁREZ LAFUENTE María Socorro, « La recóndita armonía del universo », *La Nueva España*, 28/04/2011, en ligne.

¹²⁷ AYALA-DIP J. Ernesto, « Al filo del platonismo », *El País Babelia*, 08/05/2004, en ligne.

mettre en avant le travail d'écrivaines. Il dresse une « lista interminable¹²⁸ » de femmes qui jouent un rôle dans la littérature espagnole et compare par ailleurs la « reflexión literaria » du roman *Casi perfecto* de Mayoral au texte de Rosa Montero, *La loca de la casa*. Enfin, nous remarquons, dans le cas de critiques littéraires femmes, une volonté d'inclure leur travail dans une communauté littéraire féminine afin de donner de la visibilité aux autrices mais également à leur fonction. Dans un article de Tereixa Navaza, la journaliste valorise la dimension féminine des ouvrages de Mayoral et se reconnaît en tant que femme dans les thématiques et problématiques évoquées par ses textes :

Ela nos seus libros e artigos consegue expresa – los nosos atrancos, as nosas esperanzas e ilusións, os nosos dexeos, as nosas carrexas, os nosos odios e amores...¹²⁹

Le possessif pluriel montre que la journaliste s'identifie pleinement à ces femmes de lettres.

Nous avons évoqué précédemment les discours des pairs dans les articles journalistiques mais nous remarquons que les critiques agissent parfois comme des pairs au sein d'une communauté plus large. Les avis des pairs permettent de donner une ultime légitimité aux autrices. Nous savons que le père de Carmen de Icaza entretenait des rapports très amicaux avec de grands poètes tels que Juan Ramón Jiménez. L'autrice a donc grandi dans un espace imprégné d'une aura littéraire et poétique et ces premiers contacts lui ont permis d'acquérir une certaine visibilité avant d'accéder, par sa production, à une certaine légitimité. Dans la présentation du roman *La fuente enterrada* de l'édition *Novelas y Cuentos*, les mots de Marcelle Auclair, femme de lettres française, accompagnent l'exemplaire :

De « La fuente enterrada », la novela que publicamos hoy, dijo en « Les Nouvelles littéraires¹³⁰ » la ilustre escritora Marcelle Auclair: « Una historia que nos llega y nos arrastra. CARMEN DE ICAZA, con un talento de novelista tan vivo como sólido, ha hecho vibrar en su historia todas las palpitaciones...rozando el melodrama con tacto, sin naufragar en él... y toda perfección merece elogios. »¹³¹

Le discours critique de l'écrivaine est très élogieux et souligne les dispositions littéraires de Carmen de Icaza. En revanche, nous remarquons, une fois encore, que la communication sur cet ouvrage s'appuie sur le témoignage d'une femme écrivaine. À l'occasion de la nouvelle édition, la presse publie également la critique que Francisco Casares, journaliste, avait rédigée pour *La hoja del lunes* :

La gran autora española, que en estos días acaba de lanzar su última novela, « Las Horas contadas », demuestra con cada una de sus producciones aquel juicio de la crítica que afirma que con la eximia condesa de Pardo Bazán y la ilustre doña Concha Espina, es CARMEN DE ICAZA, en sazón hoy su talento y su agilidad literaria, la que completa la trilogía de las novelistas españolas a través de un largo período. Si no tuviéramos de antes

¹²⁸ CASAL César, « Las sagradas familias », *La Voz de Galicia*, suplemento cultura, 05/05/2007, p. 4.

¹²⁹ NAVAZA Tereixa, « Marina Mayoral », *La Voz de Galicia*, 29/07/1992, p. 57.

¹³⁰ Nous conservons ici la typologie originale qui omet l'italique pour les titres.

¹³¹ DE ICAZA Carmen, *La fuente enterrada*, Madrid, *Novelas y Cuentos*, 1954 [1947], p. 2.

motivos de justificación para formular este dictamen, nos lo sugeriría su novela « La fuente enterrada »¹³².

Le journaliste perçoit le travail de l'autrice comme un *continuum* de la production littéraire féminine contemporaine. Il la situe dans une lignée, dans une sorte de communauté féminine instituée. En revanche, les témoignages des pairs d'Esther Tusquets semblent moins orientés par l'identité sexuelle de l'autrice et du mouvement littéraire dans lequel elle évolue. Certes, Carmen Martín Gaité souligne à plusieurs reprises l'esthétique littéraire du premier roman de Tusquets qu'elle considère comme « la mejor novela del año » :

siempre he estado convencida de que cuando las mujeres, dejándose de reivindicaciones y mimetismos, se arrojan a narrar algo con su propia voz y a escribir desde ellas mismas, desde su peculiar experiencia y entraña de mujeres (lo cual por desventura para las letras, ocurre bien pocas veces), escriben como nadie y descubren el universo a una luz de la que el « hombre-creador-de-universos-femeninos » no tiene ni la más ligera idea¹³³.

Elle ajoute que Tusquets trouve, dans les mythes, une manière d'échapper au monde qui l'entoure, aux carcans imposés et elle décrit son opposition aux « normas que empujan a las mujeres a aceptar su papel de comparsas resignadas e infelices ». Elle investit le champ esthétique dans sa critique en valorisant l'expression du « rescate revolucionario y desafiante de las sensaciones de placer » et en caractérisant son texte comme « el himno a la sensualidad perdida » mais elle souligne également la rébellion de l'autrice contre l'ordre patriarcal établi par une « transgresión literaria ». Elle partage son avis sur l'écriture des femmes et rappelle donc que l'autrice représente une voix puissante au sein de cette communauté. Le témoignage de cette écrivaine reconnue, d'une génération antérieure, légitimise la production de Tusquets dans le champ littéraire espagnol tout en distinguant la présence des écrivaines dans ce domaine, ce qui offre une visibilité croissante à l'ensemble des autrices. Bourdieu se réfère au « principe de hiérarchisation interne¹³⁴ » comme degré de consécration spécifique qui favorise les artistes ou écrivains qui sont connus et reconnus de leurs pairs. Manuel Vázquez Montalbán revient également sur la question de l'identité sexuelle attribuée à la littérature. Il salue l'écriture de Tusquets qu'il qualifie de « una espléndida literatura saludada como *femenina*, en los inicios de la división de la literatura en géneros sexuales, una vez superadas las divisiones ideológicas¹³⁵ ». La dimension communautaire des femmes écrivaines ressort également dans le discours des pairs. Nous avons observé l'abondante publication d'articles d'Ana María Moix autour de l'œuvre de Tusquets. Nous remarquons son analyse littéraire très fine dans ses articles

¹³² *Idem.*

¹³³ MARTÍN GAITE Carmen, « *El mismo mar de todos los veranos*, de Esther Tusquets. Una niña rebelde. », *Diario 16*, 05/06/1978, consulté à la BNE à Madrid en juillet 2020.

¹³⁴ BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, *op. cit.*, p. 302.

¹³⁵ VÁZQUEZ MONTALBÁN Manuel, « Esther o el oficio de vivir », *El País* « Babelia », El libro de la semana, 19/05/2001, p. 5, consulté à la BNE à Madrid en juillet 2020.

et sa maîtrise stylistique dans l'écriture de ses critiques. Elle n'hésite pas non plus à mentionner des liens intertextuels à travers quelques références. Dans la revue *Camp de l'arpa*, elle investit pleinement l'épisode d'Ariane et de Thésée auquel Tusquets fait référence dans son roman :

se deja narrar nueva Ariadna sin pasados jardines hoy marchitos ayer en flor [...] Y poco a poco, a medida que deja de engañar esa voz, que deja de hablar y deja de hablarse, abandona Ariadna su intento de vender al lector un desmayado jardín inexistente, porque es lúcida esta Ariadna y sabe que, al final ya no [...] llorará abrazada a alguien, en una habitación vacía¹³⁶.

La qualité de son écriture confirme son rôle de pair littéraire. Elle écrit par ailleurs dans le supplément « Babelia » de *El País*. Ce supplément culturel « très complet et moderne¹³⁷ » est créé en 1991 et paraît le samedi. Moix souligne à nouveau la dimension sensuelle de la prose de Tusquets, sa maturité esthétique et stylistique et la profondeur que l'autrice parvient à construire dans les atmosphères de son roman. Elle salue sa capacité à créer un « universo puramente verbal, literario, y, por tanto, autosuficiente en toda su riqueza y complejidad¹³⁸ ». Les articles *in memoriam* sur Tusquets sont en revanche majoritairement écrits par ses amis hommes. Par leurs hommages, ils témoignent de leur profonde affection pour leur amie et de leur admiration pour son travail d'éditrice et d'autrice. Le titre de l'article de Jorge Herralde, « Una trayectoria de excelencia¹³⁹ » confirme ce respect et cette admiration. Umberto Eco souligne lui aussi à la fois son rapport personnel et intime avec Tusquets, les qualités professionnelles de celle-ci dans la création de « la editorial cultural más prestigiosa de España » et ses qualités de « autora, y de gran talento¹⁴⁰ ». Son titre exprime sa propre émotion mais il reconnaît également que l'autrice était légitime et appréciée dans la communauté littéraire espagnole. Juan Ángel Juristo¹⁴¹ écrit à cette occasion un article très personnel dans lequel il dévoile l'intimité qu'il entretenait avec Esther Tusquets. La multiplication d'articles d'hommes à cette occasion intrigue : s'explique-t-elle par un milieu éditorial à dominance masculine ? Par l'entourage d'Esther Tusquets qui serait davantage tourné vers les hommes ? Ou par le fait de restreindre l'écriture journalistique des femmes sans leur donner accès aux sections hommages ? Certains critiques se présentent également comme des proches de Marina Mayoral. C'est le cas par exemple de Xavier Carro dans *La Voz de Galicia* qui présente l'autrice comme une « amiga e colaboradora¹⁴² ». Il fait l'éloge du roman *Dar la vida y el alma* tant dans son discours sur la construction formelle du texte « que dignifica e sublima toda unha historia »

¹³⁶ MOIX Ana María, « La fermentación de la primavera », « art. cit. ».

¹³⁷ CASTELLANI Jean-Pierre, URABAYEN Miguel, *op. cit.*, p. 62.

¹³⁸ MOIX Ana María, « El mar común de todas las historias », *El País* « Babelia », El libro de la semana, 19/05/2001, p. 5, consulté à la BNE à Madrid en juillet 2020.

¹³⁹ HERRALDE Jorge, « Una trayectoria de excelencia », « art. cit. ».

¹⁴⁰ ECO Umberto, « Me faltará nos faltará », *El País*, 24/07/2012, en ligne.

¹⁴¹ ÁNGEL JURISTO Juan, « art. cit. ».

¹⁴² CARRO Xavier, « O amor iluminado », *La Voz de Galicia*, 08/05/1996, p. 8.

que dans son contenu d'une apparente simplicité mais dont la multiplicité de nuances « onde caben realidade e ficción, vida y literatura e cando lle peta o narrador, interrompe o fío do relato para intercalar as súas propias reflexións ». C'est, selon lui, un roman qui ne laissera pas le lecteur indifférent, interpellé par ce mélange entre vie et littérature à l'image de la narratrice du texte. Nous constatons enfin que Marina Mayoral noue une relation très personnelle avec Xosé Luis Franco Grande, journaliste pour *La Voz de Galicia* et fidèle critique de l'œuvre de Mayoral. Lors du décès du journaliste, c'est l'autrice qui lui rend hommage dans les pages du même journal¹⁴³. Elle évoque sa générosité littéraire et cite quelques articles de références dans lesquels elle retrouve « afecto, respecto, humor, cordialidade e unha boa dose de melancolía ». Dans ses critiques de Ramón Piñeiro, Mayoral remarque qu'il exprime réellement, et dans une langue très subtile, « as súas propias impresións e a doutros amigos ». Il semble donc faire partie des critiques littéraires qui affirment leur opinion et étayent leur propos par des exemples fins et bien choisis. Nous pourrions voir ici une certaine évolution du champ littéraire par des critiques qui jouent de leur style, qui prennent leur essor, qui s'émancipent du journal et qui font, à leur tour, de la littérature. Jacques Dubois considère en effet l'activité de critique littéraire non seulement comme un jugement ou un accompagnement mais aussi comme un exercice d'écriture. Il affirme, dans son ouvrage *L'institution de la littérature*, que les articles se construisent comme une « critique créatrice¹⁴⁴ » et participent à la mission de la littérature. Anne-Claire Marpeau appuie ce même propos dans sa thèse :

Le modèle de la critique littéraire comme modèle de la lecture littéraire apparaît alors comme une lecture écrite, et à un certain degré, une performance : on mesure la qualité de la lecture à la clarté, la beauté, la poéticité de sa mise en mots par le ou la critique. Et à chaque fois qu'il ou elle écrit, le ou la critique met en scène sa position de lecteur·rice expert·e. Il ou elle affirme : « Je suis un bon lecteur ou une bonne lectrice »¹⁴⁵.

Nous ne pouvons pas en revanche généraliser ce propos à l'ensemble des critiques comme nous l'avons constaté dans l'analyse de courts et pauvres articles.

La frontière s'avère poreuse entre les critiques et les pairs : certains pairs deviennent critiques, certains critiques s'approchent, dans leur écriture journalistique, d'une poétique et deviennent des sortes de pairs à leur tour. Par ailleurs, ce qui semble unir les autrices, leurs textes et les critiques tend fréquemment vers l'association des écrivaines à d'autres femmes de lettres ou de leurs protagonistes à d'autres personnages fictifs féminins. De manière générale, nous observons ici que les critiques favorisent l'entre-soi féminin : les femmes parlent des femmes, les écrivaines parlent des écrivaines et l'on se réfère à des écrivaines pour analyser les écritures à la lumière d'une histoire des femmes. Nombreuses et nombreux sont celles et ceux

¹⁴³ MAYORAL Marina, « A permanencia dun ideal », *La Voz de Galicia*, suplemento Fugas, 31/01/2020, p. 6.

¹⁴⁴ DUBOIS Jacques, *L'Institution de la littérature*, Bruxelles, Espace Nord/Références, 2005 [1978], p. 143.

¹⁴⁵ MARPEAU Anne-Claire, *op. cit.*, pp. 32-33.

qui investissent alors le champ du « capital féminin ».

8.2. Affirmation des critiques : du plaisir à la réflexion

Nous nous sommes arrêtée, dans nos propos précédents, sur les critiques issues de journaux aux idéologies, au contenu et à la forme différents. Nous les avons parcourus en comparant leur maîtrise de l'analyse et leur rapport au lecteur. Nous avons également observé comment les critiques ancrèrent le travail des autrices dans des communautés littéraires, qu'elles soient régionales ou féminines, en rappelant la domination du patrimoine masculin. Ce sont en effet les critiques qui déterminent la valeur littéraire de l'œuvre et ce sont eux qui replacent également chaque œuvre dans un collectif littéraire. Nous constatons, grâce à la mise en valeur de leur travail d'écrivaines, un accès à une plus grande visibilité et légitimité mais également un effet pervers qui les empêche en quelque sorte de sortir de cette catégorisation.

Nous souhaiterions à présent nous intéresser à la manière dont l'approche du féminin s'inscrit dans les textes critiques. Nous commencerons par observer comment les journalistes se situent par rapport aux autrices : affirment-ils leur propre jugement ? Évoquent-ils la vie privée des écrivaines et l'envisagent-ils comme un prisme d'interprétation des œuvres ? S'agit-il par ailleurs d'experts de la production littéraire des autrices ? Nous nous intéresserons ensuite au prisme du genre dans les critiques : les journalistes tiennent-ils compte du sexe de l'autrice et des personnages et comment cette identité influence-t-elle leur jugement ? Bien que définies comme écrivaines qui s'inscrivent dans une généalogie littéraire féminine, nous allons observer plus rigoureusement comment ce rapport au féminin s'opère dans les critiques. Il ne s'agira pas cette fois d'observer comment le critique situe l'autrice par rapport au champ littéraire mais bien de vérifier comment ce dernier se situe par rapport au sexe de l'autrice et s'il en fait un critère d'analyse. Nous étudierons également si ce rapport à la dimension féminine du champ littéraire est déconsidéré par les critiques ou s'il est, finalement, promesse d'émancipation.

Nous poursuivons notre distinction entre journaux et revues littéraires ainsi qu'entre les lignes éditoriales. Laura Freixas précise que les femmes s'affirment davantage dans les revues littéraires que dans les journaux généralistes en plus d'avoir déjà constaté qu'elles y publiaient en plus grand nombre. Elle s'arrête particulièrement sur les revues anglo-saxonnes qui constituent un vivier de critiques et d'articles de recherche sur la littérature écrite par les femmes. Elle constate en effet que cette littérature occupe une place plus importante dans le débat public du monde anglosaxon que dans le secteur universitaire espagnol. Elle remarque

par ailleurs que, à la différence de la critique académique, la critique journalistique peut se référer au caractère féminin sans justification :

Por su parte, la crítica periodística tampoco reflexiona con luz y taquígrafos sobre el posible carácter femenino de una obra, pero sí alude a ello como de paso, no para explicar sino para juzgar, introduciendo juicios de valor so capa de juicios de hecho¹⁴⁶.

C'est ce que nous cherchons à vérifier dans cette partie : les critiques définissent-ils les œuvres comme féminines sans l'expliquer (« juicio de hecho ») et que concluent-ils de la qualité de celles-ci (« juicio de valor ») ? L'allusion au « sexe » de l'œuvre a-t-elle un fondement et une influence sur le contenu de la critique ? Comme le rappelle la même autrice : « el porcentaje de artículos de crítica literaria que mencionan la identidad o carácter masculino de una obra, de su autor o de sus lectores es, muy exactamente, cero¹⁴⁷ ». Les écrivains hommes semblent jouir au contraire d'une dimension universelle jusque dans la critique journalistique.

8.2.1. Expérience personnelle du critique

Nous avons observé comment l'autorité du critique se construit selon la revue ou le journal dans lequel il écrit, selon son positionnement par rapport au lecteur et selon sa maîtrise de l'analyse au sein d'un panorama littéraire. Le critique doit donc être capable d'analyser les œuvres des autrices à la lumière d'une histoire littéraire. Néanmoins, l'écriture d'une critique est une expérience littéraire tout à fait singulière et nous pouvons nous demander si, derrière l'apparence d'autorité que leur confère la légitimité de leur statut et qui donne à leur interprétation aura et force d'objectivité supposée, on ne pourrait pas voir poindre une nécessaire subjectivité, teintée d'émotion et d'expérience personnelle.

Bertelli souligne en effet que l'un des principes de la logique communicationnelle du discours critique journalistique repose sur une subjectivité du critique. Il s'agit d'un discours qui, selon lui, ne se situe pas dans le domaine de l'apophantique (domaine de l'affirmatif et du déclaratif) mais qui argumente sur des opinions qui ne relèvent pas de l'épreuve de la démonstration scientifique¹⁴⁸. La critique du journaliste repose alors sur un jugement propre et nous souhaitons vérifier, d'une part, s'il s'agit d'un jugement éclairé qui s'appuie sur des éléments pertinents et concrets ainsi que sur une maîtrise de la production littéraire des autrices et, d'autre part, si l'évocation, dans certains articles, de leur vie personnelle est justifiée et, enfin, si elle apporte des éclairages sur la qualité de leur écriture.

Dans notre corpus des articles sur Carmen de Icaza, nous distinguons très clairement les

¹⁴⁶ FREIXAS Laura, *Literatura y Mujeres*, op. cit., p. 67.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 68.

¹⁴⁸ BERTELLI Dominique, « art. cit. », p. 168.

articles riches en analyses littéraires de ceux qui construisent leur développement autour de faits intimes ou anecdotiques. Nous constatons, par exemple, que les *reseñas* publiées dans *ABC*, en plus d'être celles qui jouissent d'une épaisseur intellectuelle et littéraire, sont celles qui sont les plus expertes de la production de l'autrice. Les deux éléments sont fortement contingentés puisque le journal fait appel à de vrais spécialistes littéraires. Dans la *reseña* de *El tiempo vuelve*, le critique salue le roman qui mérite, selon lui, « el más claro y halagüeño éxito de lectores y de crítica¹⁴⁹ » grâce au style de l'autrice « que se ha ido depurando y afinando ». L'évolution de son écriture la conduit vers une « maestría » littéraire. Il conclut en soulignant toutes les qualités du roman : « la observación profunda, el estudio psicológico, la gracia de la expresión viva y directa » qui en font « la mejor novela de Carmen de Icaza ». Le fait de pouvoir hiérarchiser les textes de l'autrice et d'énoncer des arguments solides nous permet d'affirmer cette maîtrise. Dans la *reseña* de *La fuente enterrada*, Melchor Fernández Almagro, que nous retrouvons fréquemment dans l'analyse des romans d'Icaza pour *ABC*, considère ce texte comme un tournant dans l'écriture de l'autrice¹⁵⁰. Il défend sa complexité thématique et affirme que l'autrice « se ha propuesto [...] dificultades que en novelas anteriores más bien eludiera ». Il souligne ainsi sa maturité créatrice grâce à son « atención al detalle » ou la « calidad de la observación ». Comme pour l'ensemble de ses critiques littéraires, Fernández Almagro se plie aux détails des textes et relève ce qui rend légitime l'écriture de l'autrice et ce qui fonde les bases de son esthétique et de ses problématiques. La publication suivie des critiques de Fernández Almagro le rend aussi expert par la multiplication de ses lectures et par sa maîtrise des procédés littéraires associés à l'œuvre d'Icaza. Nous le remarquons également avec sa *reseña* de *Las horas contadas*. Il qualifie ses romans précédents de « excelentísimas¹⁵¹ » et il ancre donc immédiatement l'œuvre d'Icaza dans l'ensemble de sa production littéraire. Ce sont ces qualités qui composent, d'après Juan Antonio Masoliver Ródenas, le critique idéal. Ce dernier doit savoir resituer précisément l'œuvre de l'auteur et créer des liens biographiques seulement s'ils permettent de mieux comprendre le texte :

Ha de saber cuál es su grado de originalidad con respecto a otros autores y con respecto a su obra anterior. [...] Lo demás es anécdota cuando no cizaña o trampas para atraerse al lector con estrategias de cronista¹⁵².

Fernández Almagro considère *Las horas contadas* comme la meilleure des publications d'Icaza dans laquelle « se han acendrado su vocación y su estilo, su cultura y su temperamento » et il lui consacre un très long et élogieux article. Il définit les intrigues du roman comme

¹⁴⁹ « Una nueva novela de Carmen de Icaza », *ABC*, 01/03/1945, p. 10.

¹⁵⁰ FERNÁNDEZ ALMAGRO Melchor, « Crítica y noticias de libros », *ABC*, 25/01/48, p. 23.

¹⁵¹ FERNÁNDEZ ALMAGRO Melchor, « Censo de publicaciones recientes », *ABC*, 06/12/1953, p. 55.

¹⁵² MASOLIVER RÓDENAS Juan Antonio, « art. cit. », in RÓDENAS Domingo (ed.), *op. cit.*, p. 23.

« apasionantes » et se met à la place du lecteur qui se laissera guider « por el "tempo" del relato, que va forjando, con el desfile de la acción, el legítimo ambiente de la novela: la tierra payesa ». Enfin, il caractérise l’ambiance qui « no es simple descripción, ni onomatopeya retórica, sino ecuación cabal de móviles, pensamientos y caracteres » et termine en soulignant le style de l’auteurice qui sert le caractère authentique des faits « incluso en ese patético final de *Las horas contadas*, donde más que un tributo a la ficción, se afirman la verdad, la ternura y la poesía ». Terminer sur la dimension poétique du texte renforce à la fois la finesse analytique du critique et la maîtrise littéraire de l’auteurice. D’autres critiques du même journal resituent l’œuvre de l’auteurice dans sa propre trajectoire d’écriture et c’est le cas, par exemple, dans la *reseña* de *La casa de enfrente*. Dans cet article, le critique revient sur d’autres œuvres de la production d’Icaza telles que *La fuente enterrada*, *Yo, la reina* ou *Las horas contadas* et inscrit ce nouveau texte dans la même dynamique. Il crée du lien entre ses différents textes et précise que celui-ci « lleva todos los ingredientes – amenidad, interés, vigor literario – de otras anteriores producciones de esta autora¹⁵³ ». Cette critique s’inscrit, en plus de la présentation du roman, dans une sorte de reconnaissance de l’ensemble de la production d’Icaza qui connaît son apogée dans un article *in memoriam* publié également dans *ABC*. L’article met en avant le très grand succès et l’importante visibilité d’Icaza au milieu du siècle en insistant, par exemple, sur le nombre remarquable de traductions de ses romans à l’étranger (*La fuente enterrada* s’est, par exemple, vendu à 35.000 exemplaires en Allemagne)¹⁵⁴. Il revient sur chaque récit et s’arrête sur *Las horas contadas*, son dernier roman, comme point culminant de sa carrière d’écrivaine, celui dans lequel « demuestra su pulso de narradora, su tino para el análisis de los caracteres y su finura de sentimientos ». En revanche, comme dans les articles *in memoriam* consacrés à Esther Tusquets, le journaliste accorde une partie de l’article à l’exposition de sa vie. Cette présentation reste brève, mais il commence par la désigner comme la « hija del poeta y cervantista Francisco A. de Icaza y de una dama granadina ». Nous remarquons immédiatement un déséquilibre dans cette phrase d’introduction : la mère d’Icaza n’est définie que par son origine régionale ; on ne donne pas son nom là où on présente le père de l’auteurice par son métier, sa fonction littéraire et par son patronyme. Il s’agit certes d’un homme reconnu mais le journal participe, par ce procédé stylistique, de l’invisibilisation des femmes. Ce défaut rejoint les propos de Monique Tranquard qui dénonce la dimension décorative des femmes dans la presse. Elle déplore qu’on nomme le plus souvent les femmes par leur prénom là où les hommes sont désignés par leur nom de famille¹⁵⁵. Par ailleurs dans le cas de Carmen de Icaza, le fait de la

¹⁵³ « Libros nuevos », *ABC*, 04/06/1960, p. 55.

¹⁵⁴ « Ha muerto la escritora Carmen de Icaza », *ABC*, 17/03/1979, p. 48.

¹⁵⁵ BARRE Virginie, DEBRAS Sylvie, HENRY Natacha, TRANQUART Monique, *Dites-le avec des femmes. Le sexisme ordinaire dans les médias*, Paris, CFD, 1999, p. 23.

présenter par sa filiation paternelle nous indique que, d'une part, on souhaite la reconnaître dans une généalogie littéraire et cela pourrait renforcer sa légitimité mais que, d'autre part, cette dimension paternaliste l'empêche de s'émanciper du nom de son père et l'associe donc à lui éternellement. La présentation de l'autrice par sa relation paternelle et par le nom de son père revient à maintes reprises : dans l'article *in memoriam* de *El País*, elle est introduite très brièvement comme « hija del diplomático y erudito mexicano Francisco A. de Icaza¹⁵⁶ ». Dans l'article qui la présente comme l'envoyée spéciale du mariage de Fabiola de Mora y Aragón avec le roi Baudouin de Belgique, le journaliste consacre également une petite partie de l'article à résumer sa vie¹⁵⁷. Il rappelle qu'elle est la fille de Francisco A. de Icaza avant de mentionner ses missions pour la Croix Rouge. Nous avons là un article tout à fait digne de ce que pourrait être la presse à sensation des années 60, mêlant célébrité et anecdote.

Nous dressons le constat suivant : les *reseñas* publiées dans *ABC* sont légitimes, donnent une vraie visibilité à l'œuvre de l'autrice et proposent au lecteur une analyse subtile et approfondie. En revanche, les articles du même journal qui ne traitent pas de littérature élaborent leur communication autour de faits superficiels et très orientés vers le « féminin ». Le discours des journalistes généralistes passe sous silence son travail littéraire pour se concentrer sur l'anecdotique et renforce la dimension conservatrice du journal qui ne s'implique pas dans la légitimation des femmes dans le champ littéraire. Nous ne relevons d'ailleurs aucun nom de femme en charge des *reseñas* du journal. Mavi Carrasco Rocamora et Amparo Moreno Sardà remarquent que les femmes journalistes de la Transition publient majoritairement dans la rubrique « Sociedad » et « Cultura »¹⁵⁸ mais Inès García-Albi différencie la rubrique « Cultura » des critiques culturelles « donde los nombres femeninos brillan por su ausencia¹⁵⁹ ». En 1980, dans *El País*, sur vingt-deux critiques littéraires publiées, seulement cinq (soit 23%) sont signées par des journalistes femmes. Voyons plus en détails comment le jugement des critiques oscille entre opinion propre et éclairée, expertise littéraire et rapport à la vie personnelle des autrices dans les autres journaux ou revues.

Dans les articles consacrés à Esther Tusquets, nous remarquons également que les articles publiés par *ABC* proposent une approche très littéraire des textes, toujours en lien avec la production littéraire de l'autrice. C'est le cas, par exemple, des *reseñas* de Manuel Cerezales dont nous avons déjà analysé le travail. Dans sa critique de *Varada tras el último naufragio*, il

¹⁵⁶ « Ha muerto la novelista Carmen de Icaza », *El País*, « art. cit. ».

¹⁵⁷ « Carmen de Icaza enviada especial de Blanco y Negro a la boda de Balduino y Fabiola », « art. cit. ».

¹⁵⁸ CARRASCO ROCAMORA Mavi et MORENO SARDÀ Amparo, « La visibilidad de la mujer periodista como productora de información. Periodismo en Cataluña 1966 – 1986 », in CUADRADO Jara, *Las huellas del franquismo – pasado y presente*, Grenade, Editorial Comares, 2019, p. 839.

¹⁵⁹ GARCÍA-ALBI Inés, *Nosotras que contamos – Mujeres periodistas en España*, Barcelone, Plaza & Janés, 2007, pp. 183-184.

revient sur les premiers textes de l'autrice et ne tarit pas d'éloges sur cette « narradora incomparable¹⁶⁰ » dont il salue « la calidad y el lirismo de su prosa ». C'est une manière de reconnaître l'ensemble de la production de l'autrice même si elle n'est alors qu'aux prémices de sa carrière. C'est également le cas de Leopold Azancot qui, dans sa *reseña* de *Para no volver*, souligne la qualité littéraire de l'ensemble de sa production¹⁶¹. Il affirme un jugement personnel par lequel il inclut Esther Tusquets dans le « grupo integrado por los cuatro o cinco novelistas mayores de la España actual ». Il illustre son avis par les qualités de psychologisation de l'autrice, de traversée de l'intimité par l'écriture et par sa capacité à interroger l'existence. C'est encore le cas de Luis García Jambrino qui, dans sa *reseña* de *Correspondencia privada*, replace l'ouvrage dans la bibliographie de l'autrice et souligne le « tono intimista y confesional¹⁶² » de toute sa production comme si ce dernier texte venait culminer sa création. Il renforce son discours par des références, dans l'article, à des textes antérieurs de Tusquets. Il appelle donc à la connaissance « tusquetsiana » des lecteurs pour donner du sens à ses allusions et reconstituer l'ensemble de sa production.

En dehors des articles publiés dans *ABC*, certains journalistes reviennent très souvent et cela fait d'eux des experts des œuvres des autrices. C'est le cas de Ana María Moix qui écrit sur Tusquets dans plusieurs journaux et revues, qu'il s'agisse de *Destino*, *Camp de l'arpa* ou encore *El País*. La qualité de l'article et le niveau d'expertise qui ressort de celui-ci dépend donc du collaborateur et non plus de la ligne éditoriale du journal. Dans son article publié dans *Destino*, Moix interroge les liens intertextuels entre le deuxième roman et le premier et croise les analyses d'écriture des deux romans, leur originalité qui consiste à :

exponer, mediante un discurso desbocado, brillante, ricamente barroco, poético y minuciosamente elaborado una concepción global del mundo, de la existencia y condición del ser humano y de la sociedad que habita¹⁶³.

Au-delà du format proposé par le journal, la spécialisation des critiques sur des auteurs particuliers participe de cette expertise et de cette reconnaissance du travail de l'autrice. Le critique peut ainsi aisément situer une œuvre dans l'ensemble de la production littéraire de l'autrice. C'est également le cas des revues littéraires qui proposent des critiques en lien avec les autres textes de l'autrice. Par exemple, dans *España contemporánea*, Margaret E. W. Jones précise que même si la thématique de l'ouvrage collectif (relation mère-fille) apparaît comme novatrice dans la littérature espagnole, Esther Tusquets a déjà introduit cette problématique dans ces textes fictionnels tout comme elle a déjà investi le champ de « el amor erótico entre

¹⁶⁰ CEREZALES Manuel, « *Varada tras el último naufragio*, Esther Tusquets », « art. cit. ».

¹⁶¹ AZANCOT Leopold, « *Para no volver* Esther Tusquets », *ABC*, 08/03/1986, p. 56.

¹⁶² GARCÍA JAMBRINA Luis, « art. cit. ».

¹⁶³ MOIX Ana María, « Dos novelas de amor », « art. cit. ».

mujeres, el tema lesbiano¹⁶⁴ ». Par ailleurs, dans *Letras femeninas*, Cristina Ortiz Ceberio souligne la qualité de la traduction du texte qui reproduit fidèlement, selon elle, « la densidad lingüística y las frases yuxtapuestas que caracterizan la obra de Tusquets¹⁶⁵ ». En revanche, dans la continuité de nos remarques sur les *reseñas* publiées dans *El País*, le contenu est assez pauvre même si certains critiques sont des experts de la production littéraire des autrices en question. Par exemple, Ana María Moix, dans sa *reseña* de 2001, n'a pas l'espace nécessaire pour développer une critique construite et étayée. Elle reste dans la description de l'ouvrage qu'elle caractérise comme un « espléndido retrato de la sociedad española que abarca desde la infancia de la autora (años cuarenta) hasta el decenio de los setenta¹⁶⁶ ». Néanmoins, lorsque les suppléments littéraires des journaux apparaissent, les *reseñas* semblent être de meilleure qualité en proposant un espace consacré à l'analyse approfondie des textes. Nous le constatons, par exemple, avec des articles publiés dans le supplément « Babelia » de *El País*. Dans la critique de *¡Bingo!*, J. Ernesto Ayala-Dip se plaît à évoquer l'évolution de l'écriture de Tusquets, de décrire son processus de transformation depuis la « materialidad sensual¹⁶⁷ » :

Como si en esta ocasión la escritura se hubiera desprendido de su antigua responsabilidad no sólo ya lírica o envolvente sino sustancialmente comprometida con la materia de los amores truncados, de los deseos suspendidos, de los bordes no transgredidos.

Le critique évoque l'ensemble de son œuvre comme un « unitario proyecto estético » ; il insiste sur la cohérence de son style, de sa vision du monde. De plus, dans sa lecture de *¡Bingo!*, il renvoie le lecteur à des références plus anciennes :

la guapa binguera que le cuenta al protagonista un *ménage à trois*, como remitiéndonos al final de *El amor es un juego solitario*, o una breve meditación sobre la vejez, que nos recuerda *Para no volver*.

Il semble parfaitement maîtriser l'ensemble de la production de Tusquets et donne des indices aux lecteurs qui laissent présager, dans ce roman, la fermeture du cycle littéraire de l'autrice. Il renvoie, par exemple, à l'épigraphe de JM Barrie qui figure dans le paratexte du premier roman et précise que, selon lui, le protagoniste du dernier roman a acquis une maturité et a grandi comme si la production littéraire de Tusquets était un long processus de maturation et de développement des protagonistes. Par ailleurs, dans le supplément culturel de *El mundo*, la *reseña* de ce même roman jouit d'un discours interprétatif similaire. Ricardo Senabre renvoie également au deuxième roman de Tusquets comme si *¡Bingo!* avait un lien très fort avec le texte de 1979. Par ailleurs, il voit dans ce texte une sorte d'affirmation d'une harmonie littéraire : « su mundo novelesco es coherente, homogéneo y fácilmente identificable » ce qui prouve à

¹⁶⁴ E. W. JONES Margaret, « Laura Freixas, *Madres e hijas* », « art. cit. ».

¹⁶⁵ ORTIZ CEBERIO Cristina, « art. cit. ».

¹⁶⁶ MOIX Ana María, « Amenazante intensidad del lenguaje », « art. cit. ».

¹⁶⁷ AYALA-DIP J. Ernesto, « art. cit. ».

nouveau sa spécialisation littéraire en tant que journaliste et son rapport à l'œuvre de Tusquets :

Toda esta historia, hecha de sobreentendidos, de sugerencias, de miradas de refilón, responde muy bien al estilo de Esther Tusquets, con su prosa llena de meandros, de incisivos, de enunciados parentéticos que tratan de atrapar las diversas líneas de pensamiento que recorren el cerebro del personaje y donde sólo disuenan construcciones sorprendentes en una escritora catalana.

Les suppléments culturels semblent alors marquer une évolution singulière dans l'histoire de chaque journal en lui accordant une certaine épaisseur littéraire et un vrai espace d'interprétation éclairée des œuvres. Dans la critique de *Habíamos ganado la guerra*, dans le supplément « Babelia », le critique conseille aux lecteurs de se reporter à *Confesiones de una editora poco mentirosa* s'il souhaite connaître le passé éditorial de Tusquets et à d'autres romans, tels que *El mismo mar de todos los veranos*, s'il souhaite trouver des indices autobiographiques. D'ailleurs, ce texte critique revient aussi sur sa famille, sur son rapport au monde éditorial et religieux, sur le conservatisme qui l'entoure.

Les textes qui proposent une approche personnelle de la vie de l'intime concernent prioritairement les *reseñas* des œuvres autobiographiques de l'autrice. Les dernières œuvres de sa vie le sont en majorité et appellent donc à une comparaison entre la mise en fiction des faits et ce que le critique peut faire ressortir de son enquête. Certains critiques cherchent néanmoins à trouver, dans la vie des autrices, des éléments qui expliqueraient des pans de leurs œuvres fictionnelles afin d'entrer dans une sorte de psychologisation des textes. En revanche, l'approche de l'intimité ne prend pas la même forme que les articles sur Carmen de Icaza. Dans la *reseña* de *Confesiones de una editora poco mentirosa*, Jordi García associe aussi son ouvrage de mémoires à sa vie personnelle et professionnelle dans le monde de l'édition. Les différents éléments s'enchevêtrent, formant un article mêlant à la fois des éléments autofictionnels de son texte et des faits autobiographiques avérés. Il évoque son arrivée chez Lumen à vingt-trois ans lorsqu'elle accepta « la propuesta de su padre: mantener y redirigir lo que hasta entonces había sido una editorial religiosa y franquista fundada en la guerra por el tío cura¹⁶⁸ ». Dans la critique du même livre, publiée cette fois dans le journal *ABC*, Anna Caballé évoque également l'arrivée de Tusquets dans la maison d'édition familiale qu'elle parvient à transformer en « una editorial selectiva, culta y con un gusto por lo general impecable¹⁶⁹ » et elle reconnaît l'influence de l'autrice dans la vie culturelle espagnole. C'est enfin le cas dans le même journal, en 2009, lors de la publication des *Confesiones de una vieja dama indigna*. Le rapport à la vie personnelle et professionnelle de l'autrice est davantage circonscrit aux circonstances de ses publications qu'à un besoin « gratuit » de s'immiscer dans son intimité. Enfin, les articles *in memoriam*

¹⁶⁸ GARCÍA Jordi, « Un modo de hacer libros », *El País*, 09/04/2005, en ligne.

¹⁶⁹ CABALLÉ Anna, « Pastel de manzana », *ABC Cultural*, 23/04/2005, p. 10.

reprennent, comme nous l'avons constaté chez Carmen de Icaza, une partie de la vie de l'autrice. Ces articles abordent à la fois la qualité de sa « delicada pero muy fluida prosa¹⁷⁰ » et son rôle d'éditrice qui travaille à rendre visible l'écriture des femmes par l'édition de Woolf, de Susan Sontag ou encore par la création de la collection « Femenino Singular » à destination des écrivaines. Nous retrouvons les mêmes procédés dans le journal *ABC* dans lequel Sergi Dora évoque le tournant éditorial de Tusquets lorsque, grâce à elle, « Lumen pasó del nacionalcatolicismo al antifranquismo¹⁷¹ » ou alors dans la revue en ligne *Letras libres* qui revient sur sa fonction d'éditrice dont « la trayectoria profesional [...] es una mezcla personal e intransferible de serendipia y talento, de disparate e inteligencia, de trabajo y accidente¹⁷² », tout en évoquant son écriture fictionnelle et sa préférence pour l'œuvre *Correspondencia privada*.

Enfin, dans les articles sur Mayoral, nous dressons un constat similaire : les articles les plus denses au niveau littéraire et les plus sensibles à la production de l'autrice sont publiés dans *ABC*, dans des revues littéraires ou dans *La Voz de Galicia*. Notre constat reprend finalement les grandes lignes de ce que nous avons démontré dans nos propos précédents autour de la maîtrise interprétative des critiques spécialisés. L'expérience personnelle de l'écriture d'une critique s'intensifie dans cette période de Transition. Les critiques parviennent à éclairer leur avis mais également à donner des indications, des conseils aux auteurs et à mettre au service de leur évolution leurs connaissances littéraires. Nous remarquons un engagement subjectif toujours plus intense au cours de cette période avec des critiques qui semblent se spécialiser dans leur écriture et leur intention esthétique. Nous citons à nouveau Leopold Azancot qui démontre, là encore, un avis d'expert qui sait émettre un jugement éclairé et prodigue même quelques conseils à l'autrice pour progresser dans son rapport à l'écriture afin de parvenir à « aunar la complejidad psicológica y la claridad¹⁷³ » :

A mi parecer, Marina Mayoral es una novelista con muchas posibilidades de cara al futuro: a diferencia de tantos novelistas actuales, pobres de experiencia y de imaginación, le sobra materia prima novelesca, capacidad de emoción y habilidad narrativa.

Ana Rodríguez Fischer rappelle, par exemple, à travers sa critique de *La sombra del ángel*, l'importance des œuvres antérieures de Mayoral et ce qu'elles ont suscité chez le lecteur¹⁷⁴. Les critiques publiées dans *El País* restent en revanche très superficielles. Nous pouvons le constater à travers la *reseña* du même roman. María José Díaz de Tuesta relève des éléments concernant

¹⁷⁰ GELI Carles, « Muere la editora Esther Tusquets », *El País*, 23/07/2012, en ligne.

¹⁷¹ DORA Sergi, « art. cit. », p. 52.

¹⁷² AGUILAR Miguel, « Otro mar », *Letras libres*, 09/09/2012, en ligne.

¹⁷³ AZANCOT Leopold, « Contra muerte y amor », « art. cit. ».

¹⁷⁴ RODRÍGUEZ FISCHER Ana, « art. cit. ».

le « juego especulativo¹⁷⁵ » et décrit rapidement l'intrigue mais ne s'épanche pas, ne donne pas d'arguments d'autorité littéraire. C'est ce que Luis Beltrán Almería qualifie de « entimemas¹⁷⁶ » ou « silogismos retóricos » qui prétendent convaincre un lecteur plutôt que cerner précisément le texte. Il présente Mayoral comme l'autrice de *Recuerda, cuerpo* mais les raisons du choix de cette référence échappent au lecteur. De plus, il affirme que cette dernière « no pierde ocasión de declararse profundamente feminista » ce qui, d'une part, n'est pas exact, et qui, d'autre part, est décorrélé du reste de l'article et ne sert pas l'interprétation du texte. Dans la revue littéraire *Letras femeninas*, nous retrouvons en revanche une maîtrise plus fine de l'œuvre de l'autrice. La critique recourt par exemple aux références intertextuelles avec d'autres textes de l'autrice comme le conte « El tiburón y el ángel » et elle souligne les thématiques des récits de Mayoral « para quien la ficción y la realidad se confunden, se nutren mutuamente y así se complementan¹⁷⁷ ». Nous avons par ailleurs déjà comparé les critiques de *Querida amiga* publiées dans deux journaux : celle de Jambrina (*ABC*) et celle de Itxausti (*El País*). Nous pouvons ajouter que Jambrina démontre une connaissance fine de l'œuvre générale de Mayoral par le lien qu'il crée avec son ouvrage *Morir en sus brazos* dans lequel elle utilise déjà le format de la lettre¹⁷⁸. Enfin, dans sa *reseña* de *La única mujer en el mundo*, Xosé Luis Franco Grande propose une analyse du roman à la lumière des œuvres antérieures de Mayoral. Selon lui, certaines caractéristiques, comme l'ambiguïté, reviennent dans ce roman et il évoque, en plus de souligner la qualité de sa prose « clara, precisa, musical, suxestiva e suxerinte », la manière de l'autrice de conduire son écriture et d'ouvrir au lecteur d'autres angles de vue :

Marina Mayoral manexa coa habilidade que ela acostuma demostrar, nese tipo de situacións sempre posibles, sempre con outras lecturas, sempre susceptibles doutras olladas, lóxicas e sempre tamén comunicadas ao lector con maxistral eficacia¹⁷⁹.

Les œuvres de Mayoral l'amènent souvent à conclure son propos sur le plaisir de la lecture. Par ailleurs, de nombreux articles évoquent les travaux de recherche universitaire de Mayoral mais les références à sa vie personnelle sont peu fréquentes mis à part celles qui concernent ses origines galiciennes et qui servent l'ancrage de ces textes dans un contexte très local. Néanmoins, les quelques articles qui tentent de relier des éléments de l'intimité de l'autrice à ces textes fictionnels ne se fondent pas sur des arguments solides. Dans un article publié par Europapress, le journaliste tente de relever les ressemblances de la protagoniste de *Casi perfecto*

¹⁷⁵ DÍAZ DE TUESTA María José, « Mayoral explora en *La sombra del ángel* lo imprevisible del amor », *El País*, 19/02/2000, en ligne.

¹⁷⁶ BELTRÁN ALMERÍA Luis, « La retórica del crítico lector. Notas sobre la crítica literaria en la prensa. », in RÓDENAS Domingo (ed.), *op. cit.*, p. 162.

¹⁷⁷ BELTRÁN DE GUEVARA Nagore, « art. cit. ».

¹⁷⁸ GARCÍA JAMBRINA Luis, « art. cit. ».

¹⁷⁹ FRANCO GRANDE Xosé Luis, « Un canto a vida musical e suxerinte », *La Voz de Galicia*, suplemento Fugas, 09/08/2019, p. 10.

avec Marina Mayoral :

Las coincidencias con su protagonista son muchas: madre casada, con dos hijos y escritora de novelas que coinciden en el título con las suyas¹⁸⁰.

Il analyse le texte de Mayoral sous le prisme de son histoire personnelle et participe d'une psychologisation de ses œuvres. Dans un article publié dans *El País*, une journaliste cherche à savoir si l'autrice s'identifie à la protagoniste de *Dar la vida y el alma*¹⁸¹ alors que, suite à notre étude approfondie du texte, nous savons que les seules comparaisons possibles résident dans ses souvenirs d'enfance. De plus, elle évoque la « *camisa de seda y [la] americana azul pastel* » que l'autrice a choisi de porter pour la présentation du roman. Nous pouvons affirmer que jamais on ne mentionnerait la tenue vestimentaire d'un écrivain homme dans un article de presse tout comme certaines remarques ne seraient jamais écrites à propos de leur vie personnelle. Dans un article d'*ABC* sur les succès littéraires de l'automne 2001, dans lequel nous comptons trois noms de femmes (Mayoral, Espido Freire et Laura Esquivel) pour quinze noms d'écrivains, les journalistes précisent par exemple qu'Espido Freire est « *una de las más jóvenes escritoras españolas*¹⁸² ». En revanche, sur les présentations des auteurs hommes, les seules remarques concernent la dimension littéraire de leur ouvrage.

Nous constatons que même si la majorité des mentions de la vie personnelle ou intime des autrices est réalisée par des critiques hommes, certaines critiques femmes s'épanchent sur le propos. Cela pose le problème du rapport des femmes aux autres femmes : tentent-elles de les marginaliser afin de les rallier à leur cause ? Ne se rendent-elles pas compte qu'en dépassant l'analyse purement littéraire des ouvrages, elles portent préjudice à l'accessibilité des écrivaines au domaine de l'universel ? Ces mentions concernent aussi, bien souvent, les articles *in memoriam*, comme nous l'avons remarqué pour les deux autrices. Le rapport à la vie personnelle n'ajoute pas de valeur aux articles. Il n'aide pas à comprendre l'œuvre et, bien qu'il donne quelques éléments de contexte, les informations sont souvent superflues. Nous remarquons enfin que les critiques s'adonnent volontiers à une psychologisation des œuvres d'écrivaines femmes en faisant de leur écriture une sorte de fait de curiosité. Michèle Ramond revient d'ailleurs sur la tendance à accepter plus facilement les œuvres de femmes lorsqu'elles sont précédées d'un événement exceptionnel qui les a conduites à l'écriture comme un enfermement carcéral ou psychiatrique et elle interroge de fait la reconnaissance des œuvres loin du regard de la « *symptomologie* » :

Pour équilibrer le désagrément qu'à leur corps défendant les femmes causent au lecteur par

¹⁸⁰ « La escritora Marina Mayoral reconstruye en su novela la historia de un crimen "Casi perfecto" », *Europapress*, 26/04/2007, en ligne.

¹⁸¹ CASTILLA Amelia, « art. cit. ».

¹⁸² ASTORGA Antonio, DE LEÓN SOTELO Trinidad, « La realidad se impone a la ficción », *ABC*, 02/09/2001, p. 38.

l'infatigable différence de leurs textes, une autre violence perceptible ailleurs, dans la réalité de la vie de l'auteure, doit d'abord (semble-t-il) exercer son incontournable fascination sur le public¹⁸³.

Il existe en effet une fascination croissante pour la vie des écrivaines qui n'apparaît presque pas chez les hommes mais qui diminue tout de même dans le temps. La création des suppléments culturels dans les journaux a permis de distinguer plus clairement ce qui relevait de l'analyse littéraire par des spécialistes et lecteurs aguerris de ce qui concernait la vie professionnelle ou personnelle davantage circonscrite aux sections générales des journaux. Néanmoins, nous remarquons qu'il est fréquent de trouver des différences dans le discours selon qu'il concerne les écrivaines ou les écrivains. Les critiques ne se positionnent pas tout à fait de la même manière et se permettent de faire déborder leur jugement sur des faits moins littéraires. De la même manière, il n'arrive jamais d'écrire un article sur un écrivain en se rapportant à son sexe masculin et, pourtant, il s'agit, chez les écrivaines, d'une coutume ancrée.

8.2.2. Des critiques au prisme du genre

Tout au long de la première partie de ce travail, nous sommes revenue sur le débat qui animait le champ littéraire depuis les années 70 : la littérature et l'écriture « féminine ». Nous en avons cerné les enjeux, les évolutions et les perspectives à travers les théories universitaires françaises et anglo-saxonnes. Cette querelle ne s'est pas limitée au domaine de la recherche et s'est également infiltrée dans le domaine journalistique qui s'est fait le relai de ces questionnements et qui a, à son tour, cherché à en dessiner les contours. C'est ce que nous souhaitons illustrer à présent : le « féminin » est-il évoqué dans les articles ? Quelle est la connotation de cette caractéristique selon les critiques ? Le sexe des critiques influence-t-il le jugement ? Au vu des différents constats dressés, nous imaginons plusieurs hypothèses : sous le franquisme, la norme mettrait en avant le sexe des autrices dans les critiques littéraires et présenterait leur travail comme une exception. De plus, les critiques (nécessairement des hommes à cette époque) percevraient une qualité inférieure dans les productions de femmes et useraient de leurs a priori pour enfermer ces autrices dans des thématiques d'amour, de couple, de foyer et de maternité, ce qui pourrait les émouvoir sans les concerner. Par ailleurs, au cours de la Transition démocratique, l'ouverture permettrait d'élargir les productions de femmes et de sortir d'une visée trop essentialiste de la littérature, faisant co-exister des avis encore conservateurs et d'autres jugements plus libérés selon l'idéologie du journal ou de la revue en question. Enfin, nous imaginons que la période plus contemporaine évincerait cette question du

¹⁸³ RAMOND Michèle, *Quant au féminin*, op. cit., p. 66.

sexe de l'auteur ou des personnages et favoriserait par ailleurs la parité dans les articles, tant du point de vue des journalistes que des auteurs présentés. Nous allons donc parcourir cette question dans une perspective diachronique afin d'en percevoir les possibles évolutions.

Les différentes approches de la réception littéraire au XXe siècle présentent quelques exemples de *reseñas* des années 50. Nous constatons que grand nombre de critiques repose sur la différenciation des sexes lorsqu'il s'agit d'œuvres écrites par des femmes. Laura Freixas affirme même que la mention d'une littérature féminine et de l'analyse d'une œuvre sous le prisme du genre laisse présager un jugement négatif de la part du critique. Elle aborde la :

circulación, en el ámbito de la crítica, de algunas ideas misóginas. Así, mientras que la identidad masculina de un escritor, de sus personajes o de sus lectores nunca es objeto de comentario por parte de los críticos, en cambio la identidad femenina se menciona con cierta frecuencia y prácticamente siempre con carácter peyorativo¹⁸⁴.

Vérifions alors quelle approche partagent les articles sur l'œuvre d'Icaza qui font mention de son écriture féminine et des thématiques relatives à son sexe en interrogeant notamment l'utilisation de l'adverbe « siempre » chez Freixas. Dans la critique d'après-guerre, il semble qu'une importante distinction s'opère, chez les critiques hommes, entre ce qu'ils considèrent comme de la sous-littérature féminine et quelques grands noms de femmes. Dans une critique d'un roman de Dolores Medio, Eusebio García Luengo présente toutes les caractéristiques dites féminines du texte :

Nosotros los Rivero se nos aparece como una novela muy femenina. Decir esto resulta bastante fácil cuando sabemos, en efecto, que su autora es una mujer. Arrancando de tal certeza, no hay sino cargar sobre tal o cual rasgo de la novela el acento presuntamente femenino y el crítico puede quedarse relativamente satisfecho. Aspiramos a mayor precisión. Creemos que hay un modo de ver la realidad femenina, anecdótico, sensorial, de cierto bulto externo, muy simplificado, que si por una parte se presenta apegado a las cosas concretas físicas, por la otra está envuelto en una nebulosidad de sentimientos, eso que la mayoría de las mujeres llaman romanticismo y que suele estar compuesto de ansias inconcretas, de descontento y de rebeldía, muchas veces sin sentido y sin objeto¹⁸⁵.

Nous remarquons plusieurs choses à la lecture de cette critique. D'une part, l'usage de l'adverbe « muy » associé à l'adjectif « femenina » : en quoi consiste l'échelle du « féminin » ? Est-ce quantifiable ou mesurable ? D'autre part, le critique confond cet adjectif avec le sexe de l'auteur : le roman est écrit par une femme donc il est communément admis (sa deuxième phrase le prouve) qu'il s'agit d'un texte féminin. Par ailleurs, il essentialise la qualité féminine du texte et en cerne très précisément les contours dans la forme et les traits d'écriture. Finalement, on ignore si sa critique est gratifiante pour l'auteur puisqu'il ne dit rien de la qualité intrinsèque du roman. L'usage des termes « littérature féminine », « de femmes » ou

¹⁸⁴ FREIXAS Laura, *op. cit.*, p. 40.

¹⁸⁵ GARCÍA LUENGO Eusebio, « Dos novelistas españolas de última hora », *Índice de artes y letras*, 30/10/1953, non paginé.

« féministe » dans le discours des critiques des années 50 est à interpréter avec précaution. Que devons-nous comprendre puisque la presse ne se réfère jamais à un texte écrit par un écrivain en le qualifiant de viril, masculin ou patriarcal ? Les critiques adoptent-ils une posture inclusive ou sexiste ? Que signifie la caractéristique « féminine » : que le texte porte les stigmates d'une écriture de femme ? Qu'il s'agit d'un texte marginal ? Qu'il n'est tout simplement pas de bonne qualité ?

Il est admis que, dans les critiques de l'après-guerre, nous trouvons des mentions très fréquentes au sexe des autrices et que les journalistes cherchent à regrouper les écrivaines dans les mêmes sections. Il ne s'agit pas de construire des communautés littéraires de femmes mais plutôt de souligner le lien qui les unit (leur sexe) et d'en déduire des caractéristiques précises sur leur écriture. Dans notre analyse d'une critique publiée par *ABC* en 1940, nous avons déjà évoqué l'association de trois femmes mais nous n'avons pas exploré les caractéristiques que l'auteur prêtait à ces écritures puisque, selon lui, « existe un modo específicamente femenino de escribir¹⁸⁶ » en usant par exemple d'une « extraordinaria capacidad sentimental ». Le critique inscrit pleinement son propos dans une dynamique essentialiste mais ne cherche pas à la dissimuler. Le discours est admis et s'inscrit dans la norme théorique littéraire. Cela ne l'empêche d'ailleurs pas de mettre en avant l'écriture des femmes, de préciser qu'il n'y a aucune différence qualitative entre les écritures des deux sexes mais il persiste dans la différence et affirme, par exemple, que « nadie más indicado que una mujer para realizar la mezcla de novela blanca o rosa y folletín ». Par ailleurs, dans les articles qui ne concernent pas les œuvres littéraires des autrices mais les autres dimensions de leur vie, les journalistes rappellent leur sexe en permanence. Dans un article publié la même année et dans le même journal, le journaliste utilise la synecdoque « gran corazón femenino¹⁸⁷ » pour évoquer la générosité de Carmen de Icaza. Son expression n'est pas péjorative, au contraire, il ajoute qu'il s'agit par exemple d'une « mujer de preclara inteligencia » mais le fait d'insister sur cette dimension nous fait douter des qualités que le journaliste prête aux femmes comme si ces dernières faisaient partie d'une autre sphère. C'est une manière de saluer leurs qualités, leur travail et leurs activités tout en les maintenant dans la marginalité. Par ailleurs, dans un article *in memoriam* de Carmen de Icaza, un journaliste revient sur son œuvre et commente sa voix d'écrivaine. Il raille certains propos et évoque la « vehemencia femenina¹⁸⁸ » de l'autrice. Il ne se contente pas de moqueries légères en adoptant finalement un point de vue de dominant et en méprisant d'une certaine manière son « idealizador romanticismo ». La distance qu'il instaure avec l'autrice ainsi que

¹⁸⁶ « Crítica y noticias de libros – tres libros de mujeres », « art. cit. ».

¹⁸⁷ « La gran cruz de beneficencia a Carmen de Icaza », « art. cit. ».

¹⁸⁸ ALFARO José María, « art. cit. ».

son jugement hautain le place dans une posture de domination. De plus, en 1942, Melchor Fernández Almagro écrivait que les *novelas rosas* ou *blancas* méritaient « beligerancia literaria ». Ce terme issu de la guerre, du combat, traduit très clairement la posture paternaliste que le critique impose dans son rapport aux écrivaines. Laura Freixas relève également, dans son ouvrage, les citations les plus crues des critiques qui confirment les tendances misogynes de nombreux critiques hommes. D'autres critiques considèrent que certaines femmes produisent des textes de grande qualité puisqu'elles écrivent, selon eux, comme des hommes ou qu'elles sont appréciées par des hommes. Dans un article publié par *Destino* autour des deux premiers romans de Tusquets, le journaliste confirme la qualité des œuvres de cette autrice puisque, selon lui, elle parvient à égaler les productions des écrivains et à intéresser les lecteurs hommes :

El enfoque de *El amor es un juego solitario* es fruto de una madurez sentimental reflexiva; de una madurez de signo distinto al que, como lectores de novelas masculinas, estamos acostumbrados¹⁸⁹.

Viriliser les femmes permet à certains critiques de légitimer leur présence dans le champ littéraire et de justifier la qualité de leur écriture. En effet, dans un article publié dans *La Voz de Galicia* en 1983 et coordonné par Luis Álvarez Pousa, « Relatos dunha ducia de mulleres », dans lequel il présente une anthologie de littérature écrite par des femmes, trois portraits photographiques d'écrivaines sont représentés au centre de l'article : ceux de Lourdes Ortiz, Rosa Montero et Montserrat Roig¹⁹⁰. Les photographies de presse sont des moyens de représentation d'un imaginaire collectif. Montserrat Roig est photographiée avec une cigarette, ce que nous pouvons analyser comme une manière de rendre l'autrice plus virile. Fumer est associé à une certaine masculinité dans son attitude désinvolte et assurée et nous nous demandons alors dans quelle mesure l'article ne cherche pas à user de ce symbole pour influencer la représentation du texte et de l'autrice.

Néanmoins, nous remarquons le travail de critiques qui s'émancipent peu à peu d'une différenciation peu pertinente à leurs yeux. Dans un article de 1954, Antonio de Hoyos semble reconsidérer la littérature féminine et souhaite dépasser l'essentialisation :

Se sabe poco del alma femenina, y si se sabe mucho, las cosas quedan muy claras en su relación con el hombre y con el mundo. [...] Por lo mismo, siempre que aparece un libro escrito por una mujer, cabe la esperanza de dar con el secreto que revele ciertas zonas femeninas difícil de conocer por parte de los escritores españoles, a los que se opone el sexo de una forma violenta... Una literatura creada por mujeres que deje paso a la intimidad de pensamiento, sea cual fuese la vertiente que muestre de la vida, será una experiencia y

¹⁸⁹ « Algo más que una indagación estilística », « art. cit. ».

¹⁹⁰ ÁLVAREZ POUSA Luis, « Relatos dunha ducia de mulleres », *La Voz de Galicia*, Cultura, 20/01/1983, p. 23.

una ayuda para comprender la limitada noción de la femineidad¹⁹¹.

Margaret E. W. Jones, qui publie cet extrait dans son article, considère par ailleurs que ce journaliste adopte une approche intéressante et que ses opinions « delatan una extraña mezcla de romanticismo y sociología¹⁹² ». Il montre, à travers le substantif « femineidad » que la littérature a besoin de dépasser ces caractéristiques imposées grâce au travail d'écrivaines qui portent une voix depuis leur propre intimité et leur propre expérience. Par ailleurs, au début des années 70, on voit poindre une orientation des écrivaines vers l'universel. En 1972, *La Estafeta literaria* consacre un numéro à la problématique de la littérature féminine¹⁹³. Dans une première partie, les autrices soulignent que la séparation est artificielle et entraîne les écrivaines vers un espace marginalisé. Nous n'imaginons effectivement pas l'organisation d'un colloque autour de la « littérature masculine ». S'il y a du féminin, les journalistes affirment qu'il peut également se trouver chez Juan Ramón Jiménez ou Rafael Alberti de la même manière que nous pouvons trouver du masculin dans l'écriture de Emilia Pardo Bazán. La presse littéraire se fait écho du débat sur le différentialisme littéraire. Margaret E. W. Jones salue ce premier pas de la revue littéraire « hacia una crítica de enfoque feminista que analiza la técnica, la trama, el desarrollo de los personajes etc. como claves o símbolos de la experiencia femenina¹⁹⁴ ». La fin de la période franquiste voit apparaître alors, non seulement une multiplication des genres littéraires et un accès plus important, pour les femmes, à l'écriture, mais également une critique plus sensible et vigilante au mépris des femmes dans la littérature.

C'est ce que nous remarquons au tournant de la Transition démocratique. Laura Freixas cite une série de textes qui s'inscrivent dans la croissance exponentielle du nombre d'écrits de femmes (elle cite par exemple Esther Tusquets) à cette époque et qui participent de leur succès malgré leur faible notoriété, toujours par manque de visibilité. Elle souligne leur indépendance puisqu'elles parviennent, pour beaucoup, à publier « sin el aval de un premio u otra forma de publicidad previa, a pesar de lo cual vendieron de 50.000 ejemplares para arriba¹⁹⁵ ». Margaret E. W. Jones confirme cette idée lorsqu'elle évoque, dans la critique de l'ouvrage collectif *Madres e hijas*, l'intérêt croissant pour la littérature féminine et la construction d'une dynamique de sororité par la multiplication de personnages féminins en lien avec des protagonistes qui imposent leur voix¹⁹⁶. Par ailleurs, le débat autour de la littérature féminine prend une tournure plus actuelle et devient plus fécond : d'une part, les femmes prennent en

¹⁹¹ DE HOYOS Antonio cité par E.W. JONES Margaret, « Las novelistas españolas contemporáneas ante la crítica », *Letras Femeninas*, Vol. 9, No. 1 (1983), University of Kentucky, pp. 22-34, p. 26.

¹⁹² *Idem.*

¹⁹³ « ¿Existe una literatura específicamente femenina? », *La Estafeta literaria*, n°501, 01/10/1972, p. 15.

¹⁹⁴ E.W. JONES Margaret, « Las novelistas españolas contemporáneas ante la crítica », « art. cit. ».

¹⁹⁵ FREIXAS Laura, *op. cit.*, p. 51.

¹⁹⁶ E. W. JONES Margaret, « Laura Freixas, *Madres e hijas* », « art. cit. ».

main ces questions et ne les laissent plus qu'entre les mains des écrivains et des critiques hommes et, d'autre part, le débat semble porter des idées d'émancipation. L'article écrit par Sonia Casado, dans le journal *ABC*, fait suite au cycle de l'Ateneo de Madrid sur la question de la littérature féminine au cours duquel sont intervenues par exemple Clara Janés, Pilar Palomo ou Marta Portal pour débattre de la représentation des femmes dans le milieu culturel et artistique¹⁹⁷. Ces femmes dépassent cette question puisqu'elles considèrent que le différentialisme est artificiel. Marta Portal insiste sur l'espace que les femmes construisent peu à peu pour faire entendre leur propre voix :

La escritora destacó cómo la mujer empieza por primera vez a crear sus propios personajes femeninos frente a esa « caracterización mimética de otras épocas », en las que al fin y al cabo el escritor no había hecho más que autorrecrearse en sus personajes femeninos.

Le manque de mixité de ce type d'événements peut renforcer les oppositions hommes/femmes dans le champ littéraire et accentuer le différentialisme mais il semble que les femmes aient besoin de se réapproprier les questions les concernant et de cesser d'alimenter des théories essentialistes.

Néanmoins, les critiques de la Transition restent attachés à l'idée de « cultura femenina española » comme le signale Luis Álvarez Pousa. Il examine les termes de cette identité et cite par exemple les propos de Ymelda Navajo qui a coordonné l'ouvrage qu'il présente et qui refuse de parler de littérature féminine en remplaçant ce terme par « literatura da muller ». Il insiste sur le discours de cette autrice et salue sa mise en avant « dunha relación entre autora e texto mais persoal que sexista ». Ce journaliste continue néanmoins de créer des liens entre des écrivaines issues de contextes sociaux et géographiques très disparates telles que Woolf, Yourcenar, Beauvoir ou Wittig et ne sort que partiellement d'un discours différentialiste. C'est ce que Luis Beltrán Almería qualifie de « obsesión de las influencias¹⁹⁸ » lorsqu'il dresse la liste des procédés répétitifs que l'on retrouve dans les critiques communes. Les journalistes ne cessent de revenir sur la question du féminin et nous pouvons l'apercevoir dans certaines critiques qui concernent Marina Mayoral et qui citent ses propos. Le journaliste évoque forcément ce que l'autrice pense de « la escasa presencia femenina en el mundo de las letras¹⁹⁹ ». Ces écrivaines doivent constamment répondre de leur position à l'égard du féminisme, de leurs personnages féminins, de la thématique de leurs romans. Antonio Valencia écrit, pour sa part, une critique sur un livre de Rosa Romá dans *Blanco y Negro*²⁰⁰. Il commence par décrire l'intrigue, évoquer les problématiques de *La Maraña de los cien hilos* et en fouiller

¹⁹⁷ CASADO Sonia, « Es creciente la inserción de la mujer en la sociedad española », *ABC*, 28/01/1983, p. 38.

¹⁹⁸ BELTRÁN ALMERÍA Luis, « art. cit. », in RÓDENAS Domingo (ed.), *op. cit.*, p. 164.

¹⁹⁹ « Marina Mayoral considera que su obra está profundamente influida por Galicia », « art. cit. ».

²⁰⁰ VALENCIA Antonio, « Novela – *La maraña de los cien hilos* », *Blanco y Negro*, 04/05/1977.

la singularité mais il s'approche très rapidement d'un propos plus global sur l'écriture féminine comme une sorte de phénomène d'actualité qui bouleverse le paysage littéraire espagnol. Il associe, à nouveau, la littérature féminine et la psychologisation des personnages :

Todavía la psicología individual en el análisis de sus recovecos o la exploración de una personalidad femenina hallan enfoque principal y ajustado a los cánones digamos tradicionales de la novela.

La critique d'une œuvre apparaît alors comme un prétexte pour soumettre des idées différentialistes au lecteur. Nous remarquons que, dans quelques articles critiques sur Esther Tusquets, le travail de l'autrice n'est envisagé que sous le prisme de son identité sexuelle. En effet, on ne la compare qu'aux autres écrivaines et on évoque son écriture en lien avec les écritures de femmes. La revue *Camp de l'arpa* la positionne, par exemple, parmi les meilleures publications féminines :

Esther Tusquets ha logrado un estilo controvertible pero personalísimo, que la sitúa, sin duda, en primerísima fila entre las escritoras españolas del momento, que tanta atención están obteniendo, y merecidamente en muchos casos, cual es el presente²⁰¹.

Dans l'article *in memoriam* de *El Mundo*, la critique la situe encore dans la catégorie des écrivaines de son époque même si le journaliste met en avant ses qualités d'écrivaine et qu'il la considère comme « una de las escritoras más dotadas para la evocación en la literatura española²⁰² ». La littérature écrite par les femmes (essai, biographies, romans, etc.) passe pour une sorte de mode parmi les différents genres littéraires qui émergent à cette époque. Par ailleurs, Freixas met en garde le lecteur contre les tendances dépréciatives de la critique littéraire. Selon elle, la critique confond la littérature « de-sobre-para » mujeres et le caractère féminin des œuvres provient de « maquinaciones mercantiles ». Par ailleurs, elle ajoute que lorsqu'un journaliste associe une œuvre au qualificatif « femenino », c'est que son jugement est péjoratif et qu'il s'en remet au mauvais goût littéraire du public. Lorsqu'une critique sur une œuvre de femme est élogieuse, c'est qu'il s'agit d'une exception et que le journaliste aura tendance à individualiser son propos tandis que si une critique est mauvaise, le jugement s'étend à l'ensemble de la communauté de femmes. Ce caractère exceptionnel de l'écrivaine de qualité se retrouve fréquemment dans les articles critiques sur les œuvres de Tusquets. Dans sa *reseña*, Mercè Monmany évoque l'aspect novateur du style de Tusquets. Elle affirme que :

La literatura española (de la mujer, of course) no tiene precedentes de este tipo. [...] Una « opera prima » que no es sólo « amoralidad ».

L'usage de l'expression anglaise « of course » traduit l'évidence de situer l'autrice parmi les écritures de femmes, marginales, peu nombreuses et ponctuellement de bonne qualité. La

²⁰¹ « Apuntes de un diletante », *Camp de l'arpa*, n°95, janvier 1982, p. 12.

²⁰² « Muere la escritora y editora Esther Tusquets », « art. cit. ».

critique s'émancipe à la fois du jugement des hommes en reprenant le terme « amoralidad » pour le dépasser mais, par ailleurs, elle ne parvient pas à envisager l'œuvre de Tusquets sous le prisme universel. En outre, le propos de Freixas sur le caractère exceptionnel des écrits de qualité se vérifie à travers plusieurs articles sur Tusquets. Pour Joaquim Marco, le premier roman de l'autrice est un gage d'attention des écrivaines et il faut leur laisser, selon lui, un espace d'expression :

puede y debe hacerse una literatura desde la condición femenina, puesto que, en buena parte, *El mismo mar de todos los veranos* arranca de unas experiencias y transmite vivencias claramente femeninas²⁰³.

Son propos est ambigu car on ne sait pas vraiment ce qu'il insinue sur l'expérience de l'autrice. Qu'elle soit positive ou négative, la critique qui maintient les femmes dans une catégorie marginale les empêche d'accéder à un propos universaliste. Joaquim Marco semble défendre la voix d'Esther Tusquets, mais au prix de son arrogance envers les autres écrivaines :

Y, por otra parte, es característica la voz femenina de quien narra. En pocas ocasiones la mujer ha hecho sentir en la literatura en castellano los efectos de su sensibilidad con tanto acierto²⁰⁴.

Lorsqu'il évoque la sensibilité de l'autrice, il renvoie le lecteur aux caractéristiques inhérentes aux écrivaines et limite, à nouveau, son émancipation. On a alors l'impression que, soit les critiques utilisent le concept d'écriture féminine en faveur de cette écrivaine-là car elle parvient à se détacher de la production de ses contemporaines, soit contre elle, en bafouant sa production littéraire. En analysant de plus près l'article de Joaquim Marco, on s'aperçoit également qu'il commet des erreurs dans son appréciation du texte : il décrit le conflit intérieur de la protagoniste comme une « toma de conciencia de una mujer que ronda los treinta años » alors que la narratrice a, en réalité, cinquante ans. Même si quelques erreurs peuvent se glisser parfois dans les analyses critiques, cette faute d'attention remet en question la lecture du critique : sa position de dominant ne l'amène-t-elle pas à produire un discours négligent ? Dans une critique postérieure de *El amor es un juego solitario*, il décrit les différentes visions de l'amour et des expériences sexuelles proposées par le texte et il précise que le personnage masculin, Ricardo, vit cet amour comme « un descubrimiento, un aprendizaje, una evolución que desemboca en actos de "machismo erótico"²⁰⁵ ». L'utilisation des guillemets pour se référer au machisme interroge : utilise-t-il ce signe pour isoler son expression propre de « machisme érotique » ou souhaite-t-il montrer qu'une remise en question du machisme s'impose ici ? Nous retrouvons cette position dominante dans un autre article publié dans le journal *Destino* et qui insiste sur

²⁰³ MARCO Joaquim, « *El mismo mar de todos los veranos* », « art. cit. ».

²⁰⁴ *Idem*.

²⁰⁵ MARCO Joaquim, « *El amor es un juego solitario* », « art. cit. ».

la singularité de l'écriture féminine. Il présente le deuxième roman en marginalisant à nouveau les textes de femmes, tout en ayant conscience de cette essentialisation :

Es quizá una de las novelas de mayor sensibilidad de la reciente literatura en castellano. Es fácil, por consiguiente, caer en el tópico de una literatura femenina. Pero no cabe duda de que en ella, el « punto de vista » es claramente distinto de otras novelas que sobre parecidos temas se han venido publicando²⁰⁶.

Les « libros de mujeres » sont alors considérés, selon Laura Freixas, comme des textes « que tienen a mujeres por protagonistas y la condición femenina por tema principal²⁰⁷ ». Elle fait donc mention à nouveau du personnage féminin qui semble, selon les journalistes, guider les intrigues littéraires des femmes. Les critiques éprouvent le besoin de classer ces personnages dans des catégories très précises. Par exemple, le journaliste peut décider d'affirmer que le personnage de Clara chez Tusquets est lesbienne²⁰⁸ sans prendre en compte la quête d'identité, d'orientation et d'affection qu'elle traverse. L'autrice ne catégorise en effet jamais ses personnages ; elle les laisse évoluer et se construire dans l'entière complexité de leur existence. Manuel Cerezales, pour sa part, caractérise clairement les personnages selon leur sexe :

Son los varones quienes sienten el apremio de avivar las últimas brasas de la juventud y verse de nuevo reflejados en ojos femeninos primaverales, aun a sabiendas de la transitoriedad de la aventura. Las mujeres al contrario, se esfuerzan por afianzar y prolongar la felicidad disfrutada en años de vida en común y armoniosa penetración²⁰⁹.

Ces définitions n'empêchent pas l'œuvre d'être connotée positivement mais elle limite l'accès aux interpénétrations que l'autrice crée dans son texte. Se référer au caractère féminin d'une œuvre, que ce soit par la mention du sexe de l'autrice ou par l'étude des personnages féminins, semble placer sous silence d'autres dimensions riches des textes. La critique d'Ana María Moix peut également attirer notre attention car elle semble décrire les personnages féminins avec mépris tandis qu'elle valorise Ricardo :

la mujer adulta [Elia], que espera [...] que cualquier manifestación exterior al mecánico esquema de su existencia propio del de toda mujer medio inteligente, medio culta, medio hermosa, medio vegetal perteneciente a la alta burguesía, logre arrancarla del aburrimiento en el que vive; Ricardo, joven poeta, brillante, sensible, inexperto en lances amorosos y sobrecargado por ansias afectivas no satisfechas [...] y Clara, una adolescente enamorada, que actúa, en el relato, como contraste entre una actitud pasiva, de entrega total propia de todo enamoramiento adolescente y acrítico, y el egoísmo, falsedad y carácter grotesco sobre los que se basa la aventura amorosa, a plazo fijo entre Elía y Ricardo²¹⁰.

Elle reproche aux personnages féminins une inertie et un pessimisme face à la vie alors qu'elle semble éprouver plus d'empathie pour Ricardo. Du côté de Marina Mayoral, le roman

²⁰⁶ « Algo más que una indagación estilística », « art. cit. ».

²⁰⁷ FREIXAS Laura, *op. cit.*, p. 50.

²⁰⁸ MARCO Joaquim, « *El amor es un juego solitario* », « art. cit. ».

²⁰⁹ CEREZALES Manuel, « *Varada tras el último naufragio*, Esther Tusquets », « art. cit. ».

²¹⁰ MOIX Ana María, « Dos novelas de amor », « art. cit. ».

Recóndita armonía réveille également de nombreux points de vue sur les personnages féminins. Les œuvres qui interrogent et transgressent les normes des comportements sexuels féminins semblent interpeler fréquemment les critiques au service d'un public curieux. Dans l'article publié par *ABC*, Ángel Basanta associe le style du texte aux personnages féminins :

En el hallazgo de un estilo correcto, eficaz y ajustado a la peripecia íntima basada en el exquisito desnudamiento de dos almas femeninas opuestas o, tal vez, mejor, complementarias²¹¹.

En qualifiant de féminines les âmes des deux protagonistes, le critique s'approche à nouveau d'une essentialisation des personnages du roman. En revanche, dans un article publié cette fois dans *El País*, le critique semble porter un regard bien différent sur la question de la littérature féminine. Pour José María Merino, cette terminologie dévalorise le roman en le maintenant dans une catégorie déterminée²¹². Il soutient l'autrice qui demande aux journalistes, durant la présentation de son livre, d'éviter de qualifier cette histoire de « amistad y amor entre dos mujeres ». Ces termes renvoient à une version très simplifiée du roman et elle souhaite respecter la dimension complexe de l'existence de ses personnages comme nous l'avons déjà signalé dans le cas de Tusquets. Selon le critique, « lo femenino es aquí la sustancia; pero *Recóndita armonía* es una novela sobre todo literaria ». L'importance est donnée ici à la littérature.

Au XXI^e siècle, alors que l'égalité semble acquise dans les textes et que les femmes jouissent d'une vraie visibilité dans le champ littéraire, l'essentialisme n'est définitivement pas exclu. Un article publié dans *ABC*, en 2006, nous dévoile comment l'écriture des femmes peut être encore reléguée à l'altérité, à la marginalité sans pour autant que le discours soit connoté négativement²¹³. Basilio Rodríguez Cañada intitule son article « Escritoras españolas contemporáneas: fenómeno emergente » et, de là, émerge notre première remarque : les femmes espagnoles ne commencent pas à écrire dans les années 2000. Or l'emploi du terme de « fenómeno » conditionne en fait tout le rapport du critique à la littérature de femmes. Il insiste en effet sur la nouveauté, mais en souhaitant accentuer la visibilité des femmes écrivaines par son article ; en attisant la curiosité du lecteur, il continue de regarder les femmes, les autres, du point de vue de l'universel. Le paratexte révèle déjà la construction d'un *topos* par le critique : l'image qui illustre l'article est un dessin de femme qui semble réfléchir, en contre-plongée, représentée par les caractéristiques physiques communes de la féminité (cheveux longs, lèvres dessinées). Il mêle alors féminité et capacités intellectuelles dans une image de presse qui, en plus d'être un moyen d'expression esthétique, cherche à attirer le lecteur par sa représentation

²¹¹ BASANTA Ángel, « Novela *Recóndita armonía* », *ABC Cultural*, 14/10/1994, p. 9.

²¹² MERINO José María, « Marina Mayoral aborda la amistad entre mujeres en *Recóndita armonía* », *El País*, 29/09/1994, en ligne.

²¹³ RODRÍGUEZ CAÑADA Basilio, « Escritoras españolas contemporáneas: fenómeno emergente », *ABC Tribuna*, 14/11/2006, p. 65.

de la réalité. Le critique commence par souligner le conflit intérieur des femmes qui rejettent la catégorisation d'écriture féminine mais qui souhaitent être reconnues en tant qu'écrivaines femmes. Ce choix semble, pour lui, relever du paradoxe alors que son discours se construit lui-même comme un paradoxe. D'un côté, il essentialise l'écriture des femmes lorsqu'il parle de « la mujer » au singulier : il souhaite par exemple réunir les textes de femmes autour du point commun de la sensibilité, des émotions en citant les mots d'une femme (Matilde Martínez Callés) comme si, en se référant à une femme, son argument faisait autorité auprès de toutes les autrices. Il relève par ailleurs un autre « phénomène » qui est celui de l'augmentation des femmes lectrices et de la nécessité pour les maisons d'édition de s'adapter et d'adopter « una reorientación de los gustos y en la producción literaria ». D'un autre côté, il met en valeur les qualités littéraires de certaines écrivaines telles que Tusquets ou Moix et rappelle que les femmes ne se sentent pas forcément reconnues dans leur travail lorsqu'elles se trouvent enfermées dans les carcans de la littérature féminine. Le journaliste souligne les failles et les entraves qui limitent la liberté des écrivaines mais reproduit, lui aussi, un discours essentialiste. Le problème ne réside pas nécessairement dans le fait de revendiquer qu'un texte a été écrit par une femme mais dans les raisons et les objectifs précis de cette orientation. Un journaliste de *La Voz de Galicia* publie par exemple les mots de Mayoral qui n'hésite pas à rappeler qu'elle écrit depuis son point de vue de femme et depuis son expérience mais qui refuse qu'on parle de littérature féminine si on ne parle pas de littérature masculine²¹⁴. Il est important, selon elle, de singulariser les écritures mais de ne surtout pas marginaliser le travail des autrices ou de l'invisibiliser. Dans cet article, le journaliste s'attache davantage à mettre en mots le regard de l'autrice sur le féminin dans la littérature qu'à présenter son nouveau roman *Recuerda, cuerpo*. La question continue d'interpeler, de fasciner et d'animer les débats.

Nous constatons que tout au long de notre période d'étude, les femmes gagnent du terrain dans le champ de la critique littéraire, non seulement en tant qu'objets d'étude mais également en tant que sujets. Leur visibilité et leur progression dans la ligne éditoriale des journaux semblent même plus exponentielle que pour les écrivaines et Ginette Castro souligne très justement cette voix, ce nouvel espace que conquièrent les femmes par leur écriture :

Il existe un croissant irréductible ou « wild zone » qui échappe au contrôle de l'idéologie officielle et qui est le lieu de la critique, de la théorie et de l'art féminins. L'écriture des femmes qui s'élabore dans la « wild zone » est, donc, un discours à deux voix, en ce sens qu'il est fonction de l'héritage culturel, et social, des deux groupes, « muted » et « dominant », et qu'il véhicule une histoire qui en est la dominante et une autre histoire qui est mise en sourdine²¹⁵.

²¹⁴ « Marina Mayoral reivindica su identidad de mujer escritora », « art. cit. ».

²¹⁵ CASTRO Ginette, « art. cit. », p. 401.

Cependant, bien que nous observions une certaine évolution dans le choix des mots, des qualificatifs relatifs à l'écriture des femmes, le caractère exceptionnel de cette littérature persiste encore. María Ángeles Ciprés Palacín signale que le seul moyen de dépasser cette différence sexuelle dans la critique littéraire et d'accéder au même niveau de jugement pour les écrivains hommes et femmes, est d'atteindre une égalité de fait :

Une des contraintes principales pour les écrivaines espagnoles est la continuité d'une politique machiste qui domine l'élite des critiques littéraires des académiques et des journalistes. Cela empêche absolument l'existence d'une critique libre qui ne tienne pas compte de la différence des sexes²¹⁶.

Cet essentialisme impose des limites aux critiques littéraires et altère en quelque sorte le prisme sous lequel le texte devrait être envisagé, dans sa dimension littéraire intrinsèque, sans préoccupation du sexe de l'auteur. Ce que nous pouvons distinguer clairement, après une lecture globale et diachronique de la critique littéraire de textes de femmes, est que l'analyse est limitée par une confusion entre un espace qui marginalise les écrivaines et un espace qui leur donne une voix. Contrairement à notre hypothèse, les critiques-femmes peuvent parfois être méprisantes mais il nous semble que les motifs divergent. En effet, les hommes qui adoptent ce point de vue s'inscrivent dans une posture dominante mais les femmes, elles, défendent une exigence et se montrent intransigeantes envers celles qui pourraient les discréditer en tant que catégorie féminine dans le champ littéraire. D'une manière générale, nous constatons que nous nous sommes très peu appuyée sur des publications de *El País* pour démontrer à quel point le féminin représentait encore un biais dans l'analyse des articles de femmes et, lorsque nous avons cité cette source, les conclusions étaient bien différentes et éloignaient les autrices d'une essentialisation. La ligne idéologique du journal pourrait donc influencer fortement la manière d'envisager les textes écrits par des femmes. Par ailleurs, certains critiques peinent à envisager l'écart entre une écriture de femme et une écriture féministe : quelques articles critiques présentent encore parfois l'engagement féministe comme une caractéristique inhérente à la littérature de femmes. Dans son article, par exemple, Luis Álvarez Pousa affirme, en guise d'introduction, que « el éxito editorial da literatura femenina, [est] estreitamente vencellado ao avance do movemento feminista²¹⁷ ». Nous avons déjà remarqué que la visibilité des femmes dans l'espace public s'accompagne d'une visibilité de ces dernières dans le champ littéraire. Néanmoins, corréler les deux phénomènes rend l'écriture des femmes dépendante de l'essor d'un mouvement militant et toutes ne se revendiquent pas nécessairement de cet engagement. Luis Álvarez Pousa analyse, par ailleurs, un récit de Tusquets à la lumière d'un engagement qui interrogerait « a relación tradicional de parexa e os rols prefixados que a acompañan » et

²¹⁶ CIPRÉS PALACÍN María Ángeles, *op. cit.*, non paginé.

²¹⁷ ÁLVAREZ POUSA Luis, « art. cit. », p. 23.

romprait avec l'ordre traditionnel. Nous tenterons d'analyser, à la suite de ce travail, comment la critique perçoit un possible engagement féministe dans les œuvres de femmes et plus particulièrement dans celles de nos trois autrices.

8.2.3. L'engagement ou le regard critique de la presse

Évoquer le caractère féministe d'œuvres fictionnelles ne traduit pas toujours les mêmes enjeux et le même niveau d'engagement. Nous remarquons des différences d'interprétation tout au long du XXe siècle. Aussi, nous constatons que la critique qui analyse les textes de Carmen de Icaza se concentre principalement sur la dimension féminine de sa production. Les journalistes interprètent ses œuvres sous le prisme d'une écriture féminine et au regard des autres productions de femmes mais ils interrogent très peu son engagement ainsi que la dimension plus féministe de l'œuvre. Dans un article de 1948 publié dans *ABC*, Melchor Fernández Almagro défend la catégorisation des romans d'Icaza parmi les *novelas rosas* et fait ressortir la figure du personnage principal, Irene. La protagoniste est qualifiée de « ser muy animado y bien conducido²¹⁸ ». Il souligne donc la construction soignée de son personnage féminin et son autonomisation. Les références à l'engagement d'Icaza concernent davantage ses activités humanitaires et journalistiques. Nous reviendrons plus en détail, dans le dernier chapitre, sur le contenu de ses articles mais nous constatons déjà, selon un article écrit par sa fille Paloma Montero et publié dans le journal *ABC*, que l'autrice remet en question l'ordre social ainsi que les tabous sociaux²¹⁹. Sa fille signale que ses chroniques publiées dans le journal *Ya* en 1935 se confrontent aux « problemas de la mujer, defendiendo principalmente a la infancia y maternidad desvalidas ». Les critiques de l'époque n'utilisent jamais le terme de « féminisme » pour caractériser les œuvres d'Icaza ou pour la définir en tant que femme ou autrice. Il s'agit par ailleurs d'un terme à interpréter avec précaution : définir un texte comme féministe prend-il un vrai sens d'engagement ou cette caractéristique relève-t-elle du politiquement correct ou de l'opportunisme ?

L'article de 1979, publié par *ABC*, crée un lien entre « novelistas » et « literatura feminista » dans le titre même²²⁰. On évoque une nouvelle littérature aux mains des écrivaines dans laquelle « se ha expuesto el mundo íntimo de la mujer, sus problemas, su cultura » et le regard critique que peuvent porter quelques protagonistes femmes sur leur existence est immédiatement rapproché du mouvement féministe « en su sentido más amplio ». La

²¹⁸ FERNÁNDEZ ALMAGRO Melchor, « Crítica y noticias de libros », « art. cit. ».

²¹⁹ MONTOJO Paloma, « Mi madre, Carmen de Icaza », *ABC*, 18/03/1980, p. 121.

²²⁰ « Las novelistas figuran a la cabeza de la literatura feminista », « art. cit. ».

journaliste Bel Carrasco associe, elle aussi, « la literatura feminista y de mujeres » en évoquant leur courbe ascendante et les constantes qui les unissent. Elle situe également le travail d'Esther Tusquets parmi les œuvres littéraires engagées et féministes :

En cuanto a creación exclusivamente literaria, Virginia Wolf y Anais Nin son las plumas femeninas que se han llevado la palma junto a nuestras escritoras recién descubiertas, Esther Tusquets y Montserrat Roig²²¹.

En plus de regrouper ces femmes dans une même communauté d'écrivaines, elle leur prête un engagement commun. C'est effectivement au tournant de la Transition démocratique que les analyses littéraires féministes émergent et que le critique situe son discours à partir de son engagement. Sol Fuertes, journaliste pour *Diario 16*, écrit un article sur la littérature féministe à l'occasion de la Feria del Libro de 1978 dans lequel elle évoque l'apparition des premières maisons d'édition féministes et des deux collections (« Tribuna Feminista » et « Vindicación ») qui éditent des essais « cuya fidelidad es ir concienciando a las mujeres en sus reivindicaciones como personas libres, responsables y con derecho a su propio cuerpo²²² ». L'idée générale de son article est d'exposer un contexte dans lequel les écrits féministes voient le jour. Elle cite trois œuvres de femmes : *El cuaderno dorado* de Doris Lessing, *Pentimento* de Lillian Hellman et *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité. Le qualificatif « féministe » semble être considéré sous le prisme du questionnement des sujets relatifs aux femmes. Il s'agit d'un moment crucial dans la visibilité des œuvres de femmes et dans l'examen de la subversion dans leurs œuvres. L'engagement de certaines autrices gagne donc une visibilité dans la presse et est relayé par d'autres femmes écrivaines. Lors d'un sondage publié par *El País* en 1978 sur les livres et les faits culturels, treize personnes du milieu culturel et littéraire donnent leur avis sur les livres qui les ont marqués. Rosa Montero est la seule femme interrogée pour le sondage et elle propose trois noms d'œuvres (*El cuaderno dorado* de Doris Lessing, *El príncipe negro* de Irish Murdoch et *Tiempos de cereza* de Montserrat Roig). Elle redoute, en revanche, que ses choix soient mal interprétés et, afin d'anticiper les critiques qui l'accuseraient de « communautarisme », elle commence son article par une *captatio benevolentiae* :

Y aquí he de hacer un inciso dedicado a malévolos, sardónicos y machistas: no he seleccionado esos títulos movida por un arrebató feminista, es que da la coincidencia de que me parecen obras importantes²²³.

Par ailleurs, elle présente l'univers créé par Montserrat Roig (sélectionnée également par un homme du sondage, Eduardo Haro Tecglen), intellectuelle catalane, par ses essais féministes, ses fictions centrées sur les femmes. Pour l'écrivaine citée, « la cuestión sobre lo que significa

²²¹ CARRASCO Bel, « Predominio del relato testimonial en la literatura de mujeres », *El País*, 08/06/1979, en ligne.

²²² FUERTES Sol, « Literatura feminista », *Diario 16*, 03/06/1978, p. 23, consulté à la BNE à Madrid en juillet 2020.

²²³ « Encuesta: los libros y los hechos culturales de 1978 », *El País*, Arte y pensamiento, 31/12/1978, p. 2, consulté à la BNE à Madrid en juillet 2020.

hablar desde la perspectiva femenina es un asunto que conlleva una carga política, nacional y sexual ». C'est en cela que nous pouvons associer l'analyse des thématiques liées aux femmes et l'émergence d'un mouvement critique féministe. Esther Tusquets pourrait s'inscrire dans la même tradition que Roig. La Transition signe de fait la récupération d'une voix par les écrivaines.

Ginette Castro perçoit trois niveaux de signification dans la méthodologie de la critique littéraire féministe : la révision, la subversion et l'appropriation²²⁴. Nous allons vérifier si les propos des critiques s'inscrivent dans ces axes d'interprétation mais également si certains proposent un acte de révision à un double degré, c'est-à-dire si, en plus de percevoir un niveau d'engagement dans les textes fictionnels, ils s'investissent personnellement, subjectivement dans un niveau d'engagement et s'ils s'inscrivent dans une tradition militante. Enfin, nous nous arrêterons sur les critiques pour qui les œuvres des trois autrices ne s'inscrivent dans aucun engagement, dans aucune lutte pour la visibilité des femmes.

Les articles sur la production d'Esther Tusquets soulignent principalement la dimension novatrice de son écriture. Pedro Altares publie une longue *reseña* de son premier roman *El mismo mar de todos los veranos*, dans lequel il impose une idée de renouveau littéraire post-dictatorial. Selon lui, le roman représente une « exaltación de ese mundo llamado femenino a través de la minuciosa mirada que analiza el microcosmos de frustración y angustia que primordialmente le compone²²⁵ ». Il défend, à travers son analyse de la dimension novatrice du roman, le questionnement que Tusquets sous-tend dans son texte. Il perçoit également une lutte contre la définition du féminin et de la féminité imposée dans les normes par la représentation de la mère de la narratrice, contre « el inamovible reparto de roles ». Ce renouveau littéraire chez Tusquets s'attaque aux codes de l'hétéronormativité et il voit dans ce texte l'affirmation d'une subjectivité, d'une identité féminine, d'un sujet et une défense de l'esthétique littéraire :

No estamos, pues, ante un manifiesto feminista, ni mucho menos. Contemplamos únicamente, sin moralismos ni autoafirmaciones sobre el *segundo sexo*, e implícito en todo el texto, el inútil debate de una mujer para alcanzar esa libertad para la que ni siquiera ha sido educada siempre a la sombra y bajo el paraguas protector de la familia liberal burguesa.

Son article est une manière de mettre en lumière la rupture qu'impose l'autrice par son texte mais également de dénoncer, lui-même, les normes et carcans de la société. C'est en cela que nous pouvons voir une « double révision », une métacritique engagée en faveur d'une liberté qui finit, dans le texte, par échouer. La frustration du dénouement n'empêche pas néanmoins le lecteur et la critique de poursuivre leur quête de renouveau.

²²⁴ CASTRO Ginette, « art. cit. », p. 405.

²²⁵ ALTARES Pedro, « La mariposa y la llama », *El País*, Arte y Pensamiento, 28/05/1978, p. 2, consulté à la BNE à Madrid en juillet 2020.

Dans l'article de Pedro Altares déjà cité, le critique décrit l'histoire d'amour fugace entre les deux personnages féminins de *El mismo mar de todos los veranos* et précise que ces instants charnels pourraient compter parmi « la mejor literatura erótica que se haya escrito en castellano en los últimos tiempos²²⁶ ». Cette écriture s'oppose, selon lui, à la « literatura machista española ». Le fait de nommer, en ces termes, un genre littéraire basé sur la virilité et le mépris des femmes construit de fait la métacritique de cet article :

Habría que decir que Esther Tusquets ha escrito no sólo la primera novela antifálica de la literatura española, sino también una de las primeras obras donde el mundo femenino no está tratado como oposición, ni contrapuesto al masculino, sino que surge autónomo, sin referencias ni contraposiciones al macho.

Le critique reconnaît l'engagement de l'autrice dans la description d'une sexualité lesbienne et souligne à nouveau, par la subversion du discours sur le corps, la liberté et l'autonomie des sujets féminins que propose Tusquets. La relation qui unit la protagoniste et Clara dans le premier texte de Tusquets est un facteur, d'après certains critiques, de renouveau et de révision des codes d'une sexualité hétéronormée. Ana María Moix parle d'un roman « sorprendente²²⁷ » et associe sa singularité à cet « amor entre dos mujeres ». Par ailleurs, la critique souligne que cet aspect novateur s'inscrit aussi dans une esthétique littéraire reconnue :

Lo que Esther Tusquets pretende – y logra – es exponer una concepción – racional y sensual – de la existencia y condición del ser humano, y de la sociedad que habita. De, ahí su ambiciosa – y realizada – envergadura, y junto a la madura premeditación y brillante ejecución, su indiscutible calidad e importancia, ya, en la narrativa peninsular actual.

Elle accorde, par son analyse, une légitimité à la subversion littéraire de l'autrice. Dans ses différentes critiques, Ana María Moix ne prononce jamais des mots associés au féminisme ou à l'engagement tout comme elle ne nomme jamais la relation lesbienne en ces termes mais elle glisse des indices de son positionnement. Elle qualifie par exemple l'amour, sans préciser si elle se réfère aux sentiments ou à l'amour charnel, d'acte de « salvación y transgresión²²⁸ ». La subversion se loge alors dans la représentation de la sexualité. Manuel Cerezales revient sur cette exploration des corps de manière véhémence. Il évoque une sexualité exacerbée par des « amores prohibidos²²⁹ » qui s'adonnent à des « placeres encenagados » et à des « experiencias voluptuosas que infrigen la moral y las leyes naturales ». Il semble surpris et choqué par ces fragments de « safismo desenfrenado descritos en atmósfera de un poético convencionalismo que no mitiga su crudeza ». Il associe la libération sexuelle que Tusquets traduit littérairement dans son roman et le climat général déviant de la société et juge sévèrement cette « falta de

²²⁶ ALTARES Pedro, « art. cit. ».

²²⁷ MOIX Ana María, « Ariadna intenta vender el jardín de los cerezos », « art. cit. ».

²²⁸ MOIX Ana María, « Dos novelas de amor », « art. cit. ».

²²⁹ CEREZALES Manuel, « *El mismo mar de todos los veranos*, Esther Tusquets », « art. cit. ».

sentido ético » malgré son avis positif sur l'esthétique littéraire du roman. À l'inverse de Pedro Altares, Cereales reconnaît cette subversion littéraire mais la condamne. Il ne peut donc pas considérer ce renouveau littéraire comme un engagement puisque lui y voit surtout une rupture avec les valeurs traditionnelles espagnoles. A posteriori, plusieurs articles *in memoriam* sur Esther Tusquets reviennent sur son premier roman comme acte de subversion et comme moment marquant dans l'engagement de l'autrice. L'article de *El Mundo* décrit la construction d'une « *apasionada historia de amor lésbico, la primera propiamente tal en nuestras letras, progresista, desinhibida y muy rompedora*²³⁰ ». L'article nomme très explicitement le schéma relationnel des rapports entre les personnages et voit, dans cette structure pionnière pour l'époque, une puissante évolution au niveau littéraire et sociétal. Il s'agit non seulement de subvertir l'esthétique littéraire mais également le monde qui l'entoure. Pour sa part, dans l'article publié dans *El País*, Jordi García souligne immédiatement l'association entre l'exaltation d'un nouveau schéma relationnel et une lutte pour plus de libertés chez les femmes :

Cuando la editora se desdobló en narradora e hizo crujir la sensibilidad culta con un libro otra vez de heterodoxia y vanguardia moral. *El mismo mar de todos los veranos* es nada menos que de 1978 sencillamente porque ese manuscrito era impublicable apenas dos o tres años atrás. Sin piedad anduvo como narradora por los complejos, los bloqueos emocionales, las represiones sexuales de una muchacha recién salida de la juventud para contar la contradicción entre una formación nacional-católica y burguesa y su descubrimiento del mundo civil y laico -amoroso, homosexual, heterosexual, desafiante-del futuro²³¹.

Par ailleurs, dans les critiques qui traitent de l'œuvre de Marina Mayoral, Carmen Blanco souligne fréquemment la défense, dans ses textes, notamment dans *La única libertad*, d'une sexualité féminine libre qui entraîne alors l'auto-affirmation de la protagoniste et son émancipation²³². C'est un propos qui revient lors de la publication de *Recuerda, cuerpo*. L'autrice de l'article présente le rapport de Marina Mayoral à la sexualité. Elle précise que pour Mayoral « *la aceleración en la vida contemporánea nos aleja de un auténtico disfrute del sexo*²³³ ». Elle souligne le style affirmé et assumé de l'autrice à travers l'écriture de ses récits érotiques et elle insiste sur la clarté de son propos. L'écriture de différentes sexualités acquiert, chez Marina Mayoral, une certaine évidence et une fluidité dans le langage. Elle ne présente pas son discours comme un acte subversif mais permet au lecteur et aux critiques d'interroger ce rapport aux corps dans une perspective de révision des codes. Enfin, le roman galicien *O anxo de Eva* aborde, d'après Fernando Mozelún, « *el espertar dunha adolescente ao amor e ao sexo* ». Il s'agit d'un sujet très complexe car il mêle à la fois le rapport de l'autrice à la sexualité

²³⁰ « Muere la escritora y editora Esther Tusquets », « art. cit. ».

²³¹ GARCÍA Jordi, « art. cit. ».

²³² BLANCO Carmen, « Marina Mayoral, entre o amor e a libertade », « art. cit. ».

²³³ JARQUE Fietta, « Mayoral indaga en los enigmas del deseo a través de doce relatos », *El País*, 23/09/1998, en ligne.

et le tabou de la sexualité adolescente. C'est par la normalisation d'un discours sur la sexualité, la fluidité du récit d'expériences relationnelles et la visibilité d'un imaginaire que l'écriture de Mayoral s'inscrit dans un dépassement des problématiques conservatrices liées aux femmes et à l'hétéronormativité. Le critique ajoute que le roman ne repose pas seulement sur un rite initiatique mais se déroule également sur un fond social « marcado pola violencia doméstica ou a desigual consideración social das relacións carnaís, segundo o sexo de quen as practica²³⁴ ». Le journaliste insiste sur l'ouverture de la narration à un discours sur les violences et s'inscrit, par son analyse, dans une métacritique des valeurs dénoncées. C'est ce que nous retrouvons également avec Xosé Luis Franco Grande dans sa *reseña* du dernier roman de Mayoral. Il salue en effet l'habileté de l'auteur grâce à laquelle elle parvient à produire un discours sur le viol de la protagoniste en le dénonçant sans inscrire son récit dans le *pathos* :

Impresionan as páxinas nas que a rapaza violada deixa constancia da súa arrepiante experiencia de mocidade, ao longo de varios anos, algo en principio moi difícil de expresar, con riscos de caer en lugares comúns, pero que lonxe diso a autora desenvolve con autoridade de gran narradora en verdaderos lóstreigos expresivos, a marxe de calquera concesión sensibleira²³⁵.

C'est là que se situe la force narrative et subversive de l'auteur et que se construisent ses sujets féminins.

Chez Tusquets, les critiques semblent situer l'appropriation littéraire dans l'émancipation des sujets féminins. Toute la critique de Mercè Monmany, en 1978, est une métaphore du processus d'émancipation. Elle file l'analogie entre la protagoniste et le personnage de Wendy et affirme que, malgré le dénouement, la protagoniste a grandi et s'est émancipée :

Como decíamos antes, Wendy no sucumbió totalmente en su sueño: ha ofrecido su propia resistencia, incómoda, molesta, insalubre, a la integración definitiva en el mundo, patrimonio de « los despiertos », de los que no sueñan nunca²³⁶.

Selon Monmany, la protagoniste censure son accès à la liberté mais sait qu'elle est capable de voler. C'est cette transgression que la critique met en avant et qui constitue le cœur de l'engagement de l'auteur. Margaret E. W. Jones évoque, dans sa critique de l'ouvrage collectif *Madres e hijas*, l'évolution générale des textes de femmes vers des « modelos más positivos e independentes con la opción de una vida más satisfactoria emocional y profesionalmente²³⁷ ». Ces nouveaux modèles féminins composent alors la dimension d'appropriation de ces textes de femmes qui se rapprochent d'un engagement. Dans sa *reseña* de la traduction anglophone de

²³⁴ MOLEZÚN Fernando, « O descubrimento do amor e o sexo, segundo Marina Mayoral », *La Voz de Galicia, Cultura*, 13/11/2013, p. 39.

²³⁵ FRANCO Grande Xosé Luis, « Un canto a vida musical e suxerinte », « art. cit. ».

²³⁶ MONMANY Mercè, « art. cit. ».

²³⁷ E. W. JONES Margaret, « Laura Freixas, *Madres e hijas* », « art. cit. ».

Para no volver, Cristina Ortiz Ceberio souligne la construction du pouvoir discursif de la protagoniste qui passe, comme l'ensemble des protagonistes de Tusquets, d'une jeunesse insouciant à une femme « *madura y frustrada*²³⁸ » mais qui questionne, tout au long du texte et de sa psychanalyse, « *los esquemas ideológicos, genéricos y sexuales que han ido guiando su vida hasta el final* ». C'est à travers le personnage d'Elena que, selon la critique, le discours patriarcal de la psychanalyse se transforme et qu'il se féminise. Le roman s'inscrit donc dans une appropriation de ce discours par le sujet féminin. Elle ajoute enfin que son propos s'inscrit pleinement dans le prologue de l'œuvre écrit par Barbara Ichiishim et qui associe l'importance du mouvement féministe et la psychanalyse. Lutter contre le schéma patriarcal des théories psychanalytiques, c'est aussi, selon la critique, s'élever contre la construction sociale phallogocentrée. Par ailleurs, dans sa *reseña* de *¡Bingo!*, J. Ernesto Ayala-Dip dépasse le propos de ce dernier roman et de son protagoniste masculin pour évoquer la production de Tusquets dans son ensemble :

Lo que importa es un discurso, mucho más que una narración, de los deseos sofisticados, de las relaciones de poder, la verbalización estilística de la situación, social y sexual, de un prototipo muy concreto de mujer en la España franquista y en la España de la Transición.²³⁹

Le critique propose ici de se servir de la construction de sujets féminins plus transgressifs dans les textes de Tusquets pour élever une voix contre la normativité et l'esprit conservateur des valeurs traditionnelles. Il attend même une dimension plus militante qu'esthétique de ses textes. Dans un article *in memoriam* de Tusquets précédemment cité, le journaliste appuie son propos par les mots de Sanz Villanueva qui voit dans l'œuvre de l'autrice une rénovation de l'image des femmes :

De ello ha surgido una imagen pública inédita: libre, independiente, sin complejos. El retrato de una nueva Eva, restringido, eso sí, a un sector minoritario por economía y cultura, en las antípodas de aquellas madres de la posguerra²⁴⁰.

C'est cette indépendance qui permet, selon la critique, aux sujets féminins des textes de Tusquets de s'approprier une voix et un espace. On observe également une construction très fine des sujets féminins dans les textes de Marina Mayoral. Florencio Martínez Ruiz décrit le personnage de Cándida, dans le premier roman de Mayoral, comme une « *figura dominante de mujer fuerte*²⁴¹ ». L'autrice marque ici son premier rapport à la construction de subjectivités féminines fortes et indépendantes que les critiques assimilent à une défense de la visibilité féminine pour contrer la domination masculine :

La repetida presencia de la mujer en su obra, tanto narrativa como ensayística, es para

²³⁸ ORTIZ CEBERIO Cristina, « art. cit. ».

²³⁹ AYALA-DIP J. Ernesto, « art. cit. ».

²⁴⁰ « Muere la escritora y editora Esther Tusquets », « art. cit. ».

²⁴¹ MARTÍNEZ RUIZ Florencio, « art. cit. ».

Marina Mayoral una cuestión de justicia en una sociedad donde todavía existe una « preponderancia masculina »²⁴².

Germán Gullón le constate également et il situe précisément le moment où l'auteurice a focalisé son attention sur la construction de ces individualités. Il voit ce procédé comme une possibilité, pour les personnages féminins, d'accéder à une légitimité et d'exprimer leur voix :

La mujer pasa a ocupar un lugar prominente en su narrativa. Sus obras se convierten en caminos de aprendizaje de sus personajes femeninos, que buscan encontrar el amor, la satisfacción sexual²⁴³.

Selon Noia Camiño, dans le même article collectif, les personnages s'inscrivent ainsi dans une dynamique d'émancipation « no tempo da fuxida en procura da liberdade, da vida independente de muller liberada na gran cidade ». Pour sa part, Trinidad de León Sotelo conclut son article sur le roman *Dar la vida y el alma* en insistant sur la volonté et sur l'affirmation de la protagoniste. Elle interroge l'auteurice sur la victimisation d'Amelia et elle conclut elle aussi que « en todo caso, lo es porque lo escoge ». L'appropriation d'une voix/e par la protagoniste ne se situe pas dans la nature de sa relation à Carlos mais dans la liberté qu'elle prend pour se positionner dans cette relation. La dimension « féministe » du sujet n'est jamais évoquée mais en revanche, sa propre affirmation, ainsi que son libre arbitre, le sont. Par ailleurs, dans les critiques publiées sur le travail de Mayoral, nous avons constaté que Carmen Blanco envisageait la dimension sexuelle des textes comme un acte de subversion et nous remarquons qu'elle accorde une grande importance à la construction des personnages féminins du texte. Elle les associe au prototype de la femme galicienne « conformado con unha certa autoafirmación física, económica, social, psicolóxica e intelectual que non abonda nas sociedades patriarcales²⁴⁴ » et défend l'appropriation, par l'auteurice, d'un modèle de femme plus émancipé et indépendant. C'est ce qu'elle souligne à nouveau, dans un article de 1983, lorsqu'elle évoque la construction de « mulleres cunha personalidade social e psicolóxica forte²⁴⁵ ». La figure de la « madre soltera²⁴⁶ » émerge de l'ancrage régional de l'auteurice qui évolue sur une terre matriarcale, ce qui influence fortement sa construction d'individualités féminines. Cette dimension matriarcale est d'ailleurs soulignée par le titre d'un article, publié en 1995 dans *La Voz de Galicia*, qui situe l'engagement de l'auteurice dans une lutte sociale contre les stéréotypes de genre et la vision conservatrice des femmes²⁴⁷. Carmen Blanco s'implique fortement dans ces revendications narratives et ses articles semblent s'inscrire dans une méta-appropriation de

²⁴² « Marina Mayoral considera que su obra está profundamente influida por Galicia », « art. cit. ».

²⁴³ CAMIÑO Noia, GULLÓN Germán, « La Voz ofrece mañá a novela de Marina Mayoral », *La Voz de Galicia Cultura*, 07/10/2002, p. 61.

²⁴⁴ BLANCO Carmen, « Marina Mayoral, entre o amor e a liberdade », « art. cit. ».

²⁴⁵ BLANCO Carmen, « A Galicia mindoniense de Marina Mayoral », « art. cit. ».

²⁴⁶ « Marina Mayoral considera que su obra está profundamente influida por Galicia », « art. cit. ».

²⁴⁷ « Marina Mayoral dice que el matriarcado debe potenciarse », *La Voz de Galicia*, 13/12/1995, p. 36.

la critique féministe. Le roman *Casi perfecto* interroge également les critiques sur la vision engagée de l'autrice. En effet, la protagoniste soigne sa carrière, ses ambitions et son développement individuel face à une société traditionaliste qui n'accepte pas (encore) ses choix et ses aspirations. Dans son article publié dans *Letras femeninas*, Ana Corbalán qualifie même de « feministas » les valeurs que le sujet féminin revendique dans le texte « en una sociedad que no se encuentra preparada para comprender a personas como la narradora, que sitúan su carrera profesional por encima de sus “obligaciones” domésticas²⁴⁸ ». Certains critiques s'appuient par ailleurs sur les propos de l'autrice qui souligne la dimension novatrice de son écriture tout en refusant de s'inscrire dans une littérature « féminine ». Elle affirme qu'elle tente dans ce roman de :

desvelar parcelas que la literatura hecha por mujeres no se ha atrevido a resaltar, porque quizá creíamos que determinadas vivencias exclusivamente femeninas resultaban insignificantes²⁴⁹.

L'exploration des corps dans *Recóndita armonía* amène les critiques à examiner les aspects novateurs et subversifs de son texte. Nous remarquons à nouveau que les critiques publiées par *El País* s'appuient fréquemment sur des témoignages de l'autrice. Il nous est alors difficile d'évaluer le degré d'engagement du journaliste dans son propos.

Néanmoins, certains critiques semblent moins aguerris quant aux notions d'engagement et quant aux différents critères d'observation dans une perspective d'interprétation féministe. Ils sèment le trouble et font régner la confusion, ce qui peut entraîner une perte de légitimité et de crédibilité de ces questions. Dans un article de 1994, José Salgado intitule un paragraphe de sa critique « Feminismo » alors qu'il ne confirme pas cette hypothèse dans le texte qui suit. Cette présentation typographique peut troubler le lecteur qui, par une lecture très rapide et superficielle de la critique, associera le roman de l'autrice à un engagement féministe alors que les propos du critique ne vont même pas dans ce sens²⁵⁰. Certains critiques refusent par ailleurs de présenter les œuvres des autrices comme des œuvres engagées, subversives ou féministes. Xavier Moret se situe à mi-chemin entre la critique prudente et l'illustration des éléments subversifs du texte. Dans le titre de sa critique, il fait référence à l'amour lesbien mais ne prononce jamais explicitement cet adjectif et il considère plus loin que cette sexualité ne constitue pas le cœur du texte²⁵¹. Joaquim Marco dissocie, dans sa première *reseña* de Tusquets, la représentation de l'amour dans le texte et l'engagement possible de l'autrice. Il rejette la dimension militante de l'œuvre :

²⁴⁸ CORBALÁN Ana, « art. cit. ».

²⁴⁹ MERINO José María, « art. cit. ».

²⁵⁰ SALGADO José, « La escritora Marina Mayoral presenta en su última novela una Galicia mágica y popular », *La Voz de Galicia*, 29/09/1994, p. 65.

²⁵¹ MORET Xavier, « art. cit. ».

No es una novela feminoide ni partidista, sino una voz que narra desde una condición femenina burguesa – única voz, por hoy, que nos es permitido oír en el ámbito literario²⁵².

Il semble, par l'utilisation de l'adjectif dépréciatif « feminoide », mépriser les romans qui traiteraient des problématiques liées aux femmes et rejette en même temps l'aspect militant du texte. Son avis est très tranché et semble reprocher à l'autrice sa condition sociale, condition par laquelle elle n'est pas en droit d'élever sa voix contre une structure déterminée. Il formule le même constat dans sa *reseña* suivante lorsqu'il affirme qu'il n'y a rien d'original dans l'intrigue et que la seule singularité de l'œuvre réside dans l'analyse des différentes conceptions de l'amour²⁵³. Ce nouveau roman n'est, d'après lui, qu'une méditation libertine sur l'amour. Les relations sexuelles triangulaires émergent alors d'un « elaboradísimo sistema de relaciones basadas en disquisiciones psicológicas y morales ». Le critique refuse de s'éloigner d'un raisonnement littéraire rationnel et de considérer l'œuvre dans sa dimension transgressive. Dans le même journal *Destino*, nous retrouvons une ambiguïté similaire quant à l'appropriation de nouveaux codes²⁵⁴. Bien que le texte de Tusquets dépasse, selon l'article critique, les considérations morales sur les normes de comportement et les habitudes de classe, « nada tiene que ver (sí en profundidad, aunque no superficialmente) esta novela con las reivindicaciones feministas ». L'article et, plus largement, la ligne du journal donnent l'impression de s'opposer par principe à la mention d'une revendication liée aux femmes dans le texte.

Au cours de l'analyse des réflexions littéraires, nous avons pu illustrer le rapport que les différents journalistes entretenaient avec la vie intime des autrices, avec la dimension féminine de leurs œuvres et avec leur engagement. Nous avons constaté que le développement de leur jugement critique ne se limitait pas à leurs connaissances des productions des autrices mais qu'il était teinté d'une affinité plus personnelle à l'identité sexuelle, à la construction féminine, à leurs propres limites et à leur positionnement idéologique et politique. La subjectivité du critique ne se contente pas de juger de la qualité d'une œuvre mais comprend d'infimes paramètres en lien avec la personnalité de chacun.

Le critique qui, selon Nathalie Heinich, « enregistre et livre au public une concrétisation nouvelle » est investi d'une fonction spécifique, « différente de celles de l'auteur et du lecteur, au sein de la "communauté littéraire", dont la constitution en "opinion publique littéraire" (literarische Öffentlichkeit) est l'un des nombreux sujets d'étude que cette théorie d'une histoire littéraire structurale peut offrir à la sociologie de la littérature en mal de renouveau

²⁵² MARCO Joaquim, « *El mismo mar de todos los veranos* », « art. cit. ».

²⁵³ MARCO Joaquim, « *El amor es un juego solitario* », « art. cit. ».

²⁵⁴ « Algo más que una indagación estilística », « art. cit. ».

méthodologique²⁵⁵ ». Il semble donc primordial, à l'heure d'analyser les productions littéraires des autrices de s'attacher à comprendre comment ces critiques interagissent dans le champ littéraire. Néanmoins, l'illustration de la forte subjectivité des critiques nous demande d'adopter une distance nécessaire avec cette réception critique qui se consacre à des aspects d'une œuvre faisant écho à la trajectoire personnelle et littéraire de chacun des experts.

Nous pouvons néanmoins reproduire certaines lignes de convergence dans les analyses : la critique des années 50 s'attache à étudier les productions d'écrivaines relativement aux autres textes de femmes en les maintenant dans une catégorisation féminine assumée mais, au tournant de la Transition démocratique, cette dimension de communauté est remise en question. Elle n'est pas tout à fait désavouée et demande un effort d'universalisation des textes de femmes mais elle est en cours. Nous affirmons que des autrices contemporaines comme Marina Mayoral travaillent à rendre les tabous obsolètes, à les invisibiliser, à laisser la sexualité et le désir prendre place dans la société ainsi que dans le champ littéraire.

Nous remarquons par ailleurs que, malgré l'espace plus concis que le journal *El País* réserve à la littérature, il propose une analyse moins stigmatisante et essentialiste que des journaux comme *ABC* ou *Destino*. En revanche, certaines critiques moins fouillées n'hésitent pas à définir comme « féminines » ou « féministes » toute œuvre écrite par une femme et l'emploi du qualificatif ne se justifie pas nécessairement. Le manque de précision et la lecture grossière d'un texte dit aussi quelque chose de la critique et du soin apporté par le journal à l'actualité littéraire.

Par ailleurs, nous constatons que les revues littéraires anglosaxonnes sont particulièrement sensibles à la mention d'un engagement chez les autrices. La qualification de « féminisme » est instituée et nous l'avons déjà remarqué lorsque nous avons étudié la quatrième de couverture du roman de Tusquets traduit en anglais par Margaret E. W. Jones. Les différences culturelles s'inscrivent donc également dans le regard qui est porté sur la dimension rénovatrice et subversive des textes. Enfin, nous relevons certains cas de « métacritiques » qui examinent l'engagement des textes face à l'oppression conjugale et au patriarcat et qui défendent, dans le même temps, le point de vue de ces personnages féminins et le positionnement de l'autrice. Les critiques se dégagent alors d'une neutralité pour s'élever, elles aussi, vers une revendication de l'égalité.

Au cours du chapitre suivant, nous irons plus loin dans les trajectoires des autrices. Nous examinerons l'état de la critique contemporaine, la visibilité des autrices dans le champ littéraire actuel afin d'interroger l'évolution du regard sur ces dernières et sur leurs œuvres. Puis nous

²⁵⁵ HEINICH Nathalie, *Être écrivain – Créations et identité*, op. cit., p. 131.

nous concentrerons sur les propos des différentes autrices afin de dépasser l'interprétation de leur engagement et de découvrir leurs intentions individuelles. Enfin, nous terminerons sur les autres dimensions de la vie professionnelle des autrices et nous analyserons comment leurs différents positionnements peuvent servir l'interprétation de leurs œuvres.

CHAPITRE III

DE L'AUTORITÉ DES INTERPRÉTATIONS À CELLE DES AUTRICES

Il s'agissait, dans le chapitre précédent, d'offrir un horizon général de la critique littéraire journalistique contemporaine des trois autrices étudiées. Nous y avons brossé les traits d'une critique influencée par différents facteurs : le support d'écriture, la ligne éditoriale et l'ancrage géographique du journal, le sexe du ou de la journaliste ainsi que son propre regard et son engagement dans l'article. Nous y avons également esquissé quelques conclusions. Néanmoins, d'autres dimensions de la critique restent à analyser, en commençant par les articles plus récents qui sont le reflet d'un regard contemporain sur les trois autrices. Il conviendra d'analyser l'historicité des critiques actuelles : situent-elles les œuvres des autrices dans leur contexte ou les extirpent-elles de leur situation temporelle ? Confirment-elles les analyses plus anciennes et dressent-elles le même constat ? Ce dernier chapitre sera aussi l'occasion d'observer comment, au-delà de l'influence des critiques littéraires, l'autorité des autrices se (dé)construit. La notion d'autorité implique la légitimité, le pouvoir. Jérôme Meizoz parle de posture d'auteur en associant ce nouveau concept à la position d'auteur de Bourdieu et à la « posture » d'Alain Viala¹. En effet, la naissance d'une posture propre aux écrivains est concomitante de l'autonomisation du champ littéraire et de son régime de justification. Ainsi, du moment où la littérature est devenue une fin en soi, un champ autonome, les écrivains ont perdu leur légitimité qui était extérieure à la littérature. C'est ce changement que se propose d'analyser l'auteur en cherchant à en montrer les conséquences au niveau de l'analyse sociologique et littéraire de la littérature et de la posture moderne d'écrivain. Ce concept permet, selon lui, d'associer « la dimension rhétorique (textuelle) et actionnelle (contextuelle)² », de penser à la fois la stratégie d'un auteur dans le champ littéraire et ses options formelles, sa poétique propre. Comment les idées, les valeurs et les jugements des autrices s'expriment-ils hors du domaine fictionnel et comment influencent-ils leurs textes ? Ces auteurs contemporains représentent par ailleurs une identité professionnelle qui se détache de la personne publique. Il

¹ MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007.

² *Ibid.*, p. 17.

conviendra alors d'observer comment se construit cette identité chez les trois autrices, si l'on remarque une logique évolutive et quel rôle jouent les médias en ligne dans ce processus.

Ce chapitre viendra clore notre réflexion partant de l'analyse littéraire des textes sous l'angle du féminin et de l'engagement dans l'écriture pour nous mener vers l'influence des textes des autrices dans le champ littéraire. Le propos de ce dernier chapitre s'attachera donc à observer l'écho des trois autrices dans le champ culturel espagnol, voire international, des années 50 à aujourd'hui. Notre réflexion s'appuiera sur des éléments précis tels que : les critiques contemporaines, les discours des autrices à travers les entretiens des journalistes, les récompenses qui ont rythmé leur parcours d'écrivaines, le rayonnement de leurs œuvres et, dans un dernier temps, leurs différentes activités intellectuelles hors de l'écriture. Les années 50, moment d'ouverture progressive de la dictature sur le plan culturel et d'assouplissement de la censure, voient émerger différentes récompenses littéraires. Mar Langa Pizarro souligne l'importance de la création de prix dans le champ littéraire : le prix Nadal en 1944, le prix Planeta en 1952, celui de Biblioteca Breve en 1958 qui furent « decisivos para la difusión de obras de Matute, Miguel Delibes, Sánchez Ferlosio tanto como la aparición de nuevas revistas³ ». Nous observerons donc comment les trois autrices voient leur travail récompensé mais également si ces prix représentent une réelle reconnaissance de leur écriture et comment les journalistes évoquent ces distinctions dans la presse. Il s'agira d'analyser la construction de la légitimité et de l'autorité des autrices dans le champ culturel en tenant compte, une nouvelle fois, du prisme du féminin.

Laura Freixas insiste, en effet, sur la catégorie particularisante du sexe féminin⁴. D'après ses analyses, l'intégration des femmes n'est pas nécessairement valorisée. Dans les entretiens collectifs, elle remarque que, malgré leur mixité, la proportion de femmes représentées n'excède pas 20%. Par ailleurs, une différence semble s'opérer entre les interviews d'écrivains dans lesquelles les questions sont posées individuellement et celles d'écrivaines au cours desquelles les journalistes n'hésitent pas à interroger les autrices collectivement, invisibilisant de fait les particularités de chacune des écrivaines. La politique égalitaire peut contenir, selon elle, des effets pervers qui accentuent l'invisibilité des femmes. Elle cite par exemple un journaliste qui, dans une tribune, dit censurer la collection « Femenino » chez Lumen car il en relève le caractère essentialisant et n'accepterait pas que des collections du type « Hombres Lumen » ou « Varones Lumen » voient le jour. Il oublie, selon elle, en revanche, que ces collections masculines existent déjà mais qu'on ne les nomme pas ainsi et qu'on ne les

³ PIZARRO Mar Langa, *op. cit.*, p. 16.

⁴ FREIXAS Laura, *op. cit.*, p. 53.

stigmatise pas⁵. Le questionnement de la dimension féminine dans chaque pan de l'analyse des œuvres et des autrices reste le fil conducteur de ce travail.

Rappelons, avant d'entrer dans le cœur de notre réflexion, que la vie de l'écrivain et son œuvre sont objets de mise en scène et de culte. Nous avons pu l'entrevoir dans l'importance que certains journalistes accordent à la vie personnelle des autrices ainsi qu'à leur identité féminine. Néanmoins, cette mise en scène peut également donner lieu à des « stratégies d'auteurs » à travers l'écriture de préfaces, de mémoires, d'articles de presse comme « un des lieux de mise en scène de la figure de l'auteur.e⁶ ». Il s'agira donc, au cours de ce dernier chapitre, d'analyser comment les autrices se mettent en scène et comment elles exercent cette fonction d'autrice dans les différentes sphères du champ culturel.

9.1. Actualité de la critique

Le chapitre précédent a mis en exergue plusieurs éléments de réflexion autour de la presse et des critiques littéraires : tout d'abord, la majorité des critiques littéraires sont écrites par des hommes journalistes même si les femmes parviennent progressivement à prendre leur place dans ces sections. Le journal conservateur *ABC* est celui qui se rapporte le plus au féminin dans le texte ainsi qu'à l'identité sexuelle des autrices mais il atténue, au fil de la fin du XXe siècle, son aspect rigide et traditionaliste pour s'ouvrir à d'autres formes d'écriture ainsi qu'à d'autres thématiques littéraires. C'est aussi celui qui consacre l'espace le plus important à la littérature, à l'analyse précise des textes, grâce à des professionnels spécialisés. Le journal *El País*, symbole d'ouverture sociale, s'attarde moins sur les aspects différentialistes de l'écriture mais n'accorde pas la même place aux critiques de livres. Les journaux plus locaux tels que *Destino* ou *La Voz de Galicia* se concentrent, eux, sur les aspects plus spécifiques de leur ligne éditoriale (ancrage régional, idéologie, etc.). Les revues littéraires adoptent, pour leur part, un fonctionnement différent : la plupart des articles sur des livres écrits par des femmes sont publiés par des critiques littéraires femmes ; l'analyse littéraire est précise et riche puisque c'est là l'objet de la revue ; le féminin du texte ou l'identité de l'autrice n'est pas un critère. Nous remarquons également que les revues littéraires anglophones consacrées à l'écriture des femmes témoignent d'un engagement supérieur dans l'aspect féministe des différents textes. Nous envisagerons l'émergence de certains blogs littéraires comme une continuité de ces revues

⁵ *Ibid.*, p. 60.

⁶ SAPIRO Gisèle, *La sociologie de la littérature*, op. cit., p. 83.

spécialisées.

Il semblait judicieux de rappeler ces quelques constats afin d'observer plus précisément l'évolution du regard que les journalistes portent sur les trois autrices : *quid* des interprétations aujourd'hui ? Que reste-t-il du travail des autrices ? Comment sont-elles perçues ? Le travail se concentrera sur les critiques du XXI^e siècle. La distance temporelle entre les critiques contemporaines et les textes de Carmen de Icaza sera donc plus accentuée que dans le cas de Marina Mayoral qui écrit encore aujourd'hui. Néanmoins, cette analyse actuelle permettra d'apprécier l'évolution du regard critique sur l'écriture des femmes ainsi que sur les problématiques qui leur sont propres. Nous utiliserons, pour ce travail, un éventail plus large de journaux desquels sont extraits les articles puisque, si nous prenons l'exemple de Carmen de Icaza, très peu d'articles récents ont été publiés sur son travail.

Par ailleurs et de manière générale, les journalistes critiques actuels assument un rôle grandissant auprès des lecteurs : les aider à sélectionner une littérature de qualité dans le panorama très vaste des lectures proposées. En effet, le lecteur se retrouve face à une saturation éditoriale et commerciale. Mar Langa Pizarro met en évidence cette exagération commerciale à travers la multiplication de traductions étrangères qui perd le lecteur peu aguerri :

El hecho de que cuatro de cada cinco libros que se publican en el territorio español sean traducciones aumenta la saturación del mercado, confiere menor vigencia al producto, disminuye la calidad para aumentar el beneficio (lo que supone una manipulación del lector), e influye en los narradores autóctonos, que intentan imitar a los foráneos⁷.

Cette prolifération de traductions empêche peut-être le public de se concentrer sur l'essence même de la littérature espagnole. Quelle visibilité les journalistes littéraires obtiennent-ils dans l'espace actuel de la critique ? Quel est leur rapport aux nouvelles formes de critiques ?

9.1.1. La réédition comme expression d'une intemporalité

Les rééditions de textes, comme nous l'avons constaté grâce aux réponses de Purificación Plaza Hernández, éditrice chez Planeta, servent souvent la réactualisation des œuvres et des autrices. Dans le cas de Carmen de Icaza, qui avait disparu progressivement du panorama littéraire après son succès majeur de 1960, la réédition de ses œuvres *Vestida de tul* et *La fuente enterrada* sont l'occasion, pour le public plus jeune, de découvrir son écriture. Elle jouit ainsi d'une nouvelle visibilité et d'un ancrage plus concret dans l'histoire littéraire. À cette occasion, la maison d'édition multiplie la promotion de l'ouvrage dans les médias et plusieurs programmes sont consacrés au travail de l'autrice : une émission de radio sur RTVE, une

⁷ PIZARRO Mar Langa, *op. cit.*, p. 40.

conférence de Íñigo Méndez de Vigo à l'Institut Cervantes, etc.

Les publications de textes réédités sont tout d'abord l'occasion d'évoquer la vie personnelle des autrices et de rappeler des détails de leur trajectoire. Nous analyserons donc l'évolution des critiques quant au prisme de l'écriture féminine et de l'identité des autrices. Comme nous le mentionnions précédemment, lors de la présentation d'Icaza par son petit-fils à l'Institut Cervantes en 2019⁸, le directeur Luis García Montero présente l'autrice comme la « hija de un poeta mexicano » puis Íñigo Méndez de Vigo affirme que « ser nieto de Carmen de Icaza significa ser bisnieto de Francisco de Icaza ». C'est une manière d'associer à nouveau l'autrice à son père, au masculin et de rappeler qu'elle est précédée par la reconnaissance et la notoriété de ce dernier. On retrouve donc la persistance d'un paternalisme inconscient dans la présentation actuelle et les limites de l'émancipation de l'autrice même si, par ailleurs, les deux hommes souhaitent avant tout lui rendre hommage. En outre, dans un article du journal *El Español* publié en 2017 à l'occasion de la réédition de *Vestida de tul*⁹, le journaliste présente tout d'abord l'autrice comme la grand-mère de Íñigo Méndez de Vigo. La figure associée est différente mais le rapport au masculin politiquement ou culturellement légitime reste de mise. C'est le cas également dans un article publié par le journal *El Confidencial*, dans lequel, dès la deuxième phrase, le journaliste José Madrid utilise « la abuela del exministro Íñigo Méndez de Vigo¹⁰ » comme périphrase pour se rapporter à l'autrice. *El Confidencial* est un journal numérique espagnol d'information générale, fondé en 2001 et spécialisé dans l'actualité économique, financière et politique. Cependant, pour élargir son audience, il devient un média plus généraliste avec une rubrique culturelle dans laquelle s'inscrit l'article sur Icaza. Sa ligne éditoriale n'apparaît pas clairement dans les différents articles de présentation mais nous pouvons déduire sa dimension néolibérale grâce à son contenu et à l'orientation du président du journal, José Antonio Sánchez García. Cet homme avait dirigé la chaîne RTVE depuis 2002, encouragé par José María Aznar. Dans un article publié dans *El País*, Rosario G. Gómez dénonce le manque de pluralité et d'indépendance informative de la chaîne et met en évidence le lien très étroit du directeur avec le Partido Popular¹¹. L'article n'est pas publié l'année de la réédition de *Vestida de tul* mais il y fait référence et partage une image de la couverture du roman. La fille d'Icaza, Paloma Montojo, a également multiplié les témoignages au cours de la fin du XXe et à l'occasion des deux rééditions. Dans un article publié par *ABC* en 1993¹², après

⁸ Conférence de Íñigo Méndez de Vigo sur Carmen de Icaza, à l'Institut Cervantes de Madrid, le 29 avril 2019, <https://videos.cervantes.es/carmen-de-icaza/>.

⁹ H. RIAÑO Pelo, « Feminista y falangista, así troleó la abuela de Méndez de Vigo a la nobleza », *El Español*, 14/10/2017, en ligne.

¹⁰ MADRID José, « ¿Feminista conservadora? Carmen de Icaza (abuela de Méndez de Vigo), la feminista que le caía en gracia a Franco », *El Confidencial*, 08/03/2020, en ligne.

¹¹ G. GÓMEZ Rosario, « Parcial y con peor audiencia », *El País*, 22/06/2018, en ligne.

¹² MONTOJO Paloma, « Mi madre, Carmen de Icaza », « art. cit. ».

avoir chanté les louanges de l'écriture de sa mère, Paloma Montojo associe les qualités des protagonistes féminines des œuvres à celles de sa mère comme si cette dernière avait dispersé quelques indices autofictionnels dans ses romans. Elle évoque également son parcours en tant que femme engagée dans el Auxilio social, son « intensa labor en favor del necesitado » ainsi que le milieu littéraire qui a bercé son enfance. Elle inscrit son parcours de femme et d'écrivaine dans un ensemble, forçant son admiration :

Con ser tan populares sus novelas, interesante su labor como periodista, intensa su dedicación a las obras sociales, arrolladora su simpatía y clásica su belleza, lo esencial en Carmen de Icaza lo constituye su misma personalidad humana: recta, verdadera y fundamentalmente buena.

En revanche, dans l'article du journal *El Español*, le journaliste se concentre particulièrement sur le lien de l'autrice au régime franquiste dans un esprit méprisant et sans sources légitimes¹³. *El Español* est également, pour sa part, un journal digital lancé en 2015 par Pedro J. Ramírez, ancien directeur du quotidien *El Mundo*. Nous avons déjà parcouru la ligne éditoriale de ce quotidien et nous pouvons donc présumer du caractère libéral-conservateur de ce site d'actualité, notamment par les positions politiques de son directeur. En effet, il est fortement opposé à Mariano Rajoy et prône l'indépendance dans ses enquêtes de corruption mais se rapproche très fortement de l'aile dure du Parti Populaire, influencée par d'anciens franquistes. Le journaliste Pelo H. Riaño affirme, par exemple, que le titre de « Baronesa de Claret » a été attribué par le général Franco et il précise qu'il a pour motif « al parecer [...] sus labores en la Cruz Roja ». Le doute qu'il émet dans cette phrase renforce son mépris et le ton sarcastique de son article comme lorsqu'il cite quelques passages des œuvres pour dénigrer son écriture et qu'il se désole que « incluso Dolores Ibárruri leyó las aventuras de la aristócrata arruinada ». Ce commentaire ne semble pas nécessairement pertinent ici. Il ajoute également que l'un de ses textes avait été adapté à la radio formant « uno de los seriales de la radio más excitoso de la dictadura ». Il n'hésite pas à faire référence aux différents contacts de Carmen de Icaza avec la présidente nommée par Hitler pour orchestrer les jeunesses nazies ou encore avec Mussolini lors d'un voyage en Italie, accompagnée de Pilar Primo de Rivera. Il insiste d'ailleurs sur son rapport au régime nazi par la publication d'une photo qui représente Icaza en compagnie du « comisionado del gobierno de Hitler ». C'est donc l'aspect le plus sombre de la vie personnelle de l'autrice qui prédomine dans l'article mais il est difficile de percevoir l'objectif du journaliste : souhaite-t-il dénoncer le positionnement d'Icaza ? Que souhaite-t-il faire ressortir de ses œuvres ? Par ailleurs, le journaliste publie de fausses informations comme lorsqu'il affirme que l'autrice a écrit *Cristina Guzmán* lorsqu'elle avait dix-huit ans. L'article semble très

¹³ H. RIAÑO Pelo, « art. cit. ».

subjectif et empreint d'une violence dans la caractérisation de l'autrice. Les deux articles les plus récents et publiés en ligne sur Carmen de Icaza (*El Español* et *El Confidencial*) cherchent, tous deux, à mettre au jour un paradoxe, une ambiguïté chez l'autrice. Les deux titres le prouvent d'ailleurs en opposant un conservatisme, voire une idéologie franquiste, à la défense des femmes. L'article de José Madrid est accompagné d'une photo d'Icaza avec le symbole phalangiste mais soutient le caractère féministe de l'autrice. Nous observerons plus loin le développement de ce dernier aspect dans les deux articles. Nous retrouvons très peu de références aux vies personnelles des autrices dans les articles qui concernent Esther Tusquets et Marina Mayoral. Dans un article de 2020 publié par *El Cultural*, publication hebdomadaire d'actualité culturelle, à l'occasion de la réédition de l'ouvrage *Confesiones de una vieja dama indigna* et des soixante ans de la maison Lumen, la journaliste évoque seulement les débuts d'Esther Tusquets et de son frère dans le milieu éditorial¹⁴.

Les rééditions sont également un prétexte pour rappeler la qualité littéraire des textes des autrices. L'article publié par José Madrid sur Carmen de Icaza souligne l'aisance littéraire d'Icaza « que radiografió con perfecta puntería a las clases altas de su época¹⁵ ». Par ailleurs, l'article publié par le supplément Babelia, lors de la réédition de *La única libertad* de Marina Mayoral en 2002¹⁶, insiste sur l'expertise littéraire de l'autrice qui associe d'une main de maître les « relatos cruzados, personajes entrañables, otros más insondables, historias ambiguas » grâce à « ese rigor imprescindible que todo novelista de ley debe poner siempre ». Le journaliste affirme que le roman est agréable à lire. Par ailleurs, il associe le multiperspectivisme de Mayoral au processus de Wilkie Collins et rappelle la dimension métalittéraire de son œuvre qui représente, selon lui, « una forma de comprometer al lector en una peripecia que también puede interesarle [...] el lector es introducido en otra ilusión, la ilusión de creer que quien narra es un semejante suyo ». Les caractéristiques de l'œuvre de Mayoral persistent et créent un ensemble harmonieux dans le panorama littéraire espagnol.

Par ailleurs, l'œuvre de Carmen de Icaza est également évoquée à la lumière du travail de ses contemporaines. Dans un article publié par *ABC* en 2010 à l'occasion de la disparition de Concha Linares Becerra¹⁷, le journaliste cite les différentes autrices (Icaza, Corin Tellado, les sœurs Becerra) « que hicieron del género en la posguerra algo parecido a una revolución metida de matute en la incipiente cultura de masas ». Il évoque également les louanges de Carmen Martín Gaité sur l'écriture de l'autrice « amena de comprensión hacia aquellas escritoras » et souligne l'orientation de leurs œuvres populaires vers « la mujer como

¹⁴ AZANCOT Nuria, « Las confesiones de Esther Tusquets », 20/01/2020, en ligne.

¹⁵ MADRID José, « art. cit. ».

¹⁶ AYALA-DIP J. Ernesto, « Realidad e ilusión », *El País*, 30/11/2002, en ligne.

¹⁷ JURISTO Juan Ángel, « El melodrama moderno », *ABC*, 01/03/2010, p. 65.

receptora ». L'article de José Madrid indique également que le lectorat de Carmen de Icaza se situait davantage parmi « un público mayoritariamente juvenil y femenino¹⁸ ». Il inscrit son œuvre dans une communauté d'autrices qui écrivent sur les problématiques associées aux femmes en louant la capacité d'Icaza à « hablar de la mujer cuando nadie más (o solo unas pocas como Carmen Laforet) podía hacerlo ». Ces différents éléments permettent de réactualiser l'écriture des autrices et de les situer dans un panorama littéraire, du rappel de leur biographie au regard sur leur écriture et au rapport à leurs lecteurs.

9.1.2. De l'évolution du regard

À travers l'analyse des critiques plus actuelles, nous remarquons une évolution dans le positionnement des journalistes et nous souhaitons désormais interroger le contenu de leurs articles au prisme du genre : sont-ils encore à l'affût des différences entre l'écriture des femmes et celle des hommes ? Pouvons-nous accrédi-ter l'opinion de Laura Freixas qui considère que le féminin est encore mentionné partout, de la publication d'anthologies qui ne réunissent que des femmes de mouvements et de générations différents, aux reportages collectifs sur les écrivaines en passant par le questionnement constant de l'existence d'une écriture féminine ? Elle dresse en effet le constat suivant :

Aun suponiendo que a una no le interese (y a mí me interesa), una escritora no puede dar un paso sin que lo recuerden: editores, entrevistadores, organizadores de actos culturales, periodistas y críticos, suelen tener muy presente la condición de mujeres de las escritoras (no así la de varones de los escritores), y para bien o para mal, explícita o implícitamente, se lo hacen notar¹⁹.

Nous avons évoqué précédemment le paradoxe que soulevaient les plus récents articles sur Carmen de Icaza. C'est effectivement cette autrice qui reste encore stigmatisée et catégorisée dans son écriture, dans l'orientation de ses textes et dans son identité sexuelle. Les deux articles insistent sur l'aspect paradoxal, voire incompatible de la dimension conservatrice et féministe d'Icaza. Le « féminisme » de l'autrice se situe, d'après Pelo H. Riaño, du côté de ses anciennes publications dans *Blanco y Negro*, en 1935 (avant son « virage franquiste »), dans lequel elle publiait des « soflamas contra el gobierno alemán por prohibir a las mujeres trabajar, maquillarse o fumar²⁰ ». L'utilisation du substantif « soflamas » acquiert ici un sens ironique et donne l'impression que le journaliste se moque d'un engagement très superficiel et artificiel de la part de l'autrice. Il tourne également en ridicule l'emportement féministe des personnages du

¹⁸ MADRID José, « art. cit. ».

¹⁹ FREIXAS Laura, *op. cit.*, p. 18.

²⁰ H. RIAÑO Pelo, « art. cit. ».

roman réédité et discrédite le propos du texte qui « simplemente se centra en las mujeres, en la pelea por resistirse a ser domadas por los deberes y los haberes que se les presuponen ». Il amoindrit la portée de l'engagement des personnages féminins et ne fait par ailleurs aucune différence entre remise en question des injonctions féminines et mouvement féministe militant. Il relève néanmoins la violence de l'autrice envers sa « casta » à travers « una dura crítica a la sociedad que oprime a la mujer ». Son avis fait de Carmen de Icaza une femme dangereuse pour ses idées politiques mais également une écrivaine redoutable pour son féminisme radical. Alors que le titre de l'article suggère un oxymore, le journaliste semble, lui aussi, être submergé par un esprit contradictoire et ambigu. La dimension paradoxale est également présente dans l'article de José Madrid, mais les contradictions qu'il relève chez l'autrice sont connotées de manière plus positive puisqu'elles sont, d'après lui, « producto de la autenticidad²¹ ». Selon lui, Carmen de Icaza était une femme indépendante, moderne, « siempre desafió las convenciones », et c'est cet aspect qu'il retrouve chez les personnages féminins de ses romans. Il cite les mots de Carmen Martín Gaité qui les considère comme des figures, notamment celles de *La fuente enterrada* ou *Las horas contadas*, « activas y prácticas, se sorbían las lágrimas, afrontaban cualquier calamidad sin una queja, mirando hacia un punto orlado de nubes rosadas ». Par son écriture, il dit que l'autrice « derribó algunas de las barreras que pesaban sobre las señoritas bien, esas que no debían saltarse las reglas establecidas ». À la fin de son article, il réconcilie les deux pôles du féminisme et du phalangisme en admettant que l'autrice peut partager ces valeurs, à première vue, contraires. En réponse à ces différents constats, nous pouvons affirmer que : d'une part, leur réflexion semble détachée du contexte d'écriture et d'engagement des femmes de l'époque ; d'autre part, d'après nos analyses des textes et de la réception contemporaine de ceux-ci, Icaza n'est pas considérée comme une franquiste mais apparaît plutôt comme une aristocrate qui s'investit dans l'aspect social du régime. Elle ne semble d'ailleurs pas se revendiquer d'une idéologie ou d'une position politique précise alors que José Madrid qualifie l'autrice d'une « icono de dos ideologías contrapuestas: el falangismo y el feminismo ». Ces deux articles se situent finalement aux antipodes du silence sur son lien au régime dans les années 50 que nous avons constaté dans des journaux comme *ABC*. L'article sur Concha Linares Becerra publié dans *ABC* est, en revanche, plus modéré et s'inscrit dans la continuité et l'évolution des propos du journal sur Icaza. Il évoque la quête d'indépendance qu'on peut attribuer à certaines protagonistes de ses romans. Il dépasse la représentation stéréotypée des héroïnes de *novelas rosas* pour souligner leur force et leur maturité :

las protagonistas de esas novelas no tenían por fuerza que ser jovencitas, sino que algunas,

²¹ MADRID José, « art. cit. ».

ya, peinaban canas pero eran dueñas de su propio destino²².

L'article publié dans Babelia et qui évoque également la réédition d'un roman de Mayoral, met en évidence l'émancipation du personnage féminin, sa maturité, son indépendance :

La narradora, Etel, sigue la consigna de la lucha por la libertad de la mujer, y de todas las libertades humanas²³.

La dimension féminine des textes revient très souvent dans les articles qui concernent les œuvres d'Icaza et les journalistes continuent d'interroger son rapport aux figures féminines et à leur degré d'indépendance. Le prisme évolue puisqu'il n'a jamais été question, dans les articles contemporains de l'autrice, d'un quelconque angle militant ou engagé. En revanche, le regard des journalistes sur le travail de Tusquets ou de Mayoral reste plutôt fidèle à la critique traditionnelle.

Nous avons constaté que les critiques les plus récentes sur Carmen de Icaza pouvaient être empreintes d'une certaine hyperbole et ne respectaient pas toujours le contexte d'écriture de l'autrice. C'est là que nous observons les limites de la critique littéraire. Certains auteurs peuvent être d'ailleurs très critiques envers la réception journalistique. Dans son ouvrage, María Ángeles Ciprés Palacín démontre que certaines autrices pensent que les articles ou *reseñas* ne fonctionnent que pour faire la publicité d'un livre et non pas pour fournir une évaluation du contenu ou refléter la qualité du texte et que la participation dans les médias suppose l'effacement des limites entre les *best-sellers* et la littérature de qualité²⁴. Nous souhaitons à présent observer comment ces outils critiques évoluent dans le temps et sous quelle forme les *reseñas* peuvent se présenter à nous aujourd'hui.

9.1.3. Des mécanismes de l'invisibilisation

Les autrices ont rencontré, chacune à l'apogée de leur écriture, un succès important, succès rapporté par les lecteurs et souligné par la critique littéraire. Néanmoins, comme nous l'avons signalé dans notre développement sur les différentes librairies, les trois autrices peinent à être connues et reconnues aujourd'hui : si le nom de Carmen de Icaza n'est pas inconnu, il reste exclusivement associé à la *novela rosa* ou au lien filial de l'autrice avec l'ancien ministre de la Culture ; Esther Tusquets est souvent liée au travail de son frère, l'éditeur Óscar Tusquets et à son propre travail d'éditrice ; enfin Marina Mayoral apparaît comme une autrice de seconde zone, à la qualité littéraire certaine mais à la visibilité moindre. Que s'est-il passé alors ces

²² JURISTO Juan Ángel, « El melodrama moderno », « art. cit. ».

²³ AYALA-DIP J. Ernesto, « Realidad e ilusión », « art. cit. ».

²⁴ CIPRÉS PALACÍN María Ángeles, *op. cit.* non paginé.

dernières années ? Pourquoi leur travail est-il invisibilisé ? Comment sommes-nous parvenus à cette perte de reconnaissance ? Comment se construit la critique littéraire aujourd'hui ?

Nous émettons plusieurs hypothèses quant à la visibilité des trois autrices et nous pourrions les vérifier tout au long de ce dernier chapitre. Carmen de Icaza, accompagnée par exemple de Concha Linares Becerra, apparaît comme la précurseuse d'un genre romanesque populaire qui met en évidence des problématiques relatives aux femmes et qui est destiné aux lectrices mais, à la fin des années 60, elle disparaît du panorama littéraire en même temps que les *novelas rosas* se raréfient. C'est le cas également chez les autres écrivaines du genre : leur gloire littéraire est passée et d'autres autrices leur succèdent, bénéficiant de leur expérience en tant que femme dans le monde des lettres. Alors que les écrivaines de la génération d'Icaza tentaient, dans un premier temps, de trouver leur place dans les maisons d'édition et dans les bibliothèques des lecteurs, les écrivaines de la génération postérieure se sont davantage risquées à défendre la condition féminine et à revendiquer l'universalité de leurs capacités littéraires. Nous remarquons que les articles récemment publiés sur Icaza mêlent très fortement sa biographie, ses engagements et les ambiguïtés de sa personnalité. En revanche, certains articles davantage spécialisés dans la critique littéraire rappellent le travail d'écrivaine de l'autrice. Un article publié chez *ABC* en 2002 sur Corin Tellado, autrice de *novelas rosas*, du même acabit que Carmen de Icaza, dresse une critique plutôt affable des romans sentimentaux²⁵. Le journaliste, Juan Cueto, tente de déconstruire l'ensemble des discours critiques concernant les romans populaires en rapprochant « la cultura de masa » de la pop culture actuelle. L'article présente un encadré avec quelques références associées aux *novelas rosas*. Il affirme que Carmen de Icaza fut « la primera escritora, tras la guerra civil, a conseguir gran éxito con sus novelas rosas ». Chaque fois qu'un article est publié autour de ce genre littéraire, mention est faite de l'autrice comme l'une de ses principales représentantes, ce qui confirme notre hypothèse selon laquelle la critique actuelle ne remobilise le passé littéraire d'Icaza que sous le prisme de la *novela rosa*. Les rééditions ne rencontrent malheureusement pas un succès retentissant parmi la critique littéraire contemporaine, en raison, peut-être, de l'association immuable de l'autrice à ce genre littéraire et du jugement dépréciatif de la littérature populaire.

Après de nombreuses recherches autour de l'actualisation de la figure d'écrivaine d'Esther Tusquets, nous ne trouvons pas d'articles pertinents dans la presse de ces dernières années. Nous constatons que ses livres figurent encore dans les rayons de certaines librairies, notamment des librairies féministes ou LGBT, mais qu'ils n'accèdent pas à la renommée dont ils jouissaient dans les années 80. Lorsque nous interrogeons Jorge Herralde sur l'effet d'une

²⁵ CUETO Juan, « La dama pop », *ABC Cultural*, 27/04/2002, p. 7.

éventuelle réédition des romans de Tusquets, il hésite et admet que « cuando un autor o una autora fallece, la visibilidad sufre²⁶ ». La disparition de Tusquets est donc l'une des hypothèses de son invisibilisation. Par ailleurs, on sait que plusieurs périodes d'écriture se succèdent tout au long de sa carrière : ses premiers romans sont reconnus pour ses longues phrases et son style baroque mais, par la suite, son écriture évolue et se détache d'une complexité stylistique. Ses dernières œuvres sont principalement des mémoires, mémoires autobiographiques et individuelles mais également collectives, brossant le portrait d'une génération d'écrivains et d'éditeurs issue de la bourgeoisie catalane. L'ensemble de ses textes n'a donc pas bénéficié, dans un premier temps, de la même visibilité et d'une reconnaissance similaire, les thématiques et les problématiques associées étant radicalement différentes. Esther Tusquets semble être difficilement associable à une catégorie littéraire, ce qui ne lui permet pas de perdurer comme représentante spécifique d'un genre et de voir ses qualités d'écriture rappelées régulièrement dans les critiques actuelles. Par ailleurs, nous remarquons que les journaux recourent aujourd'hui beaucoup moins aux entretiens et aux articles collectifs de femmes. Ils travaillent à l'inclusion de ces dernières dans un objectif d'universalité de l'écriture. Nous pouvons y voir le signe d'une progression des pratiques genrées de l'écriture journalistique mais il existe tout de même un effet pernicieux qui consiste à noyer les auteurs dans la masse anonyme de l'écriture contemporaine. Les femmes sont moins stigmatisées mais elles ne sont pas forcément plus visibles qu'avant. Le marché du livre est trop dense et seules quelques-unes ressortent du panorama ; la plupart écrivent encore.

Quant à Marina Mayoral, sa production littéraire s'étend sur de nombreuses années et ne reçoit pas le même accueil selon les périodes. Nous avons remarqué que seul le journal *La Voz de Galicia* présente, dans un article de 2019, son dernier roman. Il n'a pas attiré la curiosité des journalistes et n'a pas bénéficié d'une grande visibilité, ce qui s'est senti sur sa vente, comme le signale la libraire chez Próleg, Núria. Selon elle, Marina Mayoral « tuvo su momento²⁷ ». Cette dernière ne prend pas forcément en compte les thématiques « à la mode » des jeunes femmes émancipées et militantes qui émergent en nombre ces dernières années et elle n'inscrit pas son œuvre dans des objectifs de popularité et de notoriété, ce qui marginalise, d'une certaine manière, son écriture et sa figure d'écrivaine. En revanche, Esther Tusquets et Marina Mayoral apparaissent à plusieurs reprises dans des critiques en ligne. Ces nouveaux moyens de communication comme les blogs littéraires s'inscrivent, en effet, dans une nouvelle forme de critique et occupent une place importante dans l'actualité du livre. Les paradigmes de la visibilité dans le champ littéraire évoluent et d'autres médias voient le jour.

²⁶ Réponses de Jorge Herralde, janvier 2021.

²⁷ Núria a répondu à nos questions par mail en décembre 2020.

Trois chercheurs se sont intéressés, ces dernières années, au phénomène des blogs littéraires comme un dispositif de jugement en ligne²⁸. Ils distinguent les blogs littéraires amateurs, développés au début des années 2000, souvent appelés « blogs de lecteurs » de ceux tenus par des professionnels. Dans les deux cas, Internet offre une diversité de jugements à faible coût, pour les éditeurs de revues ainsi que pour les lecteurs, et permet de toucher un public plus large. Nous pourrions interroger les différences avec la critique traditionnelle tant dans la qualité littéraire, l'analyse que dans le partage d'une expérience personnelle du critique. En effet, l'article relève les compétences spécifiques des blogueurs qui font émerger un autre type de critique :

Les blogs sont en effet situés du côté de la sensibilité, de la passion, de l'enthousiasme, et les critiques de presse du côté de l'argumentation et de la distance critique. Le responsable numérique d'un grand groupe d'édition souligne que « les médias traditionnels ont une tendance à objectiver un peu plus leurs propos, alors que les blogueurs sont plutôt sur la corde du sensible [...]. Donc c'est aussi une autre façon de parler au lecteur et à l'acheteur potentiel »²⁹.

L'article ajoute que les éditeurs accordent parfois une place effective aux blogueurs, « motivée par une croyance dans les capacités promotionnelles et dans le statut spécifique des blogueurs³⁰ ». Pour les maisons d'édition de taille moyenne ou grande, il s'agit essentiellement de profiter d'un outil supplémentaire et d'accroître la visibilité de leurs titres, d'occuper l'espace réservé aux médias. En revanche, l'une des éditrices interrogées par les trois chercheurs précise qu'une critique littéraire dans *Le Monde* ou dans *Libération* vaut tous les blogs et que la promotion d'un livre est incomparable selon l'intermédiaire. Les blogueurs interrogés par l'article font preuve de modestie et de lucidité, ils n'ont pas l'ambition de concurrencer la critique traditionnelle, médiatique et n'orientent pas forcément leurs textes vers la promotion des ouvrages. Ils se voient davantage comme des lecteurs qui écrivent sur des livres qui leur plaisent, à destination des autres lecteurs de la blogosphère et s'éloignent donc des critiques négatives puisque les livres ne leur sont pas imposés. La dimension intime et personnelle semble être plus profonde. L'article divise enfin les blogueurs en deux catégories : les amateurs et les prétendants. Ces derniers sont ceux qui estiment avoir un rôle de découverte et de repérage des titres. Certains décernent même des prix à des ouvrages qui seront ensuite consacrés par des prix littéraires reconnus et cela leur donne une légitimité. Ils prennent très au sérieux leur rôle de promotion et d'évaluation des livres.

À l'occasion de la réédition de *Recuerda, cuerpo*, en 2020, plusieurs blogs ont souhaité

²⁸ BOIS Géraldine, SAUNIER Emilie et VANHEE Olivier, « La critique littéraire amateur sur les blogs de lecteurs », *RESET*, en ligne, mis en ligne le 30 juin 2016, <http://journals.openedition.org/reset/736>.

²⁹ *Ibid.*, p. 7.

³⁰ *Ibid.*, p. 4.

présenter l'ouvrage de Marina Mayoral et ont pris en quelque sorte le relai des critiques journalistiques chez qui nous ne trouvons aucune trace de cette réédition. Les critiques en ligne permettraient alors également de compléter l'offre des journaux et des revues littéraires face à un panorama de publications toujours plus vaste. Sur le site *El Quinto Libro*, le blogueur organise sa critique en trois temps : des éléments de biographie et des caractéristiques de son écriture, le résumé du texte et, enfin, son opinion qui affirme nettement qu'il s'agit du meilleur roman de l'autrice³¹. Il partage son expérience personnelle de lecture et argumente son opinion :

A pesar de las críticas, opiniones y diversa información que he consultado para la confección de esta reseña, a mí no me ha parecido un libro erótico, como muchas de ellas se empeñan en afirmar. Me ha parecido una obra con un objetivo más elevado que buscar la excitación, como es la finalidad última de ese género. Creo que Marina Mayoral no persigue, con la recopilación de los doce relatos que dibujan esta antología, buscar los resortes que hacen aflorar el deseo, sino que pretende que nos centremos en el nacimiento del mismo y en las condiciones que se les ofrece a sus protagonistas para que les ocurra. Es, en mi opinión, una obra más cercana a la filosofía, al conocimiento del sótano del ser humano que a lo superfluo de su comportamiento y puramente sociológico.

Dans cette critique, le blogueur n'hésite pas à remettre en question les affirmations des critiques professionnels, à les réfuter avec audace et à présenter sa propre opinion esthétique sur la prose de Mayoral. Il affirme et assume son point de vue par l'utilisation, notamment, de la première personne du singulier. Sa critique se situe par ailleurs du côté de l'enthousiasme dans le sens où il ne cesse de faire les éloges de l'œuvre et de l'écriture de l'autrice :

Los relatos se leen con la sensación de acariciar terciopelo. Los doce, sin excepción, son brillantes, circunstancia poco habitual en antologías de este tipo, donde siempre suele haber alguno que flojea o que se utiliza de relleno.

Tribuna Feminista présente également la réédition du texte de Mayoral mais, cette fois, depuis un angle différent qui émerge dans le titre du site web³². Si le livre apparaît sur ce site, c'est qu'il est considéré à première vue comme un livre engagé. En effet, Ovidio Parades insiste sur le désir qui remplit chaque page du texte et qui défend une vision libérée de la sexualité féminine. Dans sa critique, il revient sur le parcours brillant de l'autrice jusqu'à son admission à la Real Academia Galega et jusqu'à ses dernières publications et il insiste sur la capacité de Marina Mayoral à embrasser, par son écriture, l'âme humaine dans toute sa complexité :

Estamos ante una novela en apariencia sencilla. Sólo, insisto, en apariencia. Hay muchas vidas en esa narración, muchas idas y venidas, saltos en el tiempo, y un manejo extraordinario de los silencios y las elipsis. No se trata de un puzle, no es eso, no, pero casi. Vamos avanzando por tiempos, espacios y diferentes edades. Y finalmente, todo encaja de forma natural y convincente.

³¹ RABADÁN AROCA Paco, « Marina Mayoral y el descubrimiento del sexo », *El Quinto Libro*, 25/06/2020, <https://www.elquintolibro.es/2020/06/resena-de-la-novela-recuerda-cuerpo/>.

³² PARADES Ovidio, « Marina Mayoral, el origen del deseo », *Tribuna Feminista*, 24/06/2020, <https://tribunafeminista.elplural.com/2019/06/marina-mayoral-el-origen-del-deseo/>.

Il partage ainsi son admiration absolue pour l'autrice et n'hésite pas à se laisser guider par ses émotions. Par ailleurs, le blogueur ne se réfère pas aux critiques journalistiques antérieures ; il se détache de celles-ci et propose sa propre interprétation du texte, des livres de l'autrice dans lesquels « el feminismo también ocupa un espacio destacado ». À la fin de son article, il revendique l'obtention du prix Cervantes pour l'autrice et insiste sur la légitimité de son propos. Comme nous l'affirmions précédemment, le dernier roman de Marina Mayoral ne figure ni dans *El País*, ni dans *ABC* mais il apparaît, en revanche, sur le blog littéraire *Las críticas*. Il s'agit d'un site créé en 2016, qui ne recense que des articles écrits par des femmes, « una crítica hecha por mujeres » et qui souhaite mettre en avant les femmes en tant que journalistes, critiques littéraires et en tant qu'écrivaines. Nous pouvons donc percevoir la dimension engagée du site. Dans sa *reseña*, Leonor Ruiz, n'hésite pas à partager sa propre relation au texte de Mayoral :

Recuerdo a Marina Mayoral igual que recuerdo mi cuerpo, mi cuerpo y sus ansias, a los veinte años, cuando comencé a leerla, sumergiéndome en su literatura con ardor parejo al de quien se baña en el Jordán³³.

Son expérience de lecture revêt un caractère intime et se mêle à sa propre expérience de vie. C'est comme si les textes contemporains nous apportaient un degré d'intimité supplémentaire, tant dans leur écriture que dans leur interprétation. La critique évoque d'ailleurs la concordance entre sa propre évolution et l'expérience d'écriture de l'autrice qui dépassent, toutes deux, une époque passée et révolue, « a finales del siglo anterior, con menos vidas vividas, con menos deseos colmados, y un horizonte joven, ingenuo, en el que ni la imaginación más desatada podía presentir el futuro ». Nous observons, dans l'écriture de sa *reseña*, une importance accordée à la dimension littéraire, une certaine poésie dans le partage de son opinion :

El entorno invita a la fusión de la acción con la naturaleza. El mar cercano, la presencia de prados y bosques, la lluvia y la luz tenue de los campos, el rumor del aire, los relojes de las torres. Esa armonía, *recóndita*, siempre presente en sus relatos, que sus personajes atraviesan y a la que permanecen expuestos.

L'absence de verbes dans l'une des phrases renforce la littérarité de son article. Par ailleurs, la référence intertextuelle à une œuvre antérieure de Mayoral par l'utilisation de l'adjectif « recóndita » apposé à « armonía » renvoie à son expertise de l'œuvre générale de l'autrice. L'italique de l'adjectif permet au lecteur de repérer son allusion. Ces différents éléments participent de la construction de sa légitimité en tant que critique. L'article de Leonor Ruiz est rédigé au prisme de son individualité en plus de s'inscrire dans un contexte d'engagement des femmes. Enfin, certains blogs consacrent parfois leurs critiques à des œuvres anciennes qui ne s'inscrivent ni dans une réédition ni dans le cadre d'une nouvelle publication de l'autrice. *La*

³³ RUIZ Leonor, « *La única mujer en el mundo*, de Marina Mayoral », *Las críticas*, mai 2019, <https://lascriticas.com/index.php/2019/05/02/la-unica-mujer-en-el-mundo-de-marina-mayoral/>.

Cebra que habla propose, en 2020, une redécouverte du premier roman d'Esther Tusquets³⁴. Andrea Toribio Álvarez, diplômée de la Universidad Autónoma de Madrid, envisage l'ensemble du roman sous l'angle de l'engagement et souligne la dimension novatrice, voire révolutionnaire, d'un texte qu'elle situe comme une « manifestación socio-política clara y su contundente carga ética y moral; todo ello amparado bajo una perspectiva de género que permitirá recuperar voces y textos anteriores, así como fraguar una plataforma coherente de producción de discursos en torno al deseo ». Elle dénonce la moindre reconnaissance littéraire des femmes de l'époque de Tusquets malgré les éloges d'écrivaines telles que Carmen Martín Gaité. Elle semble se situer dans le prolongement de ces critiques qui revendiquaient l'écriture des femmes au prisme de leur expérience individuelle. Elle considère également Tusquets comme la représentante de cette écriture et remarque un vrai engagement dans son écriture et dans sa démarche :

Desde lo que podemos considerar un observatorio privilegiado, no solo a nivel socio-económico, sino también profesional, Tusquets se sumergió en el ideario feminista francés de los setenta y en el activismo de los movimientos norteamericanos de idéntica naturaleza que reclamaron la necesidad de una transformación en la escritura, rechazando, paralelamente, todos aquellos relatos amables, convencionales, nostálgicos. La autora articuló en su texto un monólogo dramático autoficcional que sustituyó al discurso estático, asignado típicamente a las mujeres. A través del soliloquio de la narradora, se construye un interlocutor que experimenta diversos procesos performativos y transformacionales.

La critique affirme une volonté très claire de démontrer l'engagement féministe de Tusquets au regard de la production littéraire de l'époque et des mouvements militants dans le monde. A posteriori, le texte de l'écrivaine bénéficie d'une analyse sous l'angle de l'évolution du mouvement féministe. Elle soulève l'importance du désir féminin dans le texte comme outil de déconstruction de l'ordre patriarcal. Par ailleurs, l'un des motifs de la *reseña* se concentre sur les clés de lecture et d'interprétation qu'Andrea souhaite partager avec le lecteur et parcourt l'ensemble de l'œuvre fictionnelle de l'autrice afin de mettre en perspective sa cohérence narrative guidée par l'intimité. Finalement, la critique se propose de redécouvrir une œuvre sous un angle plus novateur et souligne l'apport de Tusquets à l'écriture des femmes depuis une perspective plus historique :

Las políticas del cuerpo y la historia de los sentimientos ya no necesitaron de un narrador externo que contase a las mujeres su historia; el cuento comenzó así a relatarse desde otra perspectiva.

La critique publiée dans *La Cebra que habla* sert un objectif presque militant de

³⁴ TORIBIO ÁLVAREZ Andrea, « La propuesta narrativa de Esther Tusquets en: El mismo mar de todos los veranos », *La Cebra que habla*, 15/11/2020, <https://lacebraquehabla.com/la-propuesta-narrativa-de-esther-tusquets-en-el-mismo-mar-de-todos-los-veranos/>.

« visibilité » d'œuvres de femmes.

Les critiques en ligne démontrent ainsi une sensibilité, un enthousiasme pour des livres qu'ils choisissent et dont ils souhaitent louer l'esthétisme et le plaisir de la lecture. Ils se manifestent comme des lecteurs experts, critiques qui offrent une opinion éclairée. Dans certaines maisons d'édition, les blogueurs et les critiques s'inscrivent dans deux processus. Laura Coster nous indique que, dans la maison d'édition Jouvence, située en Suisse, l'attachée de presse gère la presse écrite et audiovisuelle et la chargée de communication s'occupe de la relation aux blogueurs³⁵. Les critiques que nous avons pu analyser semblent plus engagées que celles que l'on trouve dans les journaux. Cela peut être dû à la liberté des blogueurs qui ont pour seule contrainte de satisfaire leur lectorat. Nous pouvons alors affirmer que l'invisibilisation des autrices dans certains médias peut être compensée par le désir de faire renaître des œuvres par d'autres moyens de communication.

De manière générale, dans les articles *post-mortem*, les journalistes insistent sur l'ensemble de la vie des autrices afin d'inscrire leur œuvre dans un ensemble harmonieux. Les aspects des textes et les dimensions de la vie personnelle semblent ainsi inter-réagir et s'influencer. Ce sont ces différents éléments qui construisent une image renouvelée des autrices, une position d'autrice plus fine. Par ailleurs, les critiques actuelles font davantage appel à un regard critique puisque, parfois, les journalistes sont étrangers à l'œuvre de l'autrice mais tentent a posteriori de formuler leur avis sans connaissances précises. L'étude de la critique contemporaine permet en tout cas de réaffirmer l'apport des trois autrices à l'histoire littéraire des femmes. Icaza figure dans quelques journaux conservateurs qui insistent sur le féminin, voire le féminisme dans ses œuvres. En revanche, les articles actuels autour de Tusquets ou de Mayoral cherchent, au contraire, à atténuer la différence sexuelle dans l'écriture et des journaux comme *ABC* nuancent davantage leurs propos et leur jugement. Leur visibilité est néanmoins très orientée dans les médias actuels : Icaza est connue pour ses *novelas rosas*, Tusquets est reconnue comme éditrice et Mayoral est moins cataloguée puisqu'elle publie encore. Les médias traditionnels évitent désormais d'enfermer les écrivaines dans des articles collectifs de femmes mais certaines, particulièrement celles qui n'écrivent plus, souffrent d'une invisibilisation. Les blogs permettent alors de redonner une visibilité à certaines figures, à mi-chemin entre le rôle du lecteur et celui du critique, émergeant comme une catégorie hybride. Il serait intéressant de poursuivre ce travail autour des critiques en ligne et de sonder le parcours et les motivations de ces « apprentis » critiques.

María Ángeles Ciprés Palacín cite Rosa Montero qui considère que « le marché

³⁵ Laura Coster, éditrice chez Jouvence, a pu répondre à certaines de nos interrogations tout au long de ce travail sur la réception.

manipule tout le temps les écrits des femmes. Il est le responsable de la mise en contact des livres et de leurs lecteurs. Pour elle, chaque écrivain·e connaît bien les forces et les pressions de l'industrie éditoriale. [...] pour avoir du succès en tant qu'écrivaine il faut être presque une vedette de la télé³⁶ ». Après avoir observé comment la critique journalistique représentait les trois autrices du milieu du XXe jusqu'à aujourd'hui, nous verrons désormais comment les figures des autrices se construisent en dehors de leur reconnaissance littéraire : *quid* de leur visibilité dans les autres dimensions du champ ? Perdent-elles progressivement du terrain ou s'imposent-elles de manière permanente ?

9.2. Postures d'autrices

Il nous est difficile d'imaginer dix écrivains participant à un débat et à des conférences sur le thème « être homme », suite à la publication d'un ouvrage collectif revendiquant une identité commune. Pourtant, en 2000, dix écrivaines se prêtent au jeu du débat collectif, après l'écriture du livre *Ser mujer*, publié chez Temas de hoy. Les dix femmes réunissent de courts essais autour des différentes problématiques et injonctions qui concernent les personnes de sexe féminin, telles que les relations amoureuses, le choix qui s'impose aux femmes entre une carrière et une vie familiale, le célibat, la maternité, l'amitié, le lesbianisme³⁷. Elles tentent donc de définir ensemble ce qu'une femme et une écrivaine représentent. Nous avons évoqué précédemment les biais des entretiens et des ouvrages collectifs qui ne sont parfois qu'un prétexte pour interroger les écrivaines ensemble sur la condition des femmes et des autrices. Les articles collectifs que nous avons étudiés marginalisent les écrivaines autant qu'ils leur accordent un espace et les rendent visibles. Nous analyserons dès lors certains entretiens collectifs afin d'examiner quelle place y occupent nos autrices.

Au cours de cette partie, nous concentrerons notre intérêt sur l'opinion des autrices, la construction de leur discours. Les entretiens sont, en effet, l'occasion de leur accorder une voix, de les entendre s'exprimer sur leur expérience en tant qu'écrivaine, en tant que femme et sur leur processus d'écriture. Nous interrogerons l'analyse des œuvres des autrices à la lumière de leur discours : leur propos éclaire-t-il différemment l'interprétation des textes ? Comment les journalistes orientent-ils leurs entretiens ? Comment les autrices défendent-elles leur travail et leur point de vue ? Nous aborderons, ensuite, la construction de leur autorité dans le champ

³⁶ CIPRÉS PALACÍN María Ángeles, *op. cit.*, non paginé.

³⁷ CASTILLO Silvia, « Diez autoras desvelan la condición de "Ser mujer" », *ABC*, 14/04/2000, p. 97.

littéraire : comment sont-elles reconnues et par quel système de récompense ? Enfin, après avoir évoqué leur rayonnement à l'intérieur du pays, nous chercherons à savoir quelle influence les autrices exercent à l'étranger grâce aux traductions de leurs textes notamment. L'ensemble de ces questionnements nous amènera à penser leur posture d'autrice au sens bourdieusien ainsi que le positionnement qu'elles adoptent dans leur discours. Nous observerons comment ces autrices s'inscrivent dans un processus de visibilité de leur travail tout au long du XXe siècle et comment leur situation évolue. Gisèle Sapiro affirme que la position d'écrivain se transforme au fil des siècles, passant d'une élite sociale à des positions intermédiaires, ce qui permet de créer progressivement un espace pour les autrices :

L'écriture est une activité qui a toujours été ouverte aux femmes dotées de capital culturel, l'accès à la publication et plus encore à la reconnaissance culturelle est un phénomène relativement récent³⁸.

L'étude de la reconnaissance littéraire par les pairs (journalistes, institutions, éditeurs) s'intègre au processus de réception des œuvres puisqu'elle fait suite à la publication de textes tout en donnant une vision plus globale du travail des auteurs. Nous constatons que les entretiens des autrices sont toujours organisés à l'occasion de la publication d'un nouveau roman ou d'un événement personnel, comme lorsqu'Esther Tusquets se retire du secteur éditorial. Il s'agit d'un autre rapport à la réception puisque le travail ne consiste pas à critiquer une œuvre ou un auteur mais bien de construire un échange bienveillant et confiant afin d'obtenir les meilleures exclusivités de l'autrice. Les journalistes ont pour habitude de louer les qualités des autrices dans l'en-tête qui précède la retranscription de l'entretien.

Nous avons principalement sélectionné des interviews publiées dans les journaux utilisés pour l'analyse de la réception critique des œuvres (*ABC*, *El País*, *La Voz de Galicia* et quelques revues littéraires) et nous émettons quelques hypothèses de travail : nous pensons que la majorité des journalistes qui s'entretiennent avec les autrices sont des femmes et qu'elles créent une sorte de microcosme solidaire dans le processus de visibilité des femmes dans le champ littéraire ; nous imaginons que l'objet principal des questions est orienté vers le positionnement idéologique sur la question des femmes, l'écriture féminine et la part autobiographique dans les textes. Nous estimons d'ailleurs à 50% le partage des questions entre celles qui concernent la vie personnelle de l'autrice et celles qui se concentrent sur son œuvre écrite. Enfin, nous supposons que la mention du féminin et du féminisme occupe une place considérable dans les échanges et qu'il est difficile pour les journalistes de ramener les œuvres à leur dimension universelle.

³⁸ SAPIRO Gisèle, *La sociologie de la littérature*, op. cit., pp. 43-44.

9.2.1. Voix et regards d'autrices

Gérard Genette, dans son étude de l'épitéxte public, emploie le terme de « médiations³⁹ » pour se référer aux dialogues entre les écrivains et les médiateurs chargés de lui poser des questions, de recueillir puis de transmettre ses réponses en rendant la formulation finale lisible et intelligible. Il différencie l'entretien de l'interview : pour lui, l'interview est « un dialogue, généralement bref et assuré par un journaliste professionnel, commis d'office à l'occasion ponctuelle de la sortie d'un livre, et portant en principe exclusivement sur ce livre⁴⁰ » et l'entretien se caractérise par « un dialogue généralement plus étendu, à échéance plus tardive, sans occasion précise [...] et souvent assuré par un médiateur moins interchangeable, plus "personnalisé", plus spécifiquement intéressé à l'œuvre en cause, à la limite un ami de l'auteur⁴¹ ». Nous nous confrontons dans ce travail à plusieurs caractéristiques de ces deux objets de médiation : les dialogues semblent, comme nous l'avons précisé, répondre à des événements ou à de nouvelles publications des autrices mais, selon les journaux ou les revues, l'espace consacré à l'autrice s'étend et le journaliste témoigne d'une fine connaissance de l'autrice et de son œuvre. Genette le reconnaît : certaines interviews tournent à l'entretien. La porosité de ces concepts nous amène finalement à garder le terme d'« entretiens » pour nous référer aux échanges entre journalistes et autrices mais nous identifierons soigneusement ce qui relève des codes des deux modes communicationnels. Au cours de ces entretiens, nous observerons l'évolution du positionnement des journalistes selon leur sexe et selon le médium, en nous concentrant sur l'organisation des entretiens, le type de questions, les références au féminin. Nous serons également attentive à l'évolution du positionnement des autrices dans leurs ambiguïtés, paradoxes et stratégies : gagnent-elles en confiance ? Expriment-elles clairement leurs idées ?

Il nous semble intéressant d'observer, dans un premier temps, l'organisation des entretiens collectifs : quels auteurs sélectionnent-ils ? Sous quel prétexte et dans quel objectif ? Les trois entretiens de Carmen de Icaza que nous sommes parvenue à obtenir sont extraits de *La Estafeta literaria* et les trois inscrivent l'autrice dans des échanges collectifs qui rassemblent soit exclusivement des femmes écrivaines, soit majoritairement des hommes. Icaza en constitue l'exception. Les trois entretiens sont menés par des hommes, ce qui rejoint notre constat d'une moindre proportion de journalistes femmes dans les années 40. Dans l'entretien intitulé « Seis manos sobre la novela rosa⁴² », Julia Maura, Concha Linares Becerra et Carmen de Icaza sont

³⁹ GENETTE Gérard, *Seuils*, op. cit., p. 328.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 329.

⁴¹ *Idem.*

⁴² TRENAS Julio, « Seis manos sobre la novela rosa », *La Estafeta literaria*, 05/03/1944, p. 7.

convoquées pour donner leur avis sur ce genre littéraire. L'article répond aux normes stéréotypées des autrices, en plus de la marginalisation de ces trois femmes, puisque l'article est illustré d'une image qui représente une femme élégante en train de lire. L'illustration correspond aux normes esthétiques de la féminité, d'une part, et sous-entend que ce genre littéraire est destiné aux femmes, d'autre part. Les trois autrices rejettent à première vue la qualification de leurs textes et profitent de l'espace qui leur est consacré pour défendre l'universalité de leur écriture. Carmen de Icaza affirme que son public est large et refuse d'orienter ses textes en fonction d'un lecteur. Elle montre par ailleurs que ses œuvres ne correspondent pas à un genre unique et peuvent s'inscrire dans d'autres catégories comme la *novela blanca*, les romans d'espionnage, etc. En revanche, à la question sur l'apport de la « *sensibilidad femenina* » au roman, Icaza ne déconstruit pas l'approche essentialisante du féminin et répond très sérieusement à la question en affirmant que la femme peut influencer la littérature par « *su delicadeza, su finura espiritual, su ternura, su conocimiento fraterno del alma femenina* ». Elle maintient donc une approche différencialiste de la littérature mais valorise son écriture et le travail des femmes. Dans les deux articles suivants, dans lesquels Icaza est interrogée parmi des hommes, on observe une réelle différence de positionnement avec les autres écrivains. Dans l'article de 1945⁴³, vingt-quatre auteurs sont interviewés et seules trois femmes figurent parmi ces personnes dont Icaza et Concha Linares Becerra. Elles semblent former ensemble une petite communauté d'écrivaines reconnues et médiatisées. Leur présence est exceptionnelle puisque dans les exemplaires précédents, les entretiens collectifs ne réunissent que des hommes et les femmes sont très rarement invitées à y participer, sauf parfois dans le cas de Concha Espina. Dans l'article de 1946⁴⁴, sept auteurs sont interrogés et Icaza est la seule écrivaine. Ses réponses sont d'ailleurs plus courtes que celles des hommes et on peut imaginer que, soit le journaliste lui accorde moins d'espace dans l'article, soit elle décide elle-même de raccourcir son temps de parole. La thématique de l'article se concentre sur les effets des restrictions électorales et le manque d'éclairage sur le travail d'écrivain. Dans les différentes réponses, on perçoit surtout les différences d'adaptation entre Icaza et ses camarades. Elle ne semble pas particulièrement exigeante et accepte les modifications circonstancielles comme si elle avait intériorisé d'une certaine manière sa condition. Par ailleurs, dans l'article de 1945 qui interroge les écrivains sur l'influence de la Feria del Libro sur leur production littéraire, on remarque des différences radicales entre les réponses de certains hommes et de certaines femmes. Icaza souligne l'opportunité de cet événement et s'enthousiasme face à la célébration de la culture populaire. Elle affirme prendre du plaisir à se

⁴³ « Los escritores ante la Feria », *La Estafeta literaria*, 10/06/1945, pp. 16-17.

⁴⁴ « Palmatorios y candelabros sobre la mesa de los escritores », *La Estafeta literaria*, 01/01/1946, p. 36.

glisser parmi la foule et observer les réactions du public face à ses livres. Elle souligne cette puissante émulation alors que Camilo José Cela exprime de manière très véhémement son mépris pour cet événement. Il affirme que « ni un solo escritor medianamente orgulloso de su labor, escribe libros pensando en la Feria ». En revanche, Manuel Machado se rapproche davantage des propos d'Icaza et montre une certaine humilité dans ses réponses. Certaines fois, les écrivains se positionnent donc d'emblée comme dominants quand les écrivaines se font plus discrètes, enthousiastes et humbles. Durant la Transition démocratique et jusqu'à la fin du XXe siècle, les écrits de soi des femmes se multiplient et, dans l'écriture de leur expérience, c'est aussi le témoignage d'une génération de femmes qui s'exprime. Certains journaux s'intéressent alors à l'expérience des personnes de sexe féminin et passent par l'entretien collectif. Dans le journal *ABC*, en 1997, une journaliste interroge quatre écrivaines (Tusquets, Hernanz, Moix et Ortiz) sur leur avis et leur rapport à la « narrativa femenina⁴⁵ ». De manière générale, les autrices expriment leur refus de la marginalisation, de la spécificité face à l'universel représenté par l'homme mais elles admettent qu'il est nécessaire de nommer l'écriture des femmes pour la faire exister. Tusquets affirme que la création de sa collection féminine dans sa maison d'édition Lumen répond à ce besoin : « Si creyera que las escritoras tienen las mismas posibilidades que los escritores, no tendría sentido esta colección ». Tusquets et Ana María Moix ajoutent qu'il faut persister à nommer et à rendre visible la littérature féminine afin qu'elle acquière un vrai poids dans le panorama culturel. Les autrices refusent que les écrivaines soient considérées comme une catégorie à part et s'engagent dans cet accès à la visibilité. En revanche, nous ne recensons pas d'entretiens collectifs auxquels Marina Mayoral a été invitée et nous remarquons que cette pratique disparaît progressivement pour donner plus de valeur et de poids aux sujets individuels et à la multiplicité des écritures.

Malgré l'individualisation des entretiens, le *topos* du féminin, de l'écriture féminine persiste. Laura Freixas considère que le questionnement autour de l'écriture féminine est inévitable pour les journalistes. Selon elle, l'allusion implicite à la question et la réponse attendue sont les suivantes :

« ¿Existe una literatura (de la que consideraremos que usted forma parte si no consigue demostrarnos lo contrario) femenina y por lo tanto, mala? »; y la respuesta quiera decir a su vez: « No me juzguen tan de prisa; cierto que existe una literatura buena y otra mala, pero les aseguro que eso no depende del sexo del autor »⁴⁶.

L'ironie de sa réflexion repose sur un jeu qui se construit progressivement entre les journalistes et les autrices. Nous souhaitons alors vérifier quelle place le féminin occupe dans les échanges

⁴⁵ PULIDO Natividad, « Las autoras se lamentan de que todavía no se las tome en serio en la literatura », *ABC*, 31/08/1997, p. 51.

⁴⁶ FREIXAS Laura, *op. cit.*, p. 94.

selon le sexe du ou de la journaliste. Nous observerons les réactions des autrices ainsi que l'affirmation de leur individualité. Nous souhaitons également analyser quel espace occupe la vie intime et personnelle des autrices dans le dialogue, notamment dans une période de transition où la question de l'autobiographie, de l'autofiction ou de l'écriture de soi émerge très largement comme le rappelle Ginette Castro :

Les œuvres des femmes écrivains sont relues à la lumière de la vie de l'auteur dans un processus interprétatif où l'histoire est vie et le discours parole autobiographique, tandis que les personnages ne sont pas des êtres de papier mais autant d'incarnations possibles de l'être-femme en devenir⁴⁷.

Dans les quinze entretiens de Tusquets que nous avons analysés, de nombreux journalistes insistent sur la dimension autobiographique de ses romans et souhaitent absolument associer l'écriture fictionnelle de l'autrice et le contexte espagnol, l'histoire de la Gauche divine, la répression franquiste, la transition vers la démocratie. Dans la présentation du premier entretien de Tusquets par une journaliste de *El País* en 1978, cette dernière affirme que le premier roman de l'autrice est une œuvre autobiographique alors que, par la suite, Tusquets dément cette affirmation et nie une expérience similaire avec une jeune femme⁴⁸. Plus tard, en 1988, l'autrice s'élève contre les journalistes de *El País* « que enfocaba toda su primera obra como si fuese una protesta social contra la burguesía⁴⁹ ». Elle n'accepte pas que les médias lui prêtent des combats qu'elle n'a pas souhaité mener comme lorsque les journalistes souhaiteraient qu'elle défende son style, qu'elle évoque son processus d'écriture et qu'elle dévoile l'esthétique de son travail. Elle instaure très souvent une distance avec son travail, ce qui peut être reçu comme une certaine nonchalance et créer des frustrations chez le journaliste comme chez le lecteur. Dans son entretien avec María Luz Diéguez pour la revue *Letras femeninas*⁵⁰, elle affirme ne poursuivre aucun objectif dans son écriture et reconnaît se laisser porter par ses impressions sans ne jamais théoriser une esthétique. Pour elle, son écriture « refleja [su] manera de ser y [su] manera de pensar⁵¹ ». Par ailleurs, Tusquets s'amuse, dans différentes discussions, à semer des indices de ses liens autobiographiques avec le texte. Elle se joue des journalistes et des lecteurs en répondant à leurs demandes sans satisfaire totalement leur curiosité. Dans un entretien avec Victor Claudín en 1980, publié dans la revue *Camp de l'arpa*⁵², Tusquets confirme les références des textes à sa propre enfance et reconnaît que chaque personnage

⁴⁷ CASTRO Ginette, « art. cit. », p. 409.

⁴⁸ PEREDA Rosa María, « Esther Tusquets: los editores tenemos mucho tiempo libre », *El País*, 02/07/1978, en ligne.

⁴⁹ DOLGIN Stacey L., « Conversación con Esther Tusquets: "Para salir de tanta miseria" », *ALEC*, 1988, vol. 13, issue 3, pp. 397-406.

⁵⁰ DIÉGUEZ María Luz, « Entrevista con Esther Tusquets », *Letras femeninas*, vol. XV, n°1-2, 1989, pp. 131-140.

⁵¹ *Ibid.*, p. 138.

⁵² CLAUDÍN Victor, « Esther Tusquets : conquista de la felicidad », *Camp de l'arpa*, Janvier 1980, n°71, pp. 47-50.

possède certaines de ses caractéristiques : « Yo siempre estoy mucho y muy impúdicamente en todo lo que escribo ». Elle ne donne pas davantage de précisions. Au cours du riche échange avec María Luz Diéguez, elle révèle d'ailleurs que le monologue intérieur de la protagoniste dans le dénouement de *Varada tras el último naufragio*, « es una especie de guiño al lector, como indicando que esa parte sí es autobiográfica ». Le clin d'œil renforce notre idée de jeu et de manipulation des outils de médiation. Elle évoque néanmoins très librement son rapport au monde, à la vie, son rejet de la vie de couple, sa propre évolution dans son écriture, ses opinions politiques. Les entretiens qui sont publiés à l'occasion de la retraite de Tusquets du secteur éditorial reviennent très souvent sur la vie de l'autrice et sur sa carrière. Dans un article publié dans *ABC*, Ángela Molina l'interroge sur son implication dans la Gauche Divine, sur la censure dans le milieu de l'édition et sur son enfance⁵³. Dans un autre article publié dans la revue *The Barcelona Review*, Marcía Molgado sonde également l'autrice sur son poste de directrice de Lumen, sur ses choix, sur le rapport à sa fille Milena et sur l'implication de cette dernière dans le même secteur⁵⁴. Les questionnements biographiques des journalistes sont plus nombreux dans les entretiens de Tusquets que dans ceux de Mayoral. En effet, la répétition des thématiques telles que le lesbianisme, la liberté sexuelle, les relations de couple intrigue les journalistes qui enquêtent alors sur fond de fantasme et de voyeurisme. Ce qui ressort en revanche dans les échanges avec Mayoral est son rapport à la Galice et à la langue galicienne. Nombreux sont les journalistes qui l'interrogent sur ce sujet, notamment dans les entretiens publiés par *La Voz de Galicia*. En 1991, Juan Cantavella lui demande de justifier son choix du castillan ou du galicien et à cette question récurrente, elle répond que tout dépend de l'endroit dans lequel elle se trouve, de ses envies, des mots de vocabulaire auxquels elle pense spontanément⁵⁵. De plus, dans un article de 1996, Xosé María Palacios Muruais ancre à nouveau, dans la présentation de l'entretien, l'écriture de l'autrice dans la ville de Mondoñedo et rappelle que cette ville est la source d'inspiration de son lieu fictionnel, Brétema. C'est aussi une manière de rappeler l'attachement de l'autrice aux terres galiciennes⁵⁶. Nous n'avons néanmoins pas intégré au corpus la totalité des entretiens publiés dans ce même journal qui n'éclairaient pas nécessairement nos propos pour ceux qui étaient trop courts, qui n'abordaient que son rapport à la Galice et à Madrid ou alors qui étaient en galicien et étaient trop ancrés localement.

Si nous revenons sur le jeu de Tusquets avec les journalistes, nous remarquons

⁵³ MOLINA Ángela, « Durante 36 años Lumen fue un milagro », *ABC Cultural*, 04/11/2000, pp. 24-25.

⁵⁴ MOGADO Marcía, « Yo muy raramente me siento culpable », *The Barcelona Review*, juillet-août 2000, n°19, en ligne.

⁵⁵ CANTAVELLA Juan, « Marina Mayoral: no quiero vivir de la pluma », *La Voz de Galicia*, 08/08/1991, pagination non visible suite à la numérisation du journal.

⁵⁶ PALACIOS MURUAIS Xosé María, « Una novela es una visión del mundo », *La Voz de Galicia*, édition de Vigo, 30/06/1996, p. 50.

également ses différentes stratégies d'évitement, notamment dans les échanges qui relèvent de sa vie personnelle. Dans l'entretien de Stacey L. Dolgin, elle fait preuve d'agilité lorsque la journaliste l'interroge sur les traits autobiographiques des personnages de ses romans :

Le preguntaron a Umberto Eco en cuál de sus personajes estaba, y respondió que donde estaba era en los adverbios. En cierto modo pienso lo mismo, que se está más en el estilo. Creo que lo que soy se ve más por el modo en que están escritas las novelas que por lo que pasa. Mi modo de escribir es barroco, envolvente, volviendo sobre unas y otras cosas, muy obsesivo, muy de puntualizar, muy de repetir, muy esteticista⁵⁷.

Elle se détourne finalement, par une pirouette habile, des questions intimes qui pourraient donner des informations précises sur sa vie privée. Elle conserve un certain mystère tout en se livrant sur sa vision du monde et en acceptant le jeu de l'entretien. Néanmoins, elle crée des subterfuges lorsqu'il s'agit de questions qui concernent le travail des autres écrivains. Par exemple, lorsque Ángela Molina l'interroge sur l'édition chez Lumen des textes de Camilo José Cela malgré ses commentaires véhéments contre les femmes, Tusquets parvient à citer d'autres exemples et à ne pas se positionner. En revanche, lorsque les questions lui semblent pertinentes et appropriées, elle impose réellement ses idées et ses valeurs et sait défendre les positions qu'elle adopte dans ses textes. Dans les entretiens qui font suite à la publication de ses premiers romans, les questionnements autour de l'amour, de la sexualité et de la morale reviennent très souvent. Nous constatons que, dans les différents échanges, Tusquets affirme deux points de vue majeurs : le manque de moralité dont les lecteurs accusent les sujets féminins de son œuvre ne se loge pas dans un mode relationnel où règne « el espíritu de libertad, de ansia y busca de la felicidad⁵⁸ » mais se situe ailleurs, dans l'impossibilité pour la protagoniste de quitter le schéma traditionnel, de s'extirper de son milieu et de faire le choix de la liberté. Par ces arguments, l'autrice nie l'émancipation de sa première narratrice :

La protagonista no es en ningún momento una mujer liberada ni una mujer que haya conseguido en ningún momento ninguna ruptura. [...] En cualquier caso, el final es clarísimo: ella se queda con el marido, o sea que no es la novela de una liberación⁵⁹.

La répétition du déterminant qui exprime la négative montre qu'elle souhaite imposer sa propre interprétation, sa vision de créatrice. Les réponses de l'autrice semblent incisives mais répondent à une multiplicité de questions similaires de journalistes qui souhaitent orienter, voire diriger l'échange selon leur propre interprétation des textes. Ces différentes affirmations permettent au journaliste comme au lecteur d'appréhender les romans sous un angle nouveau et d'en affiner l'interprétation. L'autrice a conscience néanmoins de la dimension subversive de ses textes. Dans le même échange avec María Luz Diéguez, elle reconnaît que « *El mismo mar*

⁵⁷ DOLGIN Stacey L., « art. cit. », p. 401.

⁵⁸ CLAUDÍN Victor, « art. cit. ».

⁵⁹ DIÉGUEZ María Luz, « art. cit. », p. 133.

no se hubiera podido publicar durante el franquismo » même si elle n'a pas souhaité en faire une œuvre spécifiquement indécente. Elle ajoute plus loin que la question de l'homosexualité s'inscrit dans la dimension subversive du texte et que cette forme relationnelle semblait « más democrática, más libre y más rica, y quizás también porque me parecía que tenía una carga mayor de protesta⁶⁰ ». Finalement, elle se retrouve déçue face à ce nouveau schéma qui reproduit « todos los vicios de la relación heterosexual » : « Crea la misma monotonía de la pareja, el mismo aburrimiento, la misma exigencia de fidelidad con las ganas de cada una de no mantener esa fidelidad⁶¹ ». Ce qu'elle revendique au-dessus de tout, c'est la liberté des sujets et c'est sur cette idée de liberté, d'immoralité et d'indépendance des sujets féminins qu'un nombre important de questions de journalistes repose. Les journalistes cherchent à définir précisément le positionnement en tant que femme de l'autrice ainsi que son éventuel engagement politique.

Les journalistes reviennent très régulièrement sur la question de l'écriture féminine. En effet, alors que dans les années 50, l'écriture des femmes est considérée comme différente par essence, cette évidence est remise en question dans les années 70, comme nous l'avons constaté dans la première partie de cette thèse. Ces débats ainsi que la progressive intégration des femmes dans le champ littéraire espagnol incitent les journalistes à interroger les autrices sur cette question. C'est l'occasion pour les autrices de démentir, affirmer ou rectifier certaines informations. Nous avons remarqué, au cours de la partie autour des critiques journalistiques, que Tusquets était souvent associée aux autrices britanniques telles que Woolf, Austen, etc., dans l'esprit d'une construction communautaire de femmes écrivaines. Dans l'entretien de Victor Claudín, l'autrice peut enfin faire entendre sa voix et rejeter ses liens avec Virginia Woolf :

Creo que no tenemos mucho en común. Virginia Woolf es fría, distante, más intelectual que yo, pudorosa, aburrida a veces. Por el contrario, en mis libros se hace una lectura muy directa a través de la cual mucha gente se identifica. Hay obras de Virginia en las que, aparte de toda la virguería lingüística, de luz, no pasa absolutamente nada. [...] Pero tengo la impresión, cuando leo algo suyo, de que, a pesar de estar loca, lo hace todo muy contenida. Lo más importante en ella es el estilo, sin duda. Por el contrario, yo he tocado ciertas fibras que ahora precisamente interesan⁶².

Elle affine donc peu à peu ses réponses face au débat de l'écriture féminine. María Luz Diéguez oriente l'ensemble de ses questions vers le féminin et voit, dans de nombreux passages des romans de Tusquets, des éléments propres au comportement des femmes. Elle imagine par exemple que la fluidité des échanges entre Eva et Elia dans *Varada tras el último naufragio* est

⁶⁰ *Ibid.*, p. 135.

⁶¹ *Idem.*

⁶² CLAUDÍN Victor, « art. cit. ».

facilitée parce que ce sont des figures féminines, et s’oppose ainsi dans le texte aux difficultés de communication avec les personnages masculins. Esther Tusquets refuse d’envisager tous ses choix d’écriture sous le prisme du féminin et affirme que cette fluidité d’échanges est davantage liée à la longue amitié qui unit les deux femmes et à leur complicité.

Dans les entretiens de Mayoral, une large part est consacrée au questionnement des femmes dans le champ littéraire. Les questions ne sont parfois pas forcément liées aux propos précédents mais elles semblent constituer un axe majeur des échanges. La moitié de l’entretien de Beatriz Pallas, en 2011, est consacrée à l’idée d’une littérature de femmes. Elle l’interroge sur le dépassement de la représentation de l’écriture des femmes comme une littérature sentimentale. Mayoral tient sensiblement les mêmes propos dans les différents entretiens, à savoir : il existe une « *marca literaria femenina* », une voix donnée aux femmes pour écrire librement sur les différentes dimensions du monde et de la vie⁶³. Elle use, comme Tusquets, de stratagèmes pour détourner ses réponses ou dévier le sujet précis de la question. Lorsque Pilar Trenas l’interroge sur le protagonisme de la femme dans le genre romanesque, Mayoral élargit sa réponse au champ artistique et insiste sur les difficultés que peuvent connaître des femmes artistes sans ateliers⁶⁴. Elle souligne constamment cette « *limitación de lo femenino* » et ne reste pas postée dans sa perspective. La littérature est pour elle un espace d’égalité et d’union. Sur les dix-huit entretiens de Mayoral analysés, neuf sont menés par des journalistes femmes, ce qui entretient une certaine parité. Chez Tusquets, sur quinze entretiens, neuf sont également menés par des femmes. La proportion de femmes chargées d’organiser et de retranscrire ces interviews est bien supérieure à la proportion des femmes présentes dans les rédactions des journaux aux différentes époques en question. Dans son ouvrage sur les femmes dans la presse, Inés García-Albi évoque les propos de la journaliste Elisenda Nadal pour qui les femmes sont « *mejores entrevistadoras: tienen más curiosidad, preguntan cosas que no pregunta nadie*⁶⁵ ». Nous pouvons penser alors que les femmes journalistes instaurent un climat plus serein et confiant avec les femmes interrogées. Nous remarquons, principalement dans les entretiens de Mayoral, que les journalistes hommes s’attachent davantage à interroger l’auteurice sur ces questions d’écriture féminine comme si ce sujet les intriguait d’autant plus. Xosé Manuel Dapena lui demande dès la deuxième question si « *¿Hai unha literatura feminina e feminista ou unha literatura feita por mulleres ?*⁶⁶ ». Elle insiste à nouveau sur les mêmes arguments selon

⁶³ PALLAS Beatriz, « Hacer llorar resulta más fácil que hacer reír », *La Voz de Galicia*, 07/05/2011, pagination non visible suite à la numérisation du journal.

⁶⁴ TRENAS Pilar, « Apareció – ¡al fin! – el libro galardonado por el premio Novelas y cuentos - Marina Mayoral: “Al otro lado”, es una novela de mucho misterio », *ABC*, 17/01/1982, pp. 34-35.

⁶⁵ GARCÍA-ALBI Inés, *op. cit.*, p. 194.

⁶⁶ DAPENA Xosé Manuel, « La escritora Marina Mayoral premio Fernández Latorre », *La Voz de Galicia*, 25/07/1992, p. 65.

lesquels l'importance est donnée à la prise en compte des femmes dans le champ littéraire et à la reconnaissance de leur propre vision du monde, à la différence de temporalité et de cycle entre les deux sexes. En 1994, Xosé María Palacios Muruais qualifie d'emblée, dans un encadré de l'article, le roman de Mayoral, *Recóndita armonía*, de « novela sobre la mujer⁶⁷ ». L'expression qui définit le texte semble assez réductrice et ne transmet pas les nuances de l'écriture de Mayoral en plus de transmettre une dimension essentialisante des femmes. Les questions des entretiens d'hommes autour de cette thématique sont souvent assez basiques et se construisent autour de définitions de « la narrativa escrita por mujeres⁶⁸ ». Marina Mayoral ne répond évidemment pas par des caractéristiques mais tente de toujours valoriser l'apport des femmes à la littérature, l'émergence de nouvelles voix. Par ailleurs, les entretiens avec des journalistes femmes entraînent parfois des allants de complicité. L'entretien par Stacey L. Dolgin avec Tusquets porte le nom de « conversaciones » ce qui établit une certaine horizontalité dans le dialogue, sans ascendant et dans un plus juste équilibre de discussion⁶⁹. Par ailleurs, certaines journalistes cherchent l'adhésion des autrices sur des concepts et des idées qui réunissent des thématiques propres aux femmes. María Luz Diéguez, par exemple, interroge Tusquets sur la construction éventuelle d'une réappropriation de la mythologie par les femmes « que no tuviera el carácter opresivo y estereotipador de los mitos tradicionales⁷⁰ ». Dans cette proposition, elle cherche à inclure l'autrice dans une idée de communauté féminine et de sororité.

Les questions autour de l'écriture des femmes, leur marginalisation et les problématiques associées aux femmes précèdent très souvent d'autres interrogations sur le féminisme et l'engagement, quel que soit le sexe du ou de la journaliste. Nous dégageons quatre constats dans le questionnement du rapport au féminisme des autrices que nous développerons ensuite : certains journalistes souhaitent faire des autrices des représentantes de la cause des femmes ; Tusquets et Mayoral rejettent leur rôle dans le militantisme mais défendent l'émancipation et les luttes associées à la condition féminine ; leur discours évolue tout au long de leurs années de présence médiatique ; leur discours auprès des journalistes hommes semblent plus militant et engagé qu'auprès des femmes. Certains titres d'articles impliquent déjà une idée d'engagement chez l'autrice en isolant une citation extraite de ses réponses. En effet, en 2006, un journaliste de *El País* intitule son entretien « Me parece un error grave que las mujeres no trabajen⁷¹ ». Le titre traduit un positionnement fort de la part de l'autrice sur la condition

⁶⁷ PALACIOS MURUAIS Xosé María, « Marina Mayoral, escritora mindoniense afiliada a Madrid », *La Voz de Galicia*, 25/09/1994, p. 43.

⁶⁸ MARTÍNEZ Alex, « La mujer ha enriquecido la literatura », *La Voz de Galicia*, édition Vigo, 11/09/1997, p. 50.

⁶⁹ DOLGIN Stacey L., « art. cit. ».

⁷⁰ DIÉGUEZ María Luz, « art. cit. », p. 134.

⁷¹ VILLENA Miguel Ángel, « Me parece un error grave que las mujeres no trabajen », *El País*, 06/05/2006, en ligne.

féminine et sur ses possibilités d'émancipation individuelle par le travail. L'entretien fait suite à la publication du texte *Prefiero ser mujer* de Tusquets dans lequel elle réunit l'ensemble de ses articles journalistiques et illustre la dimension intemporelle de ses propos. Elle dénonce ainsi l'immanence de la situation des femmes tout au long des trente dernières années, notamment sur le plan professionnel. Selon elle, les femmes n'accèdent pas à des postes suffisamment ambitieux et c'est à elles d'assumer les tâches supplémentaires liées à leur activité, le « triple empleo » qui consiste à « atender y complacer al marido, ejercer nuestra profesión y ocuparnos de los hijos y de la casa ». Le contenu de l'article correspond donc à son titre et à ce qu'il laissait percevoir de celui-ci. En revanche, le titre de l'entretien mené par Virginia Ródenas en 2006 pour *ABC*, « Es escandaloso que se ahorre en el sueldo de la asistenta » sert davantage un aspect publicitaire qu'il ne résume réellement son propos⁷². Il illustre l'indignation de l'autrice et donne l'impression que l'entretien est orienté vers cette question. En revanche, le seul moment où l'autrice évoque la condition des femmes a lieu lorsque les deux femmes abordent les ravages de l'avarice et que Tusquets défend à la fois les femmes et les classes ouvrières : « La crisis pone las cosas al descubierto y es escandaloso que, por ejemplo, los que más o menos tenemos dinero, ahorremos en el sueldo de la asistenta ». Par ailleurs, dans d'autres entretiens, les journalistes souhaitent trouver chez Tusquets une représentante de la condition des femmes à travers la construction de ses personnages féminins et les questionnements relatifs au féminin. Dans son entretien, Stacey L. Dolgin cherche à mettre au jour un discours engagé et personnel de Tusquets. L'autrice répond par une observation de la société et des femmes qui l'entourent. Elle n'engage pas son expérience personnelle mais s'attache à défendre le collectif :

Las cuatro novelas son un caso de mujer, de la cual la pareja se desinteresa, porque encuentra a una chica joven. Eso sí es un tema central de mis novelas, y es algo que no he vivido nunca. A lo mejor me separé yo a los 42 para evitar que me dejara a los cincuenta, no lo sé. Lo que veo a mi alrededor es una experiencia que me parece aterradora, o sea, mujeres que tienen un buen trabajo, tienen personalidad, el dinero lo ganan ellas, tienen ideas sobre casi todo, tienen amigos, y de repente porque un pelma de marido al que vienen soportando desde hace veinte años y que ellas no quieren ni les importa un pito, las deja de repente por una niña de diecisiete años. Y las mujeres se derrumban, mujeres a las que les hunde la vida porque el idiota tiene una aventura; pues ni siquiera las abandona. Y a mí esto no me ha pasado. A lo mejor me podría pasar, no sé⁷³.

La journaliste la considère alors comme une voix des femmes trahies par la société patriarcale. Elle l'interroge par ailleurs sur son approche du féminisme et son rapport au militantisme. Tusquets doit répéter, dans plusieurs entretiens, son point de vue sur la question, à savoir son soutien aux groupes féministes sans s'impliquer personnellement dans la cause féministe :

⁷² RÓDENAS Virginia, « Es escandaloso que se ahorre en el sueldo de la asistenta », *ABC*, 08/12/2010, p. 86.

⁷³ DOLGIN Stacey L., « art. cit. », pp. 401-402.

Bueno, yo nunca he dicho que yo no soy feminista. He dicho que no milito, que no estoy en ningún grupo. Pero yo declararme no-feminista, seguro que no lo he hecho nunca, porque considero que la situación de la mujer es absolutamente injusta. Y no hay otra manera de verlo en forma objetiva: estamos en mayor desventaja que todos los hombres⁷⁴.

Elle reste observatrice et semble souvent se situer à distance de ces questions. Son rapport aux féministes a pu également être houleux suite à la publication de ses romans :

No siempre han estado de acuerdo. Porque cuando publiqué *El amor...*, la suma sacerdotisa del feminismo, Lidia Falcón, escribió un artículo diciendo que la protagonista es una especie de mujer insatisfecha que sólo está contenta cuando tiene penes en erección alrededor, lo cual me dejó absolutamente atónita. Y ella añadía que era una fórmula de éxito machista y tal. Bueno, cada uno opina⁷⁵...

Elle dénonce néanmoins le comportement de certaines femmes qui cherchent à rapprocher le monde fictionnel du monde réel et à faire de la littérature un plaidoyer de son auteur. La position de Tusquets par rapport au féminisme et aux militantes reste assez floue. Le lecteur, après avoir lu ses trois premiers romans et avoir relevé les aspects subversifs de ses œuvres, peut s'attendre à un engagement plus fort de la part de l'auteur mais son opinion reste souvent très nuancée. En 1978, elle se qualifie de féministe et n'hésite pas à l'affirmer auprès de Rosa María Pereda :

Soy feminista, claro. Pero tengo muchos matices que poner a las feministas. En principio, creo que los grupos feministas tienen que aceptar *compañeros de viaje*. Por ejemplo, yo rechazo el intento de algunas de crear un mundo cerrado a los hombres⁷⁶.

Elle s'inscrit dans cette communauté de femmes, de féministes et affirme par la première personne du pluriel que « tenemos mucho que aportar en el mundo ». En revanche, sa position semble souvent ambiguë, notamment lorsqu'elle évoque certaines féministes :

Precisamente una cosa errónea, para mí, de algunos movimientos feministas es que al usar una serie de actitudes miméticas, están quitando razón a los defectos que critican, y que como todas las cosas de segunda mano, son aún más indigeribles⁷⁷.

Cette aversion est liée à sa propre définition du féminisme mais peut être également un effet des critiques reçues de la part des militantes sur sa littérature. Elle n'hésite pas à réaffirmer la distance qui la sépare des groupes féministes lorsqu'elle dit par exemple à Victor Claudín « respecto al feminismo, no estoy nada metida⁷⁸ ». La négative est très claire et ne laisse aucun doute sur son refus d'engagement dans ces groupes militants bien qu'elle reconnaisse sans aucune difficulté que le mouvement féministe représente un changement important dans la société. Ce qui semble primer, selon elle, serait la liberté individuelle des femmes et leur indépendance des hommes afin que, collectivement, elles parviennent, par leur émancipation

⁷⁴ *Ibid.*, p. 405.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 406.

⁷⁶ PEREDA Rosa María, « art. cit. ».

⁷⁷ BUSTAMENTE Juby, *Camp de l'arpa*, novembre 1978, n°57, p. 57.

⁷⁸ CLAUDÍN Victor, « art. cit. ».

personnelle, à lutter contre le patriarcat et la domination des hommes. Néanmoins, en observant l'évolution de son positionnement au cours des entretiens, nous remarquons qu'elle se montre de plus en plus incisive dans ses remarques et se révolte plus nettement contre la domination des hommes. Elle exprime un profond rejet du schéma social et genré :

Pero me horroriza tanto el machismo, la obligatoriedad de los hombres de dar la talla, ser capaces de liar a puñetazos, ser heroicos en la guerra, no llorar⁷⁹.

Son discours est émotionnellement plus engagé, voire militant lorsqu'elle dénonce la multiplication d'efforts que doit réaliser une femme pour atteindre une situation similaire à celle d'un homme. Elle oppose l'agressivité et la violence des hommes à la générosité des femmes et se montre intransigente : « Yo no acepto nada que me ponga de ciudadana de segunda⁸⁰ ». Elle exprime par ailleurs sa critique des analyses freudiennes et déconstruit les théories psychanalytiques qu'elle qualifie de « estupidez » et de « tontería ». Nous remarquons de la même façon une évolution dans le positionnement de Marina Mayoral au cours de ses entretiens. Dans certains entretiens, l'autrice évite soigneusement les questions dans lesquelles on interroge son féminisme et son rapport au militantisme. Concha Pino, par exemple, associe la thématique des femmes dans les romans de Mayoral et la revendication féministe⁸¹. Elle l'interroge et donne l'occasion à l'autrice de s'exprimer sur l'écriture des femmes mais cette dernière ne répond pas directement à l'interprétation évoquée. En revanche, l'autrice progresse, au fil des entretiens et des années, vers un discours davantage centré sur la condition féminine et dépasse même la question des femmes dans la littérature. Au cours de son échange avec Natalia Borre, Mayoral affirme très nettement son combat pour la visibilité des femmes⁸². La journaliste souligne d'ailleurs son assurance et sa véhémence :

Su voz dulce se alza, contundente, cuando habla de las dificultades que aún tienen las mujeres para reclamar su espacio de igualdad en el ámbito social, laboral o personal.

L'autrice reconnaît que son intérêt pour les écrivaines naît d'une volonté d'investir le champ des problématiques féminines mais aussi de comprendre les inégalités et de participer à leur disparition. Elle se déclare finalement féministe tout en définissant précisément ce qu'elle entend par ce qualificatif :

Sí. Aceptar ese desprestigio es hacerles el juego a los que están contra la igualdad. Feminismo quiere decir igualdad social, igualdad personal, igualdad laboral, no discriminación.

Le très solennel « sí » du début de sa réponse montre qu'elle se reconnaît en fin de compte dans

⁷⁹ BLANCO María Luisa, « El sentido del humor aumenta con la edad porque la vejez es una porquería », *El País*, en ligne.

⁸⁰ *Idem*.

⁸¹ PINO Concha, « art. cit. ».

⁸² BORRE Natalia, « art. cit. ».

une défense de la cause des femmes, qu'elle l'assume et qu'elle ne considère pas cette idée sous un angle dépréciatif. Enfin, suite à sa nomination à la Real Academia Galega, l'entretien porte principalement sur le rôle de Mayoral dans les politiques égalitaires⁸³. Elle est désormais une femme de lettres, qui écrit sur les femmes, qui travaille sur les écrivaines et elle intègre la communauté minime de femmes présentes à la RAG ce qui oriente fortement l'échange. Le journaliste revient sur son discours d'intronisation dans lequel elle a évoqué l'attitude paradoxale de Murguía, mari de Rosalía de Castro, qui soutenait sa femme dans son écriture mais méprisait les autres femmes écrivaines. Par ailleurs, il l'interroge sur l'évolution de la représentativité des femmes à la RAG. Elle affirme que le « teito de cristal » est encore présent et qu'il reste de nombreux progrès à faire notamment sur les discours discriminants ou le sexisme ordinaire :

Xa o dicía Doña Emilia, que as mulleres non tiñan visibilidade, que ou eran « a señora de », « a nai de » ou « a filla de ».

Néanmoins, elle ne pense pas qu'il faille rendre visibles tous les travaux de femmes sous prétexte de lutte contre les inégalités : la qualité des textes est prioritaire, la liberté également.

Enfin, nous constatons que le discours des deux autrices est plus affirmé et véhément lorsqu'elles s'adressent à des journalistes hommes. Dans son échange avec Miguel Ángel Villena dans lequel Tusquets évoque les inégalités professionnelles des femmes, elle insiste sur l'importance du travail comme objet d'émancipation, d'autonomie et d'indépendance. C'est ce qu'elle affirme également auprès de María Luz Diéguez lorsque cette dernière l'interroge sur les progrès et sur la situation actuelle de la femme en Espagne. L'autrice reconnaît que certaines avancées sont visibles, comme la médiatisation de la question de l'avortement, la démocratisation de certains sujets tabous, mais que les postes décisionnaires dans les entreprises ou les partis politiques sont loin d'être à la portée des femmes. Elle le regrette et le dénonce⁸⁴. Tusquets croit dans le progrès et la modernité pour soulager l'oppression des femmes. Elle dénonce également les privilèges des hommes et valorise la solidarité entre femmes, les « relaciones de mutua lealtad⁸⁵ » et termine l'entretien de Miguel Ángel Villena en incriminant les discriminations contre le désir des femmes et leur sexualité. La société préfère que les femmes appartiennent à des hommes, qu'elles soient associées au masculin plutôt que de les voir libres. Plusieurs hommes relèvent par ailleurs le risque de ghettoïsation de l'écriture des femmes alors qu'ils participent à renforcer sa spécificité. Dans l'entretien de Ramón de España,

⁸³ J. PORTO Héctor, « Os dous grandes temas da niña vida son Emilia Pardo Bazán e Rosalía », *La Voz de Galicia*, 28/06/2017, p. 33.

⁸⁴ DIÉGUEZ María Luz, « art. cit. », p. 139.

⁸⁵ VILLENA Miguel Ángel, « art. cit. ».

le journaliste interroge Tusquets sur le risque de « guetificación⁸⁶ » qu’entraînerait la création de sa collection d’œuvres de femmes. La position de l’auteurice sur la question est toujours assez claire : elle préférerait ne pas avoir besoin de créer ce genre de collections pour promouvoir l’écriture des femmes et leur visibilité. De la même manière, dans son échange avec Juan Cantavella, Mayoral adopte une posture très affirmée. Il interroge la moindre présence des femmes et la qualité de leurs textes et, face à lui, elle insiste sur « la marginación de las mujeres a través de los siglos » et regrette que lorsqu’une femme écrit sur les femmes ou alors lorsqu’une chercheuse s’intéresse aux écrivaines, elle soit qualifiée de « feminista ». Elle semble, par cette déclaration, dénoncer implicitement les journalistes et critiques hommes qui ont pu classer automatiquement les auteurices sans étudier précisément le contenu de leur œuvre. Elle dénonce cette catégorisation forcée qui apparaît comme la suite de la marginalisation des femmes par les hommes. Elle distingue toujours de façon très claire le questionnement des problématiques relatives aux femmes et l’engagement militant pour une cause. En revanche, plus tard, elle n’hésite pas à affirmer, avec la même véhémence, la défense dans son écriture ainsi que dans ses recherches, des droits des femmes, sa lutte contre les discriminations des femmes dans la littérature et les arts et à s’élever contre la société patriarcale qui maintient les femmes dans l’infériorité et la minorité :

Nas miñas obras hai feminismo porque eu son feminista, como ten que ser hoxe toda persoa, home ou muller, minimamente intelixente⁸⁷.

L’engagement de sa déclaration est fort et revêt un caractère universel.

Au cours de l’analyse des différents entretiens, nous constatons que les questions des années 50 étaient tournées davantage vers le genre littéraire spécifique aux femmes, l’essence de l’écriture des femmes sans nécessairement remettre ces principes en question mais plutôt en leur donnant une visibilité en tant que catégorie spécifique. En revanche, la Transition démocratique marque un tournant dans la représentation de l’écriture des femmes : on l’imagine plus libérée, plus émancipée, plus engagée. Selon Elizabeth J. Ordoñez, les écrivaines s’adaptent au contexte de libéralisation des mœurs et des valeurs et à une évolution de la condition féminine :

Cualquier postura que elija, la novelista española de hoy descubre aspectos de la mujer y de la cultura que han sido sumergidos y silenciados por el Otro. Asume una posición que declara su independencia de códigos consagrados y de discursos dominantes. Declarando su libertad, su multiplicidad, su heterogeneidad, está a la expectativa de futuras innovaciones insólitas⁸⁸.

⁸⁶ DE ESPAÑA Ramón, « Lo mejor de la vida está al final », *El País*, 27/03/2000, en ligne.

⁸⁷ F. X., « A misoxinia esta presente en toda a literatura universal e aínda perdura », *La Voz de Galicia*, 02/11/2019, p. 32.

⁸⁸ J. ORDOÑEZ Elizabeth, « art. cit. », p. 230.

Même si elles perpétuent une idée de différenciation dans ce moment de Transition, les autrices souhaitent avant tout rendre visibles les œuvres de femmes. À la fin des années 80, Tusquets sépare à plusieurs reprises, dans son discours, les textes écrits par les hommes de ceux écrits par les femmes. Lorsque Stacey L. Dolgin l'interroge sur le romancier espagnol actuel le plus important, elle scinde sa réponse en évoquant, dans un premier temps, les noms d'hommes tels que Cela, Goytisolo, Mendoza, puis en s'arrêtant, dans un second temps, sur les noms de femmes tels que Matute, Martín Gaité, Puértolas, García Morales⁸⁹. Elle affirme explicitement attendre beaucoup de Ana Moix et de son nouveau roman. Cette dernière remarque peut être ambivalente : elle reconnaît ses qualités d'écrivaine mais adopte une certaine position de supériorité, d'attente, une posture qu'on retrouve davantage chez les hommes interviewés. Elle donne autant de noms d'hommes que de femmes, ce qui renforce son discours égalitaire mais semble les considérer comme des catégories à part. Dans son échange avec María Luz Diéguez, Tusquets illustre souvent ses arguments par des comparaisons entre des romans de femmes et d'hommes en tentant, par un processus différencialiste, de replacer les œuvres écrites par des femmes dans une histoire littéraire globale. Elle valorise l'engagement des femmes dans leur écriture et défend les œuvres de ses contemporaines. Elle affirme par exemple que « por el tema no tiene por qué ser superior *La guerra del Fin del mundo* de Vargas Llosa a *La Plaza del Diamante* de la Rodoreda ». L'utilisation du déterminant devant le nom de l'écrivaine citée renforce l'idée d'une complicité et d'une communauté de femmes écrivaines. Marina Mayoral, dans son échange avec Isabel Bugallal, inscrit également son discours dans une expérience collective d'écrivaines⁹⁰. Lorsque la journaliste lui parle de sa place d'autrice parmi les hommes de lettres, elle qualifie sa posture sous le prisme d'une expérience collective dans un esprit de sororité, de solidarité :

Mi experiencia es la de las mujeres de mi generación, una *super woman* que tuvimos que conciliar la maternidad con el matrimonio y la carrera.

Le passage d'un discours à la première personne à l'utilisation du pluriel renforce l'idée d'une communauté. Alors que, lorsqu'Icaza écrit, la marginalisation des femmes est de rigueur et que la communauté littéraire ne cherche pas à déconstruire cette différenciation, les autrices qui écrivent à la fin du XXe siècle semblent se servir de ces expériences communes pour donner une visibilité et une légitimité aux textes de femmes et les inscrire dans un rapport d'union. En revanche, ce qui rapproche Icaza, Tusquets et Mayoral dans leur positionnement, c'est le refus d'une catégorisation d'écrivaines féministes. Elles défendent l'écriture située depuis un point

⁸⁹ DOLGIN Stacey L., « art. cit. ».

⁹⁰ BUGALLAL Isabel, « Marina Mayoral: "Los hombres no tragarón a doña Emilia" », *La Opinión A Coruña*, 10/09/2008, en ligne.

de vue qui dépend de leur expérience en tant que femmes. Icaza affirme, en 1944, que les écrivaines ne doivent pas imiter le style masculin mais écrire depuis leur propre existence⁹¹. Par ailleurs, Tusquets rejette la différenciation mais reconnaît que les femmes et les hommes ne se préoccupent pas, dans leur écriture, des mêmes thématiques qui ne résonneront pas non plus de la même manière chez un lecteur ou chez une lectrice. Elle refuse de prêter des caractéristiques essentialisantes à l'écriture des femmes mais elle perçoit certaines nuances. Elle affirme que « cuando leo una novela escrita por una mujer siempre lo percibo⁹² ». C'est également l'avis de Mayoral, comme nous le constatons dans différents échanges. Dans l'entretien de Concha Pino, la journaliste signale, dès la présentation de l'entretien en haut de page, que l'autrice « presume de que, aún en el caso de que toda su obra fuese de un autor anónimo, se notaría mucho en el texto que la mano del escritor pertenece a una mujer⁹³ » tout comme Tusquets reconnaît dans l'échange avec Victor Claudín à propos de ses romans que « se nota en su lectura que son libros que los ha escrito una mujer⁹⁴ ». Le titre de l'article de Concha Pino est une citation de Mayoral qui affirme que « Se nota en lo que escribo que soy una mujer ». Nous remarquons alors que la journaliste insiste réellement sur le positionnement de l'autrice. Mayoral reconnaît par ailleurs que, quelles que soient les thématiques qu'elle aborde dans ses œuvres, elle écrit depuis un angle de femme⁹⁵. Elle tente, au cours de quelques entretiens, de clarifier le débat autour de l'écriture féminine et son rapport à cette question. Son positionnement est très affirmé : il y a des différences de nuances entre l'écriture des femmes et celle des hommes puisque leur expérience au monde est différente mais, néanmoins, « las mujeres no narran temas femeninos sino cosas universales, como pueden ser la vida, la muerte o el amor⁹⁶ ». L'évolution du point de vue de Tusquets et de Mayoral par rapport au positionnement d'Icaza semble être également corrélée à une évolution de l'écriture des femmes. Tusquets revient, dans son échange avec María Luz Diéguez, sur le « boom » des écrivaines espagnoles. Elle valorise et défend l'écriture des femmes avant la Transition (Carmen Laforet, Ana María Matute, Carmen Martín Gaité) mais reconnaît qu'elles étaient moins proches des questions féministes. Elle compare leur travail aux écrivaines de sa génération qui n'ont, selon elle, plus besoin de prouver leurs capacités littéraires : « no intentan escribir tan

⁹¹ TRENAS Julio, « art. cit. ».

⁹² BUSTAMENTE Juby, « art. cit. ».

⁹³ PINO Concha, « Se nota en lo que escribo que soy una mujer », *La Voz de Galicia*, 17/02/2000, pagination non visible suite à la numérisation du journal.

⁹⁴ CLAUDÍN Victor, « art. cit. ».

⁹⁵ BORRE Natalia, « Desprestigiar el feminismo es querer ir contra la igualdad », *La Voz de Galicia*, 09/03/2006, p. 63.

⁹⁶ CARRAL Tatiana, « Sin la literatura, solo tendríamos una vida muy plana y limitada », *La Voz de Galicia*, 22/09/1998, p. 37.

bien como los hombres sino más bien desde la posición de mujeres⁹⁷ ». Elle reconnaît également que les écrivaines de sa génération tendent à investir le genre de l'autobiographie ou de l'autofiction par le besoin de mettre en voix leur expérience singulière de femme et leur rapport au monde. L'écriture des femmes est donc, pour Tusquets, davantage circonstancielle qu'inhérente au sexe féminin. Les trois autrices affirment que l'écriture et l'expérience sont liées mais nous observons tout de même une évolution dans l'émancipation des idées essentialisantes et différentialistes.

9.2.2. Construction d'autorités

C'est par les différents entretiens et les diverses apparitions médiatiques que les autrices parviennent à faire porter leur voix, à exprimer leur regard sur les choses, leur rapport à la littérature et au monde. C'est à partir de ces extraits et de ces éclairages que nous pouvons interpréter plus précisément les textes des autrices mais c'est également à partir de cela qu'elles gagnent une légitimité et une autorité dans le champ littéraire. Ginette Castro assimile l'affirmation de son écriture, de son « je » créateur à l'affirmation de son autorité. Selon elle, « le combat mené par la femme-écrivain n'est pas mené contre la lecture du monde proposée par ses précurseurs mais contre la lecture qu'ils ont faite d'elle-même⁹⁸ ». La construction de cette autorité est ponctuée, dans le monde contemporain, par la distribution de prix littéraires qui viennent consacrer l'œuvre d'un auteur et participer à son processus commercial. Le décret du 26 juillet 1956 régule en Espagne la convocation des prix littéraires privés afin de soigner le niveau culturel de l'activité littéraire :

Toda Asociación, Empresa editora o particular que quiera publicar la convocatoria de un premio debe solicitar la autorización oportuna de la Dirección General de Información. Al mismo tiempo, debe presentar el resguardo de haber depositado en la Caja General de Depósitos la cantidad objeto del premio⁹⁹.

Nous souhaitons nous arrêter ici sur les différents prix que les autrices ont reçu tout au long de leur carrière et sur l'impact que cette reconnaissance a pu avoir sur la réception de leurs œuvres auprès du public. Lors d'une table ronde organisée par la Société des Hispanistes Français, Nadia Mékouar-Hertzberg évoque la nécessité d'un travail sur l'institution littéraire afin d'observer dans quelle mesure elle exerce une action déformatrice et d'une focalisation sur le

⁹⁷ DIÉGUEZ María Luz, « art. cit. », p. 132.

⁹⁸ CASTRO Ginette, « art. cit. », p. 405.

⁹⁹ SAN MARTÍN Hebrero, « 20 años en las letras y el arte en España 1939-59 – los premios literarios », *La Estafeta literaria*, 01/09/1956, pp. 8-10.

travail des autrices afin de repérer quelle place elles occupent dans l'espace institutionnalisé¹⁰⁰. Nous interrogerons la légitimité des femmes dans ces institutions comme nous l'avons fait précédemment en évoquant l'entrée de Mayoral à la Real Academia Galega. Nous verrons si les institutions permettent aux autrices d'obtenir une plus grande reconnaissance de leur travail.

La Estafeta literaria consacre plusieurs articles aux prix littéraires. Dans l'article de 1959, une photo illustre le « jurado del premio nacional de literatura ». Les prix nationaux sont ceux qui semblent jouir de la plus grande crédibilité et légitimité face aux prix d'éditeurs accusés de ne travailler qu'à la publicité des œuvres. Ils sont en effet accordés par l'État et décernent des prix dans plusieurs catégories : le journalisme, l'essai, la biographie, la poésie, le théâtre. Sur cette photo, nous pouvons voir six hommes, d'environ cinquante ans, en costume. La seule femme présente est en retrait et on la distingue moins nettement. Les hommes sont donc majoritaires dans les instances de décision et sont les auteurs les plus primés, ce qui n'encourage pas les textes écrits par des femmes à gagner en visibilité. Les écrivaines sont sous-représentées et perçues comme des exceptions. Selon Nathalie Heinich, « on leur dénie l'universalité reconnue à leurs pairs masculins¹⁰¹ ». Néanmoins, l'auteur de l'article de *La Estafeta* affirme l'importance de ces prix dans l'évolution du panorama littéraire espagnol :

Pero todos, nacionales o locales, importantes o modestos, han contribuido a esta realidad de la España literaria de hoy, después de veinte años. Una realidad palpable y evidente: hoy se escribe más que nunca y, dígase lo que se diga, se lee bastante más de lo que parece, aunque no tanto como sería de desear.

En revanche, dans l'article de 1961, l'avis du journaliste est plus nuancé. Il revient sur l'origine du prix Nobel pour lequel « se trataba de exaltar todos los años una figura de escritor que se hubiese distinguido por su ánimo radiante, purificador y ennoblecedor de la condición humana y de la sociedad¹⁰² ». Il insiste sur les qualités exemplaires que doivent posséder les écrivains qui reçoivent un prix, en plus de leurs qualités esthétiques et stylistiques puisque l'on attend d'eux « una maestría profesional de tono tan universal como la capacidad moralizadora ». Il relève néanmoins l'aspect commercial et publicitaire des prix. Le phénomène est absurde selon lui puisque les prix décident finalement du destin des textes :

La opinión de un solo señor, el matiz con que un solo miembro del jurado enjuicie un libro con prejuicio de otro, hace que doscientos mil lectores, una auténtica masa como no la hubo en su conjunto en la batalla de Watterloo, se vuelve literalmente sobre una obra y condene a la otra al más hermético olvido¹⁰³.

Les nombreux articles qui évoquent les prix littéraires mettent également en avant les sommes

¹⁰⁰ MÉKOUAR-HERTZBERG Nadia, « Le genre : un outil utile en littérature ? », in « Le genre dans l'hispanisme », table ronde organisée par la Société des Hispanistes Français au collège d'Espagne, Paris, 27/01/2018.

¹⁰¹ HEINICH Nathalie, *Être écrivain – Créations et identité*, op. cit., p. 45.

¹⁰² AGUSTÍ Ignacio, « art. cit. », p. 1.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 8.

remportées par les gagnants. Le prestige d'un prix se mesure souvent aux rémunérations. Par ailleurs, Ignacio Agustí critique le milieu de ces jurys, l'entre-soi bourgeois, et les qualifie de « amigos del mantel y de la sobremesa » pour dénoncer les arrangements du milieu. Si les textes de femmes sont moins primés, ils ne peuvent donc pas jouir de la même autorité et sont condamnés à l'invisibilité et à l'oubli. Un article publié par France Culture revient sur les faibles récompenses du travail littéraire des femmes¹⁰⁴. Il compare les pourcentages selon le sexe des auteurs et accuse même le prix français Femina, constitué d'un jury exclusivement féminin, de ne récompenser que 36% d'autrices. Laura Freixas évoque également quelques chiffres qui illustrent la moindre reconnaissance des femmes tant dans les prix littéraires qu'au sein des institutions : le Premio Cervantes (1975-1998) récompense vingt-deux écrivains et deux écrivaines ; les femmes récompensées par le Premio Nacional de las Letras Españolas, depuis 1984, ne représentent que 13% des lauréats ; quant à la nomination de femmes à la Real Academia Española, trois y sont entrées au moment de l'écriture de l'essai de Freixas : Carmen Conde en 1978, Elena Quiroga en 1983 et Ana María Matute en 1998¹⁰⁵. La journaliste de France Culture explique ce déséquilibre par l'entre-soi masculin traditionnel dans les instances critiques comme dans les instances de récompenses, la faible représentation des femmes dans les programmes scolaires ainsi que dans le champ littéraire (maisons d'édition, journaux, Académies, jurys littéraires) et, enfin, par l'absence de militantisme de la part des femmes elles-mêmes, de peur d'être décrédibilisées et dévalorisées par la mise en place de « quotas ». Ces hypothèses sont renforcées par le discours de Michèle Ramond qui dénonce ce manque de représentativité des femmes. Elle rappelle que le prix Goncourt a élu sept femmes en cent-huit ans et que le premier prix Nobel d'économie a été décerné à une femme en 2009 :

Cette élimination de la femme est à ce point entrée dans nos mœurs, elle a à ce point pénétré nos structures de pensée, que les femmes se rient elles-mêmes, refusant souvent le qualifiant femmes (« la littérature écrite par les femmes ») ou féminin(e) (« la littérature féminine ») qui porte la marque du discrédit¹⁰⁶.

La consécration de textes écrits par des femmes est donc fortement remarquée et soulignée. La création du prix Nadal en 1944 décerné à Carmen Laforet semble être considérée comme un événement exceptionnel, comme le rappelle Margaret E. W. Jones :

Tuvo una doble importancia para la historia literaria de España: la inauguración del primer premio literario de prestigio de la época de posguerra y el estreno de una joven y desconocida novelista: Carmen Laforet. El resultante « *bestseller* » se debía tanto al contenido innovador de la obra misma como al sexo y edad de la escritora¹⁰⁷.

¹⁰⁴ COMBIS Hélène, « art. cit. ».

¹⁰⁵ FREIXAS Laura, *op. cit.*, p. 88.

¹⁰⁶ RAMOND Michèle, *Quant au féminin*, *op. cit.*, p. 155.

¹⁰⁷ MARGARET E.W. Jones, « Las novelistas españolas contemporáneas ante la crítica », « art. cit. », p. 22.

L'apparition de ce prix signe l'ouverture de l'autorité littéraire à un nombre croissant d'écrivaines et est également à l'origine de la visibilité des jeunes écrivains espagnols représentant une sorte de tournant dans le champ littéraire traditionnel. Dans l'article publié dans *La Estafeta literaria*, le journaliste met en valeur le travail de Carmen Laforet et qualifie son œuvre bouleversante de « libro sobresaliente¹⁰⁸ ». Ce prix semble constitué alors un premier pas vers l'accès des femmes à une plus grande visibilité et reconnaissance du monde des lettres. *La Estafeta literaria* met en avant, en 1956, les prix décernés aux femmes et il regrette que Concha Espina n'ait pas obtenu le Nobel à un vote près (1956, n°43¹⁰⁹). Cette année-là, cinq femmes sur vingt-et-un auteurs étaient sélectionnées pour le prix Planeta : Carmen Kurz l'a gagné (1956, n°64) et Carmen Laforet gagne le prix Miguel de Cervantes (1956, n°75). Deux ans plus tard, Carmen Martín Gaité remporte le prix Nadal. Ces événements successifs pourraient constituer le point de départ d'une légitimité majeure du travail des femmes mais Mar Langa Pizarro démontre, dans son ouvrage, que la tendance n'est pas à la hausse durant la Transition. Elle relève les différentes récompenses attribuées aux femmes entre 1976 et 1981 qui s'élèvent à trois prix sur vingt-quatre : Carmen Martín Gaité pour *El cuarto de atrás* (Nacional de Novela, 1978), Rosa Chacel pour *Barrio de Maravillas* (Crítica, 1977) et Carmen Gómez Ojea pour *Cantiga de agüero* (Nadal, 1981). On observe une émergence progressive, parfois lente, des femmes dans le panorama des récompenses mais le phénomène est en construction. Dans les années 1980 notamment, la Coordinadora de Librerías de Mujeres « Una Palabra Otra » s'associe à des librairies de plusieurs villes (Madrid, Saragosse, Barcelone, Valence, Saint-Sébastien) et crée le Premio de Narrativa de Mujeres Una Palabra Otra. Il sera convoqué à cinq reprises¹¹⁰. L'apparition de ce prix s'inscrit dans un objectif de visibilité et de récompenses de textes écrits par les femmes mais se pose alors l'éternelle question de la marginalisation par l'inclusion. Dans tous les cas, la présence des femmes sur la scène littéraire réveille certaines animosités et peut être l'objet de critiques. En effet, l'avènement des femmes dans le champ littéraire n'est pas du goût de tous les critiques hommes. L'écrivain José María Castellet dénonce déjà, en 1955, le trop grand nombre et la faible qualité des écrits de femmes :

Un buen número de mujeres más que cuarentonas y sin demasiadas preocupaciones domésticas – solteras, casadas sin hijos, viudas acomodadas – empuñan la pluma con pasión para plasmar sus sueños insatisfechos sobre las cuartillas, o como simple pasatiempo entre la misa mañanera, el rosario vespertino y las visitas a las amigas¹¹¹.

Il méprise leur travail et les renvoie à leurs activités genrées. Par ailleurs, lors de la remise du

¹⁰⁸ AGUSTÍ Ignacio, « art. cit. », p. 9.

¹⁰⁹ Les numéros correspondent aux différentes publications de *La Estafeta literaria*.

¹¹⁰ ROBLES Lola, MEDIAVILLA Marisa, « art. cit. ».

¹¹¹ CASTELLET José María, *Notas sobre literatura española contemporánea*, Barcelone, Ediciones Laye, 1955, p. 45.

prix Nadal pour son ouvrage *Beatriz y los cuerpos celestes*, Lucía Etxebarria a reçu de nombreuses critiques par les hommes de lettres. Ce qui peut en réalité être remis en question réside dans la multiplication des prix institutionnels et privés et non dans l'inclusion des femmes à ce circuit de récompenses. Certains critiquent de fait la profusion de prix littéraires qui représente un risque de perdre le lecteur, de mal le conseiller ou de mal le guider. Le journaliste de *La Estafeta literaria* dénonce déjà, en 1961, ce caractère multiple et opportuniste :

Naturalmente, el ejemplo del premio Nadal cundió y proliferó en infinidad de premios. Los editores tienen su premio. Tienen su premio las ciudades, tienen su premio las revistas literarias. Hasta un carnicero gallego he leído que tiene su premio particular, justamente para aquel que cante mejor la nobleza y la gallardía de las reses que van a ser sacrificadas. Se nos antoja ésta una argucia sádica¹¹².

Mar Langa Pizarro nous indique en effet l'ensemble des prix littéraires qui émergent durant la période de Transition et ne critique pas seulement la multiplication de ces récompenses mais également leurs motifs d'attribution :

Pero no sólo hay demasiados premios, sino que sus concesiones han sido en muchas ocasiones polémicas y, basadas en criterios ajenos al mundo literario, resultan a menudo decepcionantes¹¹³.

Elle souligne l'importance du Premio Nacional de las Letras et l'impact que celui-ci a eu par exemple sur la vente des œuvres de Antonio Muñoz Molina, suite à sa création en 1980. Néanmoins, elle regrette que les prix comme les critiques ne soient pas des instruments solides et viables pour orienter un lecteur dérouté par les publications successives d'ouvrages. Nous pouvons également remettre en question la capacité d'objectivation des jurys puisque la multiplicité des prix entraîne un raccourcissement des délais nécessaires à une juste estimation littéraire. Marina Mayoral donne son opinion sur les prix durant une conférence et propose des solutions pour redonner crédibilité et prestige aux prix littéraires :

Bien llevados, los premios literarios pueden ser un medio de promoción importante para un escritor en el inicio de su carrera. Para que consigan este objetivo hay que correr el riesgo de dejarlos desiertos cuando haga falta y esto no se suele dar porque la fiesta quedaría deslucida. Pienso que a esto ayudaría un jurado imparcial y riguroso¹¹⁴.

Nous souhaitons nous tourner vers la construction de la légitimité de nos autrices à travers les récompenses littéraires. Nous orienterons notre regard sur Tusquets et Mayoral puisque nous n'avons pas recensé de prix reçu chez Icaza. La période de Transition démocratique représente en effet l'émergence de la canonisation sociale par les récompenses littéraire. La figure de l'agent littéraire apparaît et l'écrivain vise une maîtrise globale du processus d'insertion de l'œuvre dans le champ littéraire du moment. Emmanuel Bouju qualifie ce processus de « rite

¹¹² AGUSTÍ Ignacio, « art. cit. », p. 9.

¹¹³ PIZARRO Mar Langa, *op. cit.*, p. 48.

¹¹⁴ « Marina Mayoral considera que su obra está profundamente influida por Galicia », « art. cit. », p. 29.

d'insertion symbolique¹¹⁵ ». Comment Tusquets et Mayoral s'inscrivent-elles donc dans le processus constitutif de leur légitimité et comment ce rite est-il représenté par la presse ?

Esther Tusquets reçoit le prix Ciudad de Barcelona en 1979 pour le deuxième roman de sa trilogie : *El amor es un juego solitario*. Les trois articles que nous avons analysés et qui évoquent sa récompense sont tous écrits par des journalistes hommes. Dans le journal barcelonais *Destino*, Joaquim Marco écrit un article sur les deux destinataires du prix : Josep Pla et Esther Tusquets¹¹⁶. Il met en perspective les deux auteurs et leur reconnaissance. Il les situe tous les deux à un pôle du processus d'écriture : pour l'un, le prix vient culminer une brillante carrière et, pour l'autre, « es el prelude de la que esperamos más amplia e intensa ». Il annonce un avenir prometteur à Tusquets. Il situe par ailleurs le prix dans la continuité du travail de Carlos Barral et dans l'idée de construction d'une communauté littéraire catalane :

El Premio o los Premios, en este caso, se vinculan clara y doblemente a la ciudad, como las obras de sus autores quedan vinculadas a formas de entender dicha realidad cambiante, pluriforme, la de una Barcelona que trasciende su ámbito, más allá de sus forzados cinturones.

L'article s'inscrit pleinement dans la ligne éditoriale du journal catalan et valorise ses auteurs. En revanche, dans le journal *El País*, l'article d'Enric Canals ne fait pas figurer le nom de Tusquets dans le titre alors qu'il cite Pla, Mompou et Tapies¹¹⁷. De plus, il ne lui consacre qu'une seule ligne tout à fait neutre de son article alors que les trois hommes sont représentés comme les figures catalanes de la littérature espagnole. Enfin, dans un autre article publié dans le même journal, le journaliste la considère cette fois comme l'une des trois figures catalanes les plus importantes¹¹⁸. Néanmoins, la fin de l'article insiste tout de même sur la dimension féminine de son œuvre :

Después de una vida profesional activa como directora de la editorial Lumen, Esther Tusquets se ha revelado con *El mismo mar de todos los veranos* como una novelista sutil y, de algún modo, autobiográfica, conocedora de las mujeres que centran sus historias y, en general, de la psicología de las relaciones amorosas.

La dimension autobiographique représente par exemple un abus interprétatif et cherche plutôt à attiser la curiosité du lecteur. La récompense du travail d'une femme n'implique donc pas toujours qu'il soit exposé sans maladresse et différence genrée.

Bien que Marina Mayoral considère que ses œuvres non primées sont les meilleures, nous recensons une quantité importante de récompenses pour ses textes. Nous nous

¹¹⁵ BOUJU Emmanuel, *op. cit.*, p. 81.

¹¹⁶ MARCO Joaquim, « Josep Pla y Esther Tusquets, "Premios Ciudad de Barcelona, 1979" », *Destino*, n°2189, 20/09/79, pp. 8-9.

¹¹⁷ CANALS Enric, « Josep Pla, Mompou y Tapies, entre los ganadores de los premios Ciudad de Barcelona », *El País*, 12/09/1979, en ligne.

¹¹⁸ « Tres figuras de la cultura catalana », *El País*, 12/09/1979, en ligne.

concentrerons sur les plus significatives. Dès 1979, elle reçoit le deuxième prix *Ámbito literario* pour son premier roman *Cándida, otra vez* puis, l'année suivante, son roman *Al otro lado* est couronné du Premio Novelas y Cuentos. Dans le journal *La Voz de Galicia*, nous retrouvons de multiples articles qui lui rendent hommage et qui la félicitent pour sa réussite en insistant également sur son lien avec les terres galiciennes. Dans l'un des articles, le journaliste présente l'autrice, ses premiers ouvrages et son travail de recherche sur Rosalía de Castro :

Definió Marina Mayoral su novela ganadora como el intento de contar una historia que parecía increíble, transida de un fondo de leyenda, en la que se mezcla el fondo mítico y misterioso del mundo galaico de creencias precristianas¹¹⁹.

L'article publié dans *ABC* revient, pour sa part, sur l'histoire de ce prix et sur son prestige, ce qui renforce la légitimité accordée au travail de Mayoral et définit l'autrice comme « una de las tres mejores especialistas mundiales¹²⁰ » de Rosalía de Castro. Il présente son roman mais ne peut s'empêcher de retranscrire les mots de Mayoral à propos de la littérature de femmes « que éstas han llegado a un punto en que pueden escribir sin complejos ». On rappelle finalement la spécificité de son écriture. De la même manière, l'article publié dans *El País* revient sur la condition des femmes dans l'écriture après avoir parcouru longuement son œuvre, son processus d'écriture et sa biographie :

Coincide el premio a Marina Mayoral con un cierto movimiento de búsqueda de literatura femenina. « Creo que las mujeres », dice, « hemos llegado a un punto en que podemos escribir como nos dé la gana. En este sentido, yo me siento muy libre. Hay literatura de mujeres, claro, pero el factor mujer no es el único. No somos iguales unas y otras. No escribe igual una mujer fea que una que no lo es, ni un hombre que gusta a las mujeres y otro que no... Lo que sí es cierto, creo, es que hoy ser mujer no es ninguna cortapisa para escribir. Como no lo es para casi nada. Para poner *boutiques*, por ejemplo »¹²¹.

Le journal se concentre sur cette partie du discours de Mayoral. Nous constatons, après avoir parcouru les articles évoquant les prix littéraires sur une longue période, que l'écriture des femmes est évoquée dans sa spécificité au début des années 80 mais que ce prisme s'efface progressivement par la suite. En 1983, l'autrice reçoit le Premio Hucha de Oro pour le récit *Ensayo de comedia*. *La Voz de Galicia* présente l'autrice, ses études et signale qu'elle est mariée avec « el profesor de literatura Andrés Amorós¹²² ». Cette précision montre à nouveau comment les articles sur le travail des femmes sont prétextes à évoquer d'autres éléments tels que la vie personnelle ou l'écriture féminine. L'article de *El País* insiste sur sa première place au concours « desplazando a Mercedes Salisachs al segundo lugar » et sur le fait qu'elle devienne ainsi « la

¹¹⁹ « La escritora mindoniense Marina Mayoral ganó el premio "Novelas y cuentos" », *La Voz de Galicia*, 19/11/1980, p. 41.

¹²⁰ « Misterio y suspense en un libro de personajes gallegos – Marina Mayoral con "Al otro lado", premio Novelas y Cuentos 1980 », *ABC*, 19/11/1980, p. 37.

¹²¹ « Marina Mayoral, premio Novelas y Cuentos con la obra "Al otro lado" », *El País*, 19/11/1980, en ligne.

¹²² « La escritora mindoniense Marina Mayoral, premio "Hucha de oro" », *La Voz de Galicia*, 18/03/1983, p. 39.

segunda mujer que se alza con este galardón¹²³ ». On aperçoit alors une sorte de jeu compétitif entre autrices. Les articles sur les prix sont un moyen de rendre les femmes visibles dans le champ littéraire à condition de les considérer dans leur dimension universelle. En 1984, Marina Mayoral est sélectionnée pour le prix Planeta avec son roman *Contra muerte y amor* mais elle ne le remporte pas. Une série d'articles publiés dans *La Voz de Galicia* revient sur cette déception. Ils évoquent le déroulement du vote et mettent en avant le texte que les journalistes considèrent comme « divinamente escrita¹²⁴ », « la mejor escrita de cuantas se han presentado al concurso¹²⁵ ». Ils interrogent ainsi « los imperativos editoriales¹²⁶ » qui primeraient sur la qualité des textes et mettent au jour les limites de ce système de récompense. En 1989, puis en 1996, Mayoral remporte le prix Antonio Losada Diéguez, prix local mais sélectif de la ville de Boborás, pour ses œuvres *Chamábase Luis* et *Querida amiga*. C'est donc l'occasion pour le journal galicien de couvrir les événements et de mettre en valeur l'autrice pour l'ensemble de son travail. En 2012, elle reçoit le Premio San Clemente, prix galicien, pour sa « narrativa castellana¹²⁷ » à l'occasion de l'écriture du roman *Deseos*. Le jury est composé cette fois de trente lycéens, ce qui implique une certaine clarté et accessibilité de l'écriture de l'auteur. Mayoral constate une maturité présente chez le public galicien car elle raconte que, pour ce roman, « algunas de sus traducciones al inglés toparon con la censura de los colegas¹²⁸ ». Ces différents prix et la récupération médiatique de ces événements permettent de mettre les autrices en valeur et de participer à la construction de leur autorité.

La légitimité des prix littéraires se mesure également en fonction des membres de son jury. Par exemple, la présence de Manuel Cerezales, critique littéraire reconnu, dans le jury du Premio Novelas y Cuentos renforce l'autorité littéraire de ce prix. Par ailleurs, des petits prix tels que le Premio Antonio Losada Diéguez jouit de la présence de Manuel Salgado, représentant de la « Cátedra de Lengua y Literatura gallegas » de l'Université de Santiago. La constitution du jury est alors caution de la qualité intellectuelle du prix. Néanmoins, la parité constitutive des comités peine à s'imposer. Lorsque Mercè Rodoreda reçoit, en 1980, le Premio de honor de las Letras catalanas, elle est la première femme à être récompensée du prix le plus prestigieux de la littérature catalane. En revanche, dans l'article publié par *ABC*, on ne perçoit,

¹²³ CAÑAS Gabriela, « Marina Mayoral ganó el primer premio de cuentos Hucha de Oro », *El País*, 17/03/1983, en ligne.

¹²⁴ « La gallega Marina Mayoral, uno de los favoritos al "Planeta" », *La Voz de Galicia*, 15/10/1984, p. 9.

¹²⁵ « El ganador del "Planeta" admira a Rosalía y Fernández Flórez – La novela de Marina Mayoral, la mejor escrita », *La Voz de Galicia*, 17/10/1984, p. 12.

¹²⁶ « Marina Mayoral prepara una edición crítica sobre la obra de Pardo Bazán », *La Voz de Galicia*, 02/11/1984, p. 24.

¹²⁷ GÓMEZ Joel, « Xavier Queipo, MARINA MAYORAL y Peter Stamm ganan el San Clemente », *La Voz de Galicia*, 13/06/2012, p. 37.

¹²⁸ SALGADO Daniel, « Xavier Queipo, Mayoral y Stamm premios San Clemente », *El País*, 12/06/2012, en ligne.

sur la photo qui illustre l'article, que la présence d'hommes pour lui remettre le prix, prononcer des discours¹²⁹. Le rôle de jury qu'ont pu avoir ponctuellement Tusquets et Mayoral renforce leur légitimité sur la scène des récompenses. Tusquets prend part, par exemple, au prix organisé par Jorge Herralde comme il le précise dans ses réponses à nos questions. Il semble fier de sa présence et considère que sa participation au sein du comité est un gage de qualité dudit prix. Par ailleurs, Marina Mayoral intègre, en 1988, le jury du Premio Nacional de Literatura remporté cette année-là par Antonio Muñoz Molina pour la section « roman », Antonio Gamoneda pour la poésie et Gabriel Albiac pour la catégorie essais. Le prestige de ce prix lui donne une importante légitimité. Enfin, *La Voz de Galicia* signale qu'en 1990, lorsque le prix Álvaro Cunqueiro commence à se mettre en place, Mayoral apparaît comme une référence pour intégrer le jury et donner des conférences¹³⁰. C'est par leur fonction décisionnaire dans le champ littéraire que les autrices construisent une autre part de leur autorité.

9.2.3. Rayonnement international

Après avoir parcouru les voix des autrices s'exprimant sur leurs œuvres au niveau « macro-littéraire » et avoir observé précisément les marques de reconnaissance de leurs œuvres via l'outil du prix, nous souhaitons terminer par un angle plus large qui est la diffusion de leurs œuvres à l'étranger et la question des différentes langues : quel regard les autres pays portent-ils sur leur écriture ? Les multiplications de traductions sont-elles le signe d'une légitimité supérieure ?

La traduction apparaît en effet comme un enjeu idéologique et culturel dans la circulation des idées avant de devenir un enjeu économique et commercial et elle joue un rôle dans le processus de légitimation des œuvres. Elle dépend aussi étroitement de la structure de l'espace de réception du pays étranger. C'est ce que nous avons pu observer au cours du premier chapitre de cette même partie, par exemple dans l'analyse de la couverture et du résumé de la traduction anglophone de *El mismo mar de todos los veranos*. Gisèle Sapiro analyse l'état du marché de la traduction et le considère très compétitif, concentrant la plus grosse partie de la production par un petit nombre d'éditeurs d'un côté et une plus grande dispersion du reste des titres de l'autre. En France, on observe un grand effort de traduction pour les textes du XVIIe (Cervantès, Calderón, etc.) mais au XXe siècle, « la guerre civile espagnole et les années de dictature franquiste voient l'Espagne se replier sur elle-même et les échanges avec l'extérieur

¹²⁹ « Merce Rodoreda recibió el premio de honor de las letras catalanas », *ABC*, Cultura y Sociedad, 17/05/1980, p. 28.

¹³⁰ « Comienzan las gestiones en Mondoñedo para crear las bases del Premio de narrativa "Álvaro Cunqueiro" », *La Voz de Galicia*, 17/04/1990, p. 35.

se tarir¹³¹ ». En revanche, en 1985, l'Espagne est le troisième exportateur mondial de livres, rattrapant son retard durant la période dictatoriale. Les titres traduits de l'espagnol au français en France augmentent et ce phénomène s'explique par plusieurs facteurs : le contexte général favorable à la traduction de littérature étrangère, la poursuite des effets du « boom » latinoaméricain, le regain d'intérêt pour l'Espagne avec l'effondrement final de la dictature franquiste, l'arrivée d'une nouvelle génération d'écrivains espagnols, le succès rencontré par les premières traductions de Vázquez Montalbán et l'entrée de l'Espagne dans l'Union Européenne en 1986 :

La littérature espagnole devient plus visible en France au cours de cette période. Le Salon du livre de 1995 a l'Espagne comme pays invité, deux numéros du *Magazine Littéraire* lui sont consacrés, les écrivains espagnols se voient récompensés par des prix littéraires : Prix Femina à Javier Marías en 1996 et à Antonio Muñoz Molina en 1998, Prix du Meilleur livre étranger à Eduardo Mendoza en 1998¹³².

Gisèle Sapiro insiste sur cette visibilité de la littérature espagnole en France dans ces années post-dictatoriales, émulation renforcée par la Movida madrilène qui stimule la « nueva narrativa española ». En revanche, la tendance n'est pas nécessairement représentative de cette évolution pour nos autrices. Icaza jouit d'une multiplication des traductions de ses œuvres ce qui renforce, dans les années 50, sa reconnaissance, son prestige et son autorité. Nous avons observé la couverture de la traduction française publiée en 1955 chez Plon, *La source cachée*. L'espace temporel entre la publication originale de l'œuvre en 1947 et sa traduction française est plutôt court et montre que les textes d'Icaza circulent rapidement et sont appréciés. Elle ne subit pas de censure par l'État espagnol puisqu'elle n'écrit pas de textes subversifs. Dans le genre des *novelas rosas* ou leur équivalent étranger, l'autrice est connue et reconnue. Dans la présentation de l'autrice dans l'édition *Novelas y Cuentos*, on retrouve la référence à la traduction hollandaise du roman :

Si es extraño que se traduzca a un autor francés a lengua neerlandesa, asombra aún más que se vaya a rebuscar en la literatura española, y que se encuentre en ella, historias que valgan la pena de ser traducidas¹³³.

Par ailleurs, le premier roman de Tusquets a été traduit et édité chez Robert Laffont mais il n'a malheureusement pas joui du succès escompté et nous n'avons trouvé presque aucune promotion commerciale de la traduction française. Mayoral, pour sa part, écrit déjà dans deux langues : le castillan et le galicien. Dans son article¹³⁴, María Camino Noia Campos aborde la question des

¹³¹ SAPIRO Gisèle, *Translatio – Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, op. cit., p. 232.

¹³² *Ibid.*, p. 240.

¹³³ DE ICAZA Carmen, *La fuente enterrada*, Madrid, *Novelas y Cuentos*, 1954 [1947], p. 2.

¹³⁴ NOIA CAMPOS María Camino, « La narrativa gallega de mujeres », in DÍAZ-DIOCARETZ Myriam, M. ZAVALA Iris (dir.), *Breve historia feminista de la literatura española – VI – En lengua catalana, gallega y vasca*, Barcelona, Athropos Editorial, 1993.

autrices qui écrivent dans les deux langues et évoque les difficultés auxquelles elles sont confrontées. Souvent, le galicien est une langue du domaine privé et familial et les autrices doivent donc le travailler pour le maîtriser comme nous l'avons constaté pour Mayoral à la lecture de nombreux articles ou entretiens. María Camino Noia Campos affirme que le galicien peut faire défaut par « falta de competencia lingüística en una lengua que no usan en los ámbitos más íntimos, el lugar donde se asienta el léxico y en el que se elabora la expresión de los sentimientos¹³⁵ ». Elle recense également les différents prix littéraires régionaux tels que ceux que nous avons évoqués plus haut. Ces prix sont remportés majoritairement pas les hommes ce qui ne donne pas nécessairement confiance aux femmes qui n'osent parfois pas soumettre leur texte à un éditeur dans le contexte, de plus, très conservateur de la Galice de la première moitié du XXe :

En Galicia, como en otros países con conflictos lingüísticos, el hecho de nacer mujer condicionó, más aún que en el caso de los hombres, la relación con la escritura, porque la mujer estuvo limitada por unas normas sociales que le exigían determinados comportamientos lingüísticos de los que se podían librar los hombres. [...] La mujer escritora en gallego parte en su tarea creadora de una doble marginalidad: genérica y lingüística. Superar esas dos barreras no fue una empresa fácil, aunque, en ocasiones, haya sido el motor de la creación¹³⁶.

Les femmes imposent progressivement leur écriture et leurs problématiques et Mayoral devient une représentante de cette littérature. En 1982, le récit amoureux, la thématique des relations de couples et la narration à la première personne apparaît dans le roman *O soño perdido* de Elvira M. de Ursula Heinze et est suivi de *Unha árbore, un adeus* de Mayoral. La critique remarque que l'autrice traite des mêmes thématiques dans les deux langues d'écriture, qu'il s'agisse des événements passés qui surgissent dans le présent, des sentiments, etc. Selon elle, ce procédé d'écriture et l'utilisation fréquente de l'analepse servent une visibilisation de la construction des figures féminines :

El retorno al pasado se utiliza para analizar el proceso de formación de la identidad femenina, descubriendo la imagen que las protagonistas tienen de sí mismas, para corregirla o destruirla¹³⁷.

Par ailleurs, les œuvres de Mayoral et d'autres autrices galiciennes s'inscrivent, pour elle, dans une littérature engagée :

En la obra de las escritoras que acabamos de analizar hay narrativa « femenina » y narrativa « feminista ». Los dos adjetivos se pueden aplicar a estos textos. Si consideramos propio de la creación femenina el autobiografismo, el subjetivismo, la espontaneidad, la recreación del mundo doméstico y del intimismo amoroso, todo ello está presente en las historias de mujeres en lengua gallega. Pero, así mismo, podemos encontrar historias en las que se defiende el protagonismo de la mujer, como sujeto activo en todos los ámbitos de la

¹³⁵ *Ibid.*, p. 239.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 259.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 255.

sociedad¹³⁸.

L'engagement semble se situer au croisement de la construction d'une identité galicienne, au fondement des origines des autrices, et de l'affirmation d'une identité de femme, d'écrivaine qui fait entendre sa voix. L'écriture de Mayoral en langue galicienne participe donc d'une certaine manière à la construction de son autorité en tant qu'écrivaine. Par ailleurs, elle est reconnue comme l'une des représentantes contemporaines majeures de cette littérature comme nous pouvons le constater dans des événements étrangers tels que le Salon du livre de Francfort où plusieurs écrivains galiciens ont participé à des conférences autour de la projection de la littérature galicienne en dehors du territoire¹³⁹. Mayoral jouit enfin d'une réelle visibilité à l'étranger puisque certaines de ses œuvres sont traduites en allemand, en portugais, en chinois, en catalan, en italien, en polonais et en anglais. Nous nous étonnons de l'absence de traductions françaises et l'autrice ne sait pas nous l'expliquer. La traduction chinoise de *Recóndita armonía* s'inscrit dans le cadre d'une collection « La mitad del cielo » qui fait référence, selon le journaliste Pablo M. Díez, à la phrase de Mao qui affirmait que les femmes soutenaient la moitié du firmament dans le géant asiatique et qui revendiquait le rôle de la femme dans la société chinoise¹⁴⁰. Dans cette collection, sont publiés des titres de Carmen Laforet, Adelaida García Morales, Esther Tusquets, Carmen Martín Gaité et Marina Mayoral, entre autres. Ces autrices, et particulièrement les deux qui nous intéressent ici, bénéficient donc d'une reconnaissance dans cette partie du monde grâce à des collections qui mettent en avant le travail des femmes, le rendent visible et participent, de fait, à construire progressivement leur légitimité, reconnaissance et autorité dans le champ littéraire international.

Nous avons observé, au fil de ces analyses d'entretiens, de récompenses et de rayonnement de leur travail, comment les autrices pouvaient jouer un rôle dans la construction de leur identité d'écrivaines et de leur autorité. Outre le travail des éditeurs, des libraires et du rôle des lecteurs, les autrices participent pleinement aux processus constitutifs de leur légitimité. Nous constatons que la lecture de leur discours peut remettre en question certains de nos propos, notamment quant à l'émancipation des personnages féminins de leurs œuvres, et orienter leur écriture vers d'autres interprétations, ce qui semble dérouter certains journalistes. Le prisme du féminin reste omniprésent dans les entretiens. Icaza n'est pas interrogée sur son engagement féministe mais elle défend une littérature universelle sans remettre en cause pour autant l'essence du féminin. De leur côté, Tusquets et Mayoral défendent également cette

¹³⁸ *Ibid.*, p. 260.

¹³⁹ MÜLLER Enrique, « La censura china enturbia la Feria del Libro de Fráncfort », *La Voz de Galicia*, 14/10/2009, p. 42.

¹⁴⁰ M. Díez Pablo, « Las escritoras españolas ya se han puesto a publicar hasta en chino mandarín » *ABC*, Cultura y Espectáculos, 27/12/2007, p. 80.

universalité tout en insistant sur l'écriture de l'expérience depuis un angle de femme. Au fil des entretiens, leur point de vue sur les questions féministes semble plus affirmé et plus précis : alors qu'elles semblent soutenir la cause féministe sans s'impliquer dans les premières années, elles s'indignent ensuite de la condition des femmes et s'engagent émotionnellement dans leur propos. On peut se demander à quoi tient cette évolution : est-elle due à une réflexion et à une prise de conscience individuelle sur la nécessité de dépasser l'esthétique de l'écriture ou est-elle liée à une plus grande acceptation collective de ces idées et à une plus grande liberté sans peur d'être décredibilisées ou rejetées de la communauté littéraire ?

L'invisibilité des textes écrits par des femmes semblerait alors accentuée par l'orientation de certains entretiens qui excluent les hommes de la lecture et de l'intérêt qu'ils pourraient porter à ces autrices. En marginalisant les écrivaines, ils marginalisent également une partie du lectorat. Par ailleurs, la moindre représentation des femmes dans les prix littéraires, tant dans le jury que dans les textes récompensés, participe de cette invisibilisation. Les trois autrices construisent néanmoins leur légitimité par une reconnaissance de certaines œuvres ainsi que par leur intégration à certains jurys. Enfin, si la traduction est un enjeu idéologique et culturel, elle est également gage de visibilité et donc d'autorité à l'étranger. C'est ainsi que les autrices construisent leur identité d'écrivaines.

Dans la dernière partie de ce chapitre, nous observerons le positionnement des autrices dans leurs autres activités intellectuelles afin d'interroger les cohérences et les ambiguïtés qui épousent leurs textes fictionnels, leur discours et leur posture de journaliste, éditrice ou chercheuse : quelle posture de femme adoptent-elles dans le champ culturel espagnol du XXe siècle ?

9.3. Des figures intellectuelles en construction

Dans un article publié dans le supplément Babelia de *El País*, Esther Tusquets critique les récompenses et la visibilité de certains best-sellers :

No, los enemigos reales de los buenos libros no son el cine, ni la televisión, ni los nuevos medios de contar historias: son los *bestsellers* de poca o nula calidad, apoyados por premios literarios y promociones millonarias (o, y eso me parece alentador y positivo, elegidos a veces espontáneamente por el público), son ese horror de libros que llamamos «mediáticos». Es, en definitiva, el predominio absoluto de la moda sobre la cultura¹⁴¹.

Cet extrait illustre l'exigence littéraire de l'une de nos autrices et l'importance accordée à la

¹⁴¹ TUSQUETS Esther, « Los lectores, la moda y la cultura », *El País*, Babelia, 22/04/2006, en ligne.

qualité des travaux. Nous avons observé comment les trois autrices construisaient et affinaient, par des entretiens, leur reconnaissance et leur rayonnement, leur posture d'écrivaines. Nous souhaitons découvrir à ce stade de la réflexion, comment elles se construisent en tant qu'intellectuelles espagnoles, femmes, de l'époque contemporaine. Il est communément admis qu'une majorité d'écrivains s'intéressent à d'autres activités telles que le journalisme ou la critique littéraire. Ces différentes fonctions, outre le fait qu'elles répondent à des nécessités économiques, permettent de rendre visible le travail des autrices et de faire circuler leur nom, ce qui peut encourager la diffusion de leurs textes de fiction. María Ángeles Ciprés Palacín affirme dans son intervention que, selon Clara Obligado, écrivaine argentine, les activités hors-fiction servent les intérêts des écrivaines :

Les agents littéraires ont le pouvoir de manipuler les forces du marché [...] pour avoir du succès, il faut que la maison d'édition investisse en matériel pour la promotion, que l'auteure écrive aussi dans un journal important ou qu'elle soit une personnalité dans les médias. Le succès est tout à fait éloigné de la qualité littéraire des romans. Il faut être d'abord célèbre et puis écrivaine¹⁴².

Son propos semble plutôt dépréciatif envers le processus de communication et de publicité des autrices et dénonce les efforts qui sont demandés implicitement aux femmes pour gagner en visibilité. Néanmoins, nous ne défendons pas son idée selon laquelle le succès des écrivaines ne dépend pas de la qualité des romans car cela impliquerait une défiance du travail des critiques, des libraires et du rôle des lecteurs. Nous verrons comment leurs autres activités influencent leur travail d'autrices et comment les trois se situent dans les différentes dimensions du champ culturel : peut-on envisager leur parcours intellectuel comme un ensemble harmonieux et cohérent ? Peut-on percevoir une évolution, une progression de leur pensée ? Finalement, qu'est-ce qui précède quoi, qu'est-ce qui influence quoi ? Leur imaginaire, leur voix, leurs actes ?

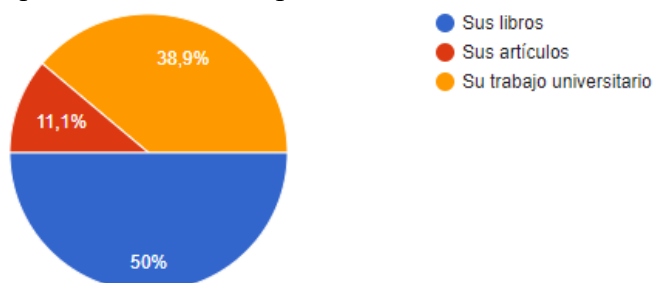
Les trois autrices démontrent une grande exigence intellectuelle dans leurs différentes activités comme nous pourrions le constater par la suite. Nous commencerons par étudier la figure de chercheuse universitaire de Marina Mayoral comme point de départ d'une carrière littéraire puis nous analyserons la place qu'a occupée Esther Tusquets dans le secteur éditorial et, enfin, nous nous intéresserons aux articles journalistiques des trois autrices, notamment les articles d'opinion relatifs aux problématiques des femmes. Nous interrogerons leur positionnement en tant qu'intellectuelles.

¹⁴² CIPRÉS PALACÍN María Ángeles, *op. cit.*, non paginé.

9.3.1. La recherche : prémices de l'écriture des femmes

Les prémices sont à entendre en deux sens : d'une part, la recherche universitaire constitue le seuil de la carrière littéraire et intellectuelle de Mayoral qui la mènera au statut de chercheuse reconnue et invitée à intégrer l'institution de la Real Academia Galega ; d'autre part, Mayoral s'intéresse, dès le début de ses études universitaires, aux écrivaines galiciennes comme Emilia Pardo Bazán et Rosalía de Castro qui sont représentées comme les pionnières de l'écriture des femmes en Galice. Mayoral participe ainsi très tôt à la visibilité de ces deux écrivaines et devient une référente de leurs œuvres.

Avant d'être écrivaine, Mayoral est connue pour ses travaux de recherche. Lorsque nous avons interrogé ses lectrices et ses lecteurs au cours de notre enquête, nous constatons que la proportion de lecteurs qui l'ont découverte par son travail intellectuel est élevée.



Ce pourcentage de lecteurs n'est constitué que de personnes de plus de soixante-cinq ans, ce qui correspond à la chronologie de son travail intellectuel et à l'avancée de sa carrière. Les personnes l'ayant découverte par son écriture fictionnelle plus tardive sont plus jeunes et représentent surtout des femmes. La rencontre a généralement eu lieu il y a longtemps (entre dix et quarante ans), dans une période d'écriture prolifique. Sur les trois personnes qui ont découvert Mayoral par ses articles journalistiques, deux vivent en Galice, ce qui résonne avec l'ancrage local du journal *La Voz de Galicia* dans lequel ses tribunes sont publiées depuis 1989.

Les recherches de Mayoral sont médiatisées par la presse et les journalistes la présentent comme une spécialiste des deux écrivaines. Entre 1978 et 1980, *La Voz de Galicia* publie neuf articles qui évoquent la présence de Mayoral lors de cérémonies commémorant la figure de Rosalía de Castro. On la désigne alors comme une « escritora y profesora », spécialiste de la « poesía rosaliana » ou encore comme « catedrático de Literatura da Universidad ». Son nom reste lié à sa fonction de professeure et de chercheuse même dans les articles qui évoquent son travail d'écrivaine. Entre 1983 et 1985, le même journal publie dix-huit articles en lien avec le centenaire de Rosalía et Mayoral est toujours présentée comme spécialiste. Les journalistes évoquent à nouveau sa participation à des conférences ou à des hommages et la pertinence de ses analyses. De la même manière, en 1987, lors du centenaire de Emilia Pardo Bazán, de nombreux articles signalent la présence de Mayoral dans l'ensemble des événements liés à cette

commémoration. Pour le journal galicien, Mayoral semble représenter une descendante de ces écrivaines et se situe dans une lignée proche. Elle est présente dans l'ensemble des événements qui sont liés à l'écriture des femmes en Galice. Par ailleurs, d'autres journaux évoquent le rôle de Mayoral à l'occasion du centenaire de la mort de Rosalía. Le journal *ABC* publie une présentation très complète d'une page entière du travail de la poétesse¹⁴³. Juan Rof Carballo, journaliste et membre de la Real Academia Española, cite à plusieurs reprises des analyses de Mayoral et donne ainsi une visibilité et une légitimité à son travail de chercheuse :

En 1974 se edita el libro de Marina Mayoral, excelente y documentado, sobre *La poesía de Rosalía de Castro* (Gredos). Sus seiscientas páginas son buen ejemplo de una crítica de rigurosa modernidad. La autora tiene la bondad de citar alguna de mis interpretaciones.

Le journaliste se réjouit par ailleurs d'une reconnaissance mutuelle de leur expertise de l'œuvre *rosaliana*. C'est par la médiatisation de ses travaux universitaires que Mayoral construit une part de son autorité dans le milieu intellectuel.

Par ailleurs, nous pouvons distinguer un certain engagement féministe dans son travail de recherche. Rappelons que ses investigations naissent d'un désir ou d'une ambition de rendre visibles des œuvres d'écrivaines et de les inscrire dans une histoire littéraire ainsi que dans une postérité. Ses recherches sont également souvent mobilisées lors d'événements en lien avec la littérature dite féminine, formant ainsi un *continuum* du travail littéraire de femmes. Les médias se concentrent précisément sur l'engagement des deux écrivaines du XIXe. Dans un article publié par *La Voz de Galicia* en 1985, le titre associe d'emblée Rosalía au féminisme et Mayoral est citée comme spécialiste contemporaine de la poétesse dès l'introduction de l'article :

Marina Mayoral, que escribió hace unos años uno de los libros más profundos sobre la poetisa, afirma que en esos espejos aparece la imagen de un ser humano contradictorio en lucha constante entre la rebeldía y la resignación¹⁴⁴.

L'engagement double ou le méta-engagement est mis ici en avant par le ou la journaliste. Carmen Blanco, que nous avons déjà citée dans nos analyses des critiques littéraires des œuvres de Mayoral, est également associée à ces événements en tant que spécialiste de littérature galicienne et de Rosalía, notamment sur les questions « relacionadas con la condición femenina de las escritoras ». Mayoral est aussi considérée comme l'une des « expertos¹⁴⁵ » qui a fortement contribué à l'actualisation de la figure de Pardo Bazán et qui n'hésite pas à rappeler la difficulté de l'écrivaine pour s'imposer en tant que femme dans le monde littéraire du XIXe. Elle est également considérée comme l'une des pionnières dans la défense de la condition des

¹⁴³ ROF CARBALLO Juan, « Rosalía », *ABC*, 13/07/1985, p. 3.

¹⁴⁴ L.A.P., « Rosalía está siendo reivindicada en el congreso internacional como una de las pioneras del feminismo literario », *La Voz de Galicia*, 18/07/1985, p. 20.

¹⁴⁵ CONTE Rafael, « La siempre inevitable doña Emilia », *La Voz de Galicia*, 08/01/2000, p. 15.

femmes. Les spécialistes de l'autrice parlent même de « seu alento feminista¹⁴⁶ » et de nombreux chercheurs souscrivent à cette qualification :

Pardo Bazán fue una ardiente defensora feminista. Formuló frecuentes estudios sobre la condición de la mujer en España (publicados en una colección de libros titulada « La Biblioteca de la mujer ») y trató en vano de ser admitida en la Real Academia de la Lengua, integrada en esos momentos sólo por hombres¹⁴⁷.

Carmen Blanco publie une tribune sur l'ouvrage coordonné par Mayoral sur les écrivaines romantiques. Elle reconnaît son travail dans le champ des études sur l'écriture des femmes et salue son ambition de visibilité :

A publicación ten, pois, a importancia de contribuir a ampliar os estudos de crítica literaria feminista e sobre as mulleres escritoras. [...] Do conxunto dos traballos sobresaen unha serie de características das escritoras decimonónicas, que en gran parte coinciden cos rasgos máis recurrentes da literatura femenina ao longo de todos os tempos: a teima da destrucción de manuscritos e documentos de contenido autobiográfico, os condicionantes da dobre función como escritoras e como «mulleres tradicionais», os distintos xogos e contradicións entre a perspectiva feminina e a feminista, os inconvenientes da escasa instrucción, etcétera¹⁴⁸.

La Voz de Galicia met également en avant l'implication de Mayoral dans l'organisation de conférences sur les femmes écrivaines telles que celles autour de la « literatura galega de autoría feminina¹⁴⁹ », au croisement de l'identité collective régionale et de l'identité collective sexuelle. Dans son premier article pour *La Voz de Galicia*, Mayoral témoigne de son sens de l'engagement dans l'étude du galicien et du patrimoine littéraire régional :

Mis trabajos sobre Rosalía de Castro partían de un presupuesto: si alguien ha de criticar nuestros valores seamos nosotros mismos quienes lo hagamos¹⁵⁰.

Ses recherches revêtent donc également un caractère plus politique et engagé. Elle les inscrit, par ailleurs, dans un travail plus global autour des femmes, de leur histoire et de leur évolution. À l'occasion de la publication du quatrième tome de « Historia de las mujeres », dirigé par Michelle Perrot et Georges Duby et consacré au XIXe siècle, Juan Cantavella souligne, dans son article, l'apport de Mayoral et de sa publication « Las mujeres románticas: un mundo equivoco » à l'histoire des femmes¹⁵¹. Plusieurs chapitres de l'ouvrage sont ainsi consacrés à la situation des femmes en Espagne.

L'engagement de Mayoral s'inscrit donc dans un ensemble cohérent de recherches sur

¹⁴⁶ « Las mujeres ven “poco nacionalista” a Pardo Bazán, pero sí feminista », *La Voz de Galicia*, 19/01/1990, p. 26.

¹⁴⁷ G. ANDREU Alicia, « La crítica feminista y las obras de Benito Pérez Galdós y Leopoldo Alas », in DÍAZ-DIOCARETZ Myriam, M. ZAVALA Iris (dir.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana), III – La mujer en la literatura española (del siglo XVIII a la actualidad)*, op. cit., p. 35.

¹⁴⁸ BLANCO Carmen, « Escritoras románticas », *La Voz de Galicia*, 27/09/1990, p. 8.

¹⁴⁹ « Marina Mayoral abrirá un ciclo sobre literatas », *La Voz de Galicia*, 07/05/1997, p. 51.

¹⁵⁰ MAYORAL Marina, « Galleguismo y Universidad », *La Voz de Galicia*, 29/07/1982, pagination non visible suite à la numérisation du journal.

¹⁵¹ CANTAVELLA Juan, « “Historia de las mujeres”, la otra cara de la humanidad irredenta », *La Voz de Galicia*, 06/05/1993, p. 7.

des figures littéraires féminines engagées aux côtés d'autres spécialistes femmes investies. Elle se consacre à l'étude de la défense de la condition des femmes dans l'écriture et le positionnement de Castro et Pardo Bazán à l'aune du féminisme contemporain. Le travail de Mayoral est d'ailleurs récompensé, en 1998, du prix Alecrín, prix consacré à la visibilité des femmes, et qui vient ponctuer ses efforts et ses ambitions pour défendre l'écriture des autrices. *La Voz de Galicia* couvre l'événement et souligne « su dedicación a la literatura de las escritoras olvidadas¹⁵² ». Le travail général de Mayoral est mis en avant, associant l'ensemble des dimensions de sa carrière intellectuelle :

En el caso de Marina Mayoral, el jurado tuvo en cuenta no sólo su obra literaria y su labor periodística, sino la preocupación por la literatura de mujeres, a la que dedicó su tesis doctoral, sobre Rosalía de Castro, y posteriormente sus investigaciones sobre escritoras olvidadas o minusvaloradas en el mundo literario de los hombres.

Elle reçoit donc une récompense globale pour la totalité de son travail en faveur de la défense des femmes, de leur place dans le champ culturel et le prix participe pleinement de la construction de sa posture d'intellectuelle du XXe siècle.

9.3.2. L'édition au service de la communauté littéraire

Esther Tusquets s'inscrit, pour sa part, parmi les pionnières de l'édition en Espagne avec sa maison d'édition Lumen. Elle intègre ainsi un secteur masculin lorsque son père, Magín Tusquets, rachète, en 1960, la société de son frère Joan pour en faire une entreprise libérale et « progresista » comme le confirme Manuel Vázquez Montalbán¹⁵³. Cette activité précède également chez Tusquets sa venue à l'écriture : elle travaille d'abord à la visibilité et à la publication d'autres écrivains et notamment d'écrivaines par un souci de légitimation du travail des femmes, avant d'accéder elle-même à la fiction.

La Catalogne s'érige en effet comme un haut lieu du secteur éditorial parmi d'autres grandes maisons telles que Anagrama, Seix Barral, Edhasa ou Tusquets dirigée par le frère d'Esther, Óscar Tusquets. Un article publié dans *ABC* met d'ailleurs en avant le travail prolifique d'Esther Tusquets et la qualité de ses publications :

El libro estrella de la editorial es, hasta que no se edite *El péndulo de Foucault*, *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco. Así como el *Ulysses* de Joyce, del que se prepara nueva edición con las correcciones realizadas hace dos años. Otro de los booms de Lumen es *Mafalda*, que prácticamente no ha descendido su volumen de ventas durante los quince años que

¹⁵² « Premio Alacrán por “discriminador” al jefe de policía autonómico de Santiago », *La Voz de Galicia*, 27/05/1998, p. 28.

¹⁵³ VÁZQUEZ MONTALBÁN Manuel, « art. cit. ».

lleva editándose¹⁵⁴.

La politique de Lumen se concentre sur la qualité des textes et privilégie la stabilité en limitant la production à des textes littéraires, à de la littérature de jeunesse et à des livres illustrés. On observe une évolution progressive des publications dans une maison qui passe de l'édition de cinq livres par an à trente-cinq. Plusieurs articles soulignent la préférence de l'éditrice pour l'esthétique littéraire plutôt que pour les logiques commerciales et mercantiles. Elle n'hésite pas à éditer des œuvres poétiques et semble écouter son instinct en publiant « siempre lo que le ha gustado¹⁵⁵ ». Pour elle, la maison d'édition n'est pas un simple « negocio¹⁵⁶ » et elle ne souhaite pas la gérer comme une entreprise au chiffre d'affaires galopant. Elle rejoint, en ce sens, les valeurs de Carlos Barral. Tusquets révèle les dessous et anecdotes de son activité d'éditrice dans ses différents livres de mémoires parus entre 2005 et 2009. Elle raconte, dans un article publié dans *El País* (extrait d'un de ses ouvrages), comment l'entreprise a vu le jour et comment elle est devenue « una de las editoriales formalmente comprometidas en la lucha contra el franquismo¹⁵⁷ » :

Lo cierto es que un día del año 59 llegó mi padre a casa a la hora del almuerzo y nos comunicó que, para hacerle un favor al hermano que poseía en aquellos momentos Lumen y que necesitaba capital para ampliar otro pequeño negocio, creo que de perfumes, se la acababa de comprar. Eran cuatro perras, y la empresa funcionaba por sí sola, a base de los textos de religión para todos los cursos de bachillerato, que tenían una salida anual fija y segura, y de un *best seller* curiosísimo, del que se vendían cientos de miles de ejemplares y que los distribuidores de distintas partes del mundo nos seguían pidiendo ansiosos muchos años después -y del que lamento no tener un ejemplar a mano-, *A Dios por la ciencia* [...]

En plus de son ambition d'en faire une entreprise plus libre et libérée, Tusquets s'engage sur d'autres aspects. Les différentes collections créées, telles que Palabra en el tiempo en 1964, dirigée par Antonio Vilanova, ancien professeur de Tusquets à l'Université de Barcelone (collection qui rassemble plus de trois-cents titres) ou encore Biblioteca (collection de poésie), se font écho de sa recherche qualitative mais elle réserve également une large partie de sa maison aux questions de visibilité des travaux de femmes ou des inégalités. Sa collection de livres pour enfants s'inscrit dans une visée égalitaire et dans la promotion d'une lutte contre les discriminations, les stéréotypes « cuyo objetivo era recuperar para el público juvenil versiones íntegras de títulos clásicos y recoger la obra de importantes figuras del momento, como Ana María Matute, Carmen Martín Gaité o Gloria Fuertes¹⁵⁸ ». L'objectif de cette dernière collection

¹⁵⁴ AZANCOT Nuria, HEVIA Elena, « Cataluña, protagonista siempre de la vida cultural española, es el corazón editorial », *ABC*, 01/10/1988, p. 64.

¹⁵⁵ MORA Rosa, « Lumen celebra su 40º cumpleaños y Esther Tusquets se jubila », *El País*, 09/11/2000, en ligne.

¹⁵⁶ MORET Xavier, « Los viejos editores nunca mueren », *El País*, 11/11/2000, en ligne.

¹⁵⁷ TUSQUETS Esther, « Una editora atípica », *El País*, 03/04/2005, en ligne.

¹⁵⁸ SIMÓ-COMAS Marta, « Esther Tusquets: la práctica editorial como praxis feminista », *Revista Lectora* 25, 2019, p. 203.

est double : offrir un contenu culturel riche et intelligent aux enfants et leur transmettre une vision du monde plus égalitaire. Le premier livre édité chez Lumen était d'ailleurs *El saltamontes verde* d'Ana María Matute, ce qui promouvait à la fois la littérature pour enfant et l'écriture d'une femme. Tusquets adopte donc une posture novatrice dans le milieu éditorial et tente d'en rénover les codes et les paradigmes :

Además, fue pionera en dar a conocer a escritores nunca antes editados en España (Susan Sontag, por ejemplo) y en crear colecciones de literatura infantil magníficamente ilustradas, cuando ese género era aquí casi inexistente. También creó una excepcional colección de poesía nada rentable en aquella época y la ya emblemática Femenino Singular, una colección sólo para mujeres escritoras¹⁵⁹.

Nous allons observer comment Esther Tusquets parvient, à travers son rôle d'éditrice, à observer le système de production et de diffusion des écrits de femmes, à jouer avec lui et ainsi à lutter pour une meilleure visibilité des femmes. Tout d'abord, sa présence même au sein du milieu éditorial est une petite victoire pour la représentation des femmes de ce secteur même si elle a pleinement conscience de la chance que lui a donnée son père. Nous constatons, dans un article de la revue *Camp de l'arpa*, le peu de femmes présentes et reconnues dans ce milieu¹⁶⁰. En effet, il s'agit d'une enquête d'opinion collective et la revue a interrogé quatorze éditeurs à l'occasion du Salon International du Livre de Francfort sur la situation de la culture espagnole actuelle et sur leurs apports éditoriaux. Parmi les éditeurs interrogés, seules Tusquets pour Lumen et Beatriz de Moura pour les éditions Tusquets étaient invitées à répondre. La famille Tusquets participe alors de la progressive intégration des femmes dans le secteur. La maison Tusquets a d'ailleurs créé la collection La Sonrisa Vertical en référence au sexe féminin afin d'accorder un espace à la littérature érotique et à la sexualité des femmes. Par ailleurs, Esther Tusquets édite elle-même son premier roman et contribue ainsi à inscrire un travail de femme dans l'ensemble de la chaîne de production du texte. Fernando Valls met en avant les textes de Tusquets et rappelle que son travail d'écrivaine, comme celui d'éditrice, a servi à la fois son ambition d'indépendance personnelle mais également collective, dans un esprit d'émancipation des femmes et de visibilité de leur travail :

Novelas como *El mismo mar de todos los veranos* y *Para no volver*, así como alguno de sus cuentos, como la impresionante *Carta a la madre* o *La niña lunática*, quedarán como un hito en la narrativa de estas últimas décadas. Creo que su preferida, se lo he oído decir alguna vez, es *Varada tras el último naufragio*. Su lucidez para explorar los avatares vitales, sentimentales, y mostrar las cuitas de una mujer libre en estos últimos tiempos tiene pocos parangones en nuestras letras¹⁶¹.

Elle s'engage donc en tant que femme dans le milieu éditorial et défend la liberté des sujets

¹⁵⁹ BLANCO María Luisa, « Una editora particular », *El País*, 20/01/2007, en ligne.

¹⁶⁰ « Editores españoles opinan », *Camp de l'arpa*, n°67-68 septembre-octobre 1979, p. 72.

¹⁶¹ VALLS Fernando, « Esther Tusquets y los 40 años de Lumen », *El País*, 23/11/2000, en ligne.

féminins.

Lorsque les journalistes font l'inventaire des titres principaux édités par Lumen, nous remarquons, à plusieurs reprises, les compositions très égalitaires et équilibrées des publications :

Para conmemorar el 40º aniversario reeditará, con diseño nuevo, 12 títulos representativos de *Palabra en el tiempo: Las olas*, de Virginia Woolf; *Ulises*, de Joyce; *Memorias de Leticia Valle*, de Rosa Chacel, y *Retrato del artista en 1956*, de Gil de Biedma, entre otros. [...] Pero la editorial no baja la guardia, 2001 está a la vuelta de la esquina y quiere lanzar sus novedades por todo lo alto: *Cosas que ya no existen*, de Cristina Fernández Cubas; *Cómica tribu*, de Joan Lluís Bozzo; *Un instante de felicidad*, de Arcadi Espada; *Redención*, un libro de poesía de Lucía Etxebarria y la nueva novela de Ana María Moix¹⁶².

Elle semble donc chercher, par son travail, à atteindre une certaine représentativité des femmes écrivaines qui vient rompre le système d'invisibilité des femmes et de censure de la sexualité imposé par la dictature espagnole. Il est important de rappeler que, dans les années 1980, le taux de textes écrits par des femmes chez Lumen était d'environ 20% plus important que chez les autres éditeurs¹⁶³. Elle raconte, à ce propos, dans un extrait de ses mémoires déjà évoqué, comment les censeurs remplaçaient le désir et les scènes charnelles par des séries d'euphémismes ou de métaphores :

De modo que, si el protagonista tenía una erección, quedaba en que « la deseaba apasionadamente »; si la penetraba, en « la estrechaba con fuerza entre sus brazos »; si le lamía el sexo o le chupaba los nefandos pezones, podías arriesgarte a « le acariciaba la espalda » o, como mucho, « los senos »¹⁶⁴.

Elle évoque également son rôle auprès des censeurs de l'époque. Elle et « las pocas mujeres editoras » s'efforçaient de correspondre aux normes de la féminité durant les négociations et de feindre l'intériorisation et l'acceptation du pouvoir des censeurs par leur sexe masculin et par leur autorité. Son rôle consistait alors à « jugar a la niña buena, lo más mona y lo más modosita posible ». Ses efforts pour mettre en lumière le travail des femmes semblent se situer au croisement d'une émancipation et d'une libéralisation de la maison Lumen, autrefois proche de l'idéologie nationale-catholique, et d'un engagement féministe même si elle ne le qualifie pas nécessairement ainsi. Quelques critiques s'attardent sur cet aspect et y voient un réel engagement. Sol Fuertes évoque, dans son article sur la littérature féministe, la maison Lumen qui se détache des autres maisons de l'époque par l'édition de livres féministes tels que ceux de Virginia Woolf, de Mary Mac-Carthy ou encore de celui d'Esther Tusquets¹⁶⁵. Elle voit en cette écrivaine et editrice une « verdadera revelación en las letras españolas ». Lumen

¹⁶² MORA Rosa, « art. cit. ».

¹⁶³ TUSQUETS Esther, *Confesiones de una editora poco mentirosa*, op. cit., p. 217.

¹⁶⁴ TUSQUETS Esther, « Una editora atípica », « art. cit. ».

¹⁶⁵ FUERTES Sol, « art. cit. ».

réactualise en effet l'œuvre de Woolf dans le cadre d'un important projet de réhabilitation de ses textes. Marta Simó-Comas écrit, pour sa part, un article concentré exclusivement sur la pratique éditoriale de Tusquets comme « praxis feminista¹⁶⁶ ». Nous avons déjà évoqué l'orientation féministe des travaux des chercheuses anglophones et leur interprétation des différentes écritures ou activités à la lumière de cet engagement. Elle insiste, dans cet article, sur deux aspects de la pratique éditoriale de Tusquets : la collection pour enfants *A Favor de las niñas* et sa collection *Femenino Singular*. La collection pour enfants offre des modèles différents de ceux qui sont prônés par la société et la religion catholique et propose notamment aux jeunes filles de s'identifier à des personnages plus indépendants et émancipés. Marta Simó-Comas voit l'avènement de cette collection comme un tournant dans la littérature de jeunesse :

Un proyecto innovador en España, en cuyos relatos se cuestionaban aspectos como el estereotipo de la mujer sumisa o la concepción patriarcal de la familia, y en los que se revelaba a los más pequeños un nuevo modelo de relaciones humanas, basado en la igualdad y la libertad individual¹⁶⁷.

Elle signale également que cette collection forme un *continuum* avec l'écriture d'un livre pour enfants par Esther Tusquets, *La conejita Marcela*, publié en 1980. Le texte contient une critique virulente contre la société hiérarchisée, patriarcale et contre les stéréotypes de genre. Par ailleurs, *Femenino Lumen* (créée en 1992 et appelée initialement *Femenino Singular*) présente une large série d'écrivaines et de textes très différents mais de qualité :

Con sus casi sesenta títulos, la serie llegó a reunir una amplia variedad de influencias: autoras clásicas, como Jane Austen, o Colette, compartían espacio con primeras ediciones de autoras en lengua castellana, como Pilar Pedraza, Pilar Bellver o Ana María Moix, y con voces contemporáneas procedentes de otras culturas, como la haitiana Edwidge Danticat o la vietnamita Pham Thi Hoài¹⁶⁸.

Les noms de ces autrices publiées chez Lumen apparaissent d'ailleurs sur une page publicitaire de la revue *Vindicación feminista* (n°28) ce qui acquiert une vraie épaisseur puisqu'on peut associer l'aspect militant de la revue et l'engagement de Tusquets à travers cette collection. L'édition de *Mafalda* représente également une lutte de Tusquets pour une éducation non genrée, non sexiste et plus égalitaire. Marta Simó-Comas souligne justement la proximité entre le personnage de *Mafalda* qui résiste au monde conservateur et patriarcal et Tusquets qui lutte pacifiquement et à l'intérieur de son institution pour une déconstruction de ce monde-là :

El alegato antisexista de Mafalda se canaliza ante todo en su mirada irónica hacia su amiga Susanita, cuyas máximas aspiraciones se cifran en el matrimonio y la maternidad, y hacia su propia madre, sumida en la completa frustración del ama de casa¹⁶⁹.

¹⁶⁶ SIMÓ-COMAS Marta, « Esther Tusquets: la práctica editorial como praxis feminista », *Revista Lectora* 25, 2019, pp. 197-210.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 200.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 206.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 202.

L'édition des textes de Maitena, à une époque postérieure, s'inscrit dans le même combat auquel s'ajoutent une prise de conscience de la corporéité féminine et la signature d'une femme. Entre 1994 et 1998, la collection bénéficie même de son propre prix littéraire et jouit de la présence d'écrivaines telles que Nora Catelli, Ana María Matute, Ana María Moix, Cristina Peri Rossi ou encore Elena Poniatowska dans le jury du prix. Lumen consacre un large espace aux femmes écrivaines, aux intellectuelles et aux femmes de papier sans pour autant se revendiquer d'un engagement féministe. Marta Simó-Comas affirme que, bien que Tusquets ne se définisse pas comme militante féministe, sa position esthétique émerge d'une réflexion sur ce que signifie « être femme » et on peut le retrouver dans les différents projets de Lumen qui servent la diffusion et la construction d'une conscience de genre. L'un des projets consiste justement à diffuser des œuvres théoriques féministes et donc à en divulguer la pensée, l'idéologie en Espagne. Elle participe de ce fait, par l'édition de théoriciennes espagnoles ou par la publication de certaines traductions telles que les ouvrages de Gertrude Stein, au processus de développement du mouvement féministe. Dans son article, Marta Simó-Comas rejoint finalement nos propos sur le parcours et le travail d'Esther Tusquets en affirmant que l'autrice agit toujours dans l'intérêt des écrivaines et de la visibilité d'un travail de qualité. Elle conclut par :

El propósito de elevar esa voz literaria femenina al justo rango de la mejor literatura escrita por hombres [...] como un deseo sincero de empezar a erigir, desde la literatura, un mundo más equitativo, más justo y más diverso¹⁷⁰.

L'engagement de Tusquets se prolonge par la fondation d'une maison d'édition avec sa fille, Milena Busquets, RqueR. Là aussi elles créent une collection destinée aux écritures de femmes, Femenino Plural. Néanmoins, elle ne s'adresse pas qu'aux femmes écrivaines mais concentre une diversité d'écritures, une pluralité de genres, ce qui démontre une certaine évolution de la société et de sa pratique en tant qu'éditrice, toujours à l'avant-garde de politiques égalitaires. Les noms des collections suivent l'évolution des luttes et si le singulier est nécessaire en pleine transition démocratique pour mettre en avant l'expérience et l'écriture des autrices, le pluriel veille à ne pas marginaliser les hommes, ni en tant qu'auteurs, ni en tant que lecteurs. Milena Busquets semble d'ailleurs s'inscrire dans la même lignée que sa mère et n'hésite pas à publier des ouvrages militants tels que *¿Qué habéis hecho con la revolución sexual?* de Marcela Lacub ou encore *Memorial de los infiernos*, autobiographie d'une prostituée argentine sous le pseudonyme de Ruth Gabriel. Andrea Aguilar cite Milena dans son article qui présente la collection qui porte ensuite le nom de « Nos-otras » :

Se trata de dar voz a ideas nuevas o antiguas que aportan argumentos nuevos sobre un tema

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 207.

tan manido como el de las mujeres. El feminismo es un término y un movimiento desprestigiado en la generación actual. Aunque quedan muchas reivindicaciones pendientes, el feminismo parece encorsetado y ha perdido contacto con las cosas que pasan en la calle¹⁷¹.

Il ne s'agit pas, là encore, d'une posture militante mais d'un désir de mettre en lumière des idées essentielles de la défense de la condition des femmes. Esther Tusquets a pu, grâce aussi au travail de sa fille, garantir une continuité de son travail et de son apport au secteur éditorial. À l'occasion des quarante ans de Lumen, de nombreux articles sont revenus sur sa carrière d'éditrice et sur le parcours de l'entreprise. Les hommages et les célébrations se sont multipliés et Tusquets reste confiante sur le travail des femmes dans ce secteur :

La continuidad, opina, está asegurada. La releva en la dirección literaria su hija, Milena Busquets, y en la de los números seguirá Carme Giral. Está previsto que en unos meses se incorpore Ana María Moix para hacerse cargo de la colección de poesía¹⁷².

Néanmoins, une idée d'intemporalité persiste dans les articles. Esther Tusquets semble avoir marqué de manière permanente cette part du milieu intellectuel. Sa légitimité et son autorité sont reconnues. Elle reçoit par exemple, en 2005, la Creu Sant Jordi pour sa trajectoire et son travail éditorial. Quelques journalistes louent son travail : Angela Molina la définit dans *ABC* comme celle « que ha servido de modelo a grandes editores como Herralde y Beatriz de Moura¹⁷³ » et Fernando Valls évoque une expérience collective avec Tusquets comme s'il parlait au nom de l'ensemble des acteurs du secteur littéraire espagnol :

Nos lo debe a los que la apreciamos como amiga y la respetamos como escritora, como nosotros le deberemos siempre el haber tenido el coraje de editar nada más y nada menos que lo que le interesaba y apetecía¹⁷⁴.

Le respect et l'admiration se dégagent des différents témoignages. Les hommages sont également nombreux du côté des écrivaines et de ses collaboratrices chez Lumen et, dans leur discours, l'idée d'un engagement pour les femmes est palpable¹⁷⁵.

9.3.3. Du travail journalistique : apogée de l'expression de soi

Les trois autrices ont pu écrire, en dehors de leurs expressions fictionnelles, des articles dans différents journaux. Ces articles représentent l'expression de leur pensée, de leurs idées et semblent nous donner accès à leur plus profonde individualité, sans l'imaginaire de la fiction, ni la médiation d'un journaliste. Nous avons constaté que la Transition démocratique espagnole

¹⁷¹ AGUILAR Andrea, « Ideas nuevas en femenino plural », *El País*, 06/06/2006, en ligne.

¹⁷² MORA Rosa, « art. cit. ».

¹⁷³ MOLINA Ángela, « art. cit. ».

¹⁷⁴ VALLS Fernando, « art. cit. ».

¹⁷⁵ FANCELLI Agustí, « Memoria de editora », *El País*, 19/05/2006, en ligne.

était propice, pour les femmes, à l'expansion des écrits de soi et nous observerons alors si ce tournant s'opère aussi dans le journalisme. Que révèlent finalement les autrices de leur engagement envers les femmes ? Leurs articles peuvent-ils éclairer l'interprétation de leurs romans ?

Carmen de Icaza écrit très tôt pour le journal *Sol* et pour *Blanco y Negro* par nécessité économique et désir d'indépendance. Cette activité éclaire déjà une part de sa posture intellectuelle de femme. Elle écrit notamment beaucoup sur des thèmes sociaux liés à l'enfance, et aux femmes, notamment sur la condition des mères célibataires¹⁷⁶. Ces sujets peuvent sembler paradoxaux à la lumière de son engagement dans la Section féminine, organe dont nous connaissons la représentation de la condition des femmes. Selon Méndez de Vigo, son investissement dans la structure del Auxilio Social était davantage tourné vers la solidarité et l'altruisme mais ses fréquentations dans les sphères du pouvoir remettent en question sa vision des femmes. Nous avons choisi de nous concentrer sur quelques articles de *Blanco y Negro* publiés dans une série « De la vida moderna » qui illustre l'ensemble des changements sociétaux afin d'analyser les mécanismes de son écriture journalistique. Nous remarquons tout d'abord que Carmen de Icaza illustre les injonctions faites aux femmes. L'un de ses articles s'intitule « Tratamientos de belleza¹⁷⁷ » et l'on en perçoit d'emblée la connotation très féminine et les obligations esthétiques que l'on impose aux femmes. Elle commence par investir pleinement le discours stéréotypé des rituels de beauté qui prétendent permettre aux femmes de devenir « una mujer bonita ». Les illustrations renforcent cette dimension de féminité soumise aux codes du patriarcat et de l'hétéronormativité. Elle évoque également les questions de mode et le style parisien dans un autre article et concentre à nouveau les stéréotypes de genre¹⁷⁸. Néanmoins, elle évoque ces sujets pour mieux les examiner et les mettre à distance grâce à ses touches d'humour. Dans le premier article, elle se moque des esthéticiennes qu'elle appelle « madame » et tourne en dérision la souffrance par laquelle doit passer une femme pour répondre aux canons de beauté. Elle la qualifie de « martirio que en homenaje a la diosa Belleza has de sufrir en silencio » et utilise des procédés, comme l'énumération, pour souligner l'aspect ridicule de ces routines de soin :

Corresponde a todas esas mil cremas, aceites, ungüentos, astringentes, coloretos, humos y pastas que con ayuda de pellizcos, palmadas, masajes, trituramientos, compresas, vahos máscaras y vendajes penetrarán en tu piel.

Elle met en avant les absurdités des discours d'hommes sur cette question et évoque, par exemple, un « alienista americano » qui affirme que les instituts de beauté sont merveilleux

¹⁷⁶ Réponses de Íñigo Méndez de Vigo, baron de Claret, mars 2021.

¹⁷⁷ DE ICAZA Carmen, « Tratamientos de belleza », *Blanco y Negro*, 10/02/1935, pp. 121-123.

¹⁷⁸ DE ICAZA Carmen, « París esboza su silueta de otoño », *Blanco y Negro*, 15/09/1935, pp. 113-115.

pour soigner les femmes de la folie. Cette association entre la folie féminine et les injonctions esthétiques met en avant l'impertinence de certains discours masculins dominants. Néanmoins, Icaza ne souhaite pas se montrer méprisante envers les femmes qui fréquentent ces espaces de soin car elle est consciente que les femmes sont déjà suffisamment stigmatisées et que certaines s'épanouissent dans ces rituels. Dans son article sur les clubs féminins, elle commence par souligner la nécessité « spiritual » pour les femmes de se retrouver pour échanger des idées, nouer des relations, lier des amitiés dans un espace propre à elles « donde no lloran niños, ni gruñe el jefe¹⁷⁹ ». Elle met en avant le besoin d'émancipation des femmes. Néanmoins, elle se moque légèrement de ces clubs et de l'hypocrisie qui s'en dégage. Elle souhaiterait que les femmes puissent s'enseigner entre elles comment répondre à leur mari avec assurance et fermeté et non pas travailler à leur douceur et à leur sérénité. Elle craint que « si este Club y su doctrina logran extenderse a través de los Estados Unidos, el "paraíso de la mujer" se convertiría de golpe y porrazo en "el paraíso de los hombres" ». Elle les incite d'une certaine manière à s'affirmer et à s'émanciper. En revanche, elle ne s'extirpe pas de l'idée essentialisante lorsqu'elle désigne par exemple « el espíritu femenino ». Sa critique reste donc plutôt modérée. Par ailleurs, ses articles s'adressent exclusivement à une catégorie bourgeoise de femmes. Dans son article sur les rituels de beauté, elle différencie la femme « bonita » de celle qui est « sabia y elegantemente bonita ». C'est aussi une manière de distinguer les femmes de différentes classes sociales. Il s'agit non seulement d'esthétique mais aussi de capital culturel. De plus, elle construit une certaine complicité avec ses lectrices puisqu'elle s'adresse à elles et les interpelle à plusieurs reprises : « lectora mía ». Elle admet donc que ses articles sont adressés exclusivement aux femmes d'une classe bourgeoise et conservatrice, d'un environnement proche du sien. Elle s'adresse à des femmes cultivées et on le remarque à la lecture de son article sur la mode, lorsqu'elle tente d'associer toutes les nouvelles modes à des motifs déjà connus du monde de l'art. Elle rappelle les influences de la mode en démontrant un esprit cultivé et en faisant appel au capital culturel des lectrices :

¿No provienen de Goya esas amplias faldas de tul moteado, esos corpiños justos y esas charreteras de trenzado cordón?

Nous retrouvons cette caractéristique lorsqu'elle aborde la question des clubs féminins car il s'agit de lieux réservés à la haute bourgeoisie. L'existence de ces clubs est principalement connue des personnes évoluant dans un milieu social élevé.

D'une certaine manière, Icaza dénonce ces injonctions et les déconstruit mais elle reste focalisée sur une catégorie de femmes : celles qui composent le lectorat féminin du journal.

¹⁷⁹ DE ICAZA Carmen, « Clubs femeninos », *Blanco y Negro*, 19/01/1936, pp. 80-83.

Nous n'avons qu'une vision partielle de son opinion sur les inégalités dont souffrent les femmes mais nous pouvons souligner son refus des discriminations et la nécessité, pour elle, d'une solidarité et d'une lutte collective de femmes qu'elle précisera à la suite de son parcours, dans des engagements postérieurs.

Chez Tusquets, nous pouvons également observer des paradoxes qu'elle met d'ailleurs en lumière dans ses mémoires et qui concernent son appartenance au camp des nationalistes avant de rejoindre consciemment la gauche intellectuelle catalane. Elle évoque, dans un article de 2007, son rôle dans la Section Féminine, ce qui la rapproche de Carmen de Icaza. Elle reconnaît que ce lien lui a permis de donner des cours d'Histoire de la Littérature au sein de El Instituto de la Mujer qui dépendait de la Section. En revanche, contrairement à Icaza, elle l'a abandonnée. Nous nous concentrerons, dans un premier temps, sur les tribunes qui marquent la fin des années 70. En effet, elle écrit quelques articles dans le journal *Destino*, au sein de la section « En defensa propia », en 1979, puis dans *La Vanguardia*, au sein de la section « Tribuna ». Les articles d'opinion semblent être riches pour cerner plus finement le jugement des autrices sur des sujets de société et en percevoir le contenu émotionnel. Sur neuf tribunes publiées dans le journal *Destino*, seulement deux ne traitent pas d'un sujet lié aux femmes. La plupart met en cause un système de domination patriarcale et dénonce les injustices et les discriminations faites aux femmes. Cette thématique occupe donc également une place importante dans l'écriture de ces tribunes et c'est cet angle qui nous intéresse dans l'ensemble de ses articles. Nous étudierons la première période d'écriture dans *La Vanguardia* (1981-1982) car, ensuite, les articles sont davantage tournés vers des questions politiques, sociales ou littéraires. Les articles publiés dans *El País* (elle y publie des articles entre 2003 et 2011) sont également constitués dans leur majorité par des tribunes sur des sujets divers (la crise économique, le comportement des gens en société, la religion, l'idéologie marxiste, etc.) ou des extraits de mémoires et d'ouvrages et ne revendiquent pas nécessairement une opinion. Nous les parcourons néanmoins rapidement afin d'observer l'évolution de son écriture. Dans un premier temps, nous remarquons que Tusquets se sert de ses articles pour dénoncer. Elle s'élève contre différentes étapes du processus de construction d'une vie de femme en commençant par incriminer l'éducation genrée, sexiste, aux fondements de la construction des inégalités femmes-hommes. Elle raconte, dans un article, la parabole du prince qui avait un nez énorme mais dont il n'avait pas conscience car, pour être né garçon, personne ne lui faisait de remarque sur son physique¹⁸⁰. Ce conte pour enfants s'inscrit dans une dénonciation de l'injustice que subissent même les filles des milieux éduqués et aisés dans lesquels elle répète que « tenemos

¹⁸⁰ TUSQUETS Esther, « Érase una vez un rey valiente y sabio, una reina buena y hermosa, un príncipe narigudo y encantador... », *Destino*, 03/05/1979, n°269, pp. 30-31.

casi los mismos derechos, casi las mismas posibilidades ». Elle s'inclut toujours dans les propos tenus sur la condition des femmes et inscrit sa réflexion dans un esprit de communauté solidaire. Elle met ainsi en avant les mensonges et l'hypocrisie qui servent la prétendue égalité dans ce milieu bourgeois et se réfère à sa propre expérience. Elle révèle le piège qui entoure les petites filles puis les femmes dans une société dominée par des hommes :

Si no hubiera problema, si no existieran dudas, no se insistiría tanto y tanto en algo que sería evidente y nos daría como por descontado. [...] ¿Por qué nos han dicho de niñas tantas veces que esto de ser mujer no constituye una desventaja ni una inferioridad? ¿Por qué se ha señalado tanto que se nos da el mismo trato que a los hermanos varones?

Les questions rhétoriques illustrent sa lassitude face à une situation qui se reproduit. C'est le cas également lorsqu'elle se concentre sur l'illusion du système éducatif conçu pour faire réussir les hommes :

Vamos al mismo colegio que los hermanos varones pero estudiamos « cultura general » (algún día os explicaré lo que era la cultura general en los colegios buenos de los años cuarenta), nadie nos dice que no esté cerrado el paso a la universidad, pero sólo dos entre las niñas de la clase (se trata, y esto si es excepcional, de coeducación) están cursando estudios secundarios, a las demás se nos insiste como mucho en la utilidad de los idiomas (acaso para empleos provisionales antes del matrimonio, acaso para traducciones en casa cuando tengamos un hogar).

Elle exècre, dans son discours, la détermination sociale et la fatalité du destin des femmes. Elle dénonce les incohérences du système et l'immanence dans laquelle la société plonge les individus de sexe féminin. Elle termine en comparant son enfance à celle de son frère afin d'illustrer ses propos par un exemple concret et vécu. Elle signale que les gens passaient leur temps à regretter que sa sœur soit plus intelligente que lui :

En el niño la belleza constituye un valor, aunque no primordial, no tan primordial como la inteligencia, la aplicación, las buenas notas, el valor físico [...] en la niña la belleza es un valor casi absoluto, siguen la sumisión y la docilidad, la audacia es un defecto que puede fácilmente corregirse, un defecto menor, pero la inteligencia, ay, la inteligencia (aunque papá y mamá se empeñen en ocultarlo) es el defecto casi irreparable, tan difícil corregirla (¿qué cirugía existe para redondear, acortar, ajustar a las normas, las inteligencias que se salen de madre?) que sólo cabe el ocultarla.

Elle dénonce en fait les inégalités de genre dans les attentes de réussite sociale, intellectuelle et signale l'influence de ces différences sur la construction des individualités. Elle revient également, dans un autre article, sur l'éducation des filles à l'école et dénonce la prédétermination des rôles attribués aux femmes via les matières sélectionnées pour elles :

Se eliminaron las asignaturas más abstractas, más arduas, menos prácticas y femeninas (matemáticas, griego, latín) y se sustituyeron por otras materias arbitrariamente elegidas, que nos preparaban para el problemático empleo de secretarias [...] y sobre todo para la segura función de madres y esposas y amas de casa [...] Y allí se me inculcó por vez primera (me había salvado sorprendentemente en mi casa, porque era, mi madre, mujer atípica y extraña) que la característica básica de mi sexo era el sufrimiento, la gozosa y heroica y abnegada y callada aceptación del dolor y de las contrariedades, y se me trazaron

también las directrices básicas de mi actitud como mujer ante el varón: allí se me enseñó por vez primera que había que tratarlos -alternativa o simultáneamente – como si fueran niños o como si fueran dioses, nunca como si fueran hombres (ni se hablaba de lo que podría significar esto de ser hombres)¹⁸¹.

Elle souligne ainsi la violence expérimentée dans la différenciation et le mépris de son sexe. Toute cette violence symbolique contribue, selon elle, à la baisse de confiance chez les femmes, à l'intériorisation et à l'acceptation de leur condition d'individu mineur. Elle dénonce la continuité des différences de traitement et des violences à l'âge adulte : l'attitude des hommes qui se comportent comme les « reyes de la casa » et les femmes qui se complaisent dans leur rôle de mères « protectoras y comprensivas y abnegadas y castradoras y despóticas ». Son discours s'inscrit également dans une critique de certaines femmes qui intériorisent à la fois inconsciemment et volontairement leur servitude et le pouvoir des hommes. Enfin, dans un article publié cette fois dans *La Vanguardia*, Tusquets dénonce à nouveau la construction des stéréotypes de genre que les personnes intègrent dès leur plus jeune âge¹⁸². Elle affirme une nouvelle fois que l'ensemble de ces représentations convergent vers une image négative des femmes :

Muchísimas de estas ideas que absorbimos de niños se refieren a la mujer, y son en su inmensa mayoría negativas. Hay en la sabiduría popular elogios sin límite para la esposa ejemplar, y pare de contar. Durante siglos se ha repetido que las mujeres somos vanas, presumidas, inconstantes, necias, histéricas, celosas, miedosas, parlanchinas, chismosas e incapaces y torpes para casi cualquier actividad no relacionada con los niños o con el hogar.

Elle dénonce la répétition d'un schéma qui nuit à la représentation des femmes et qui mène à un mépris du sexe féminin mais également à des injonctions qui s'amplifient dans la continuité de la vie d'une fille, en tant que femme et en tant que mère :

Se nos dice que la maternidad es la culminación de nuestro existir como mujeres, el punto en que te sientes realizada, la mayor de las alegrías (una especie de día de la primera comunión, vamos, pero en más, y, como en la primera comunión, lo insensato de las expectativas te aboca ya al fracaso). Se te impone el deber de sentir la felicidad suprema de la maternidad. [...] Se nos afea que sigamos fumando, que nos abandonemos el trabajo, que no nos mostremos lo bastante ilusionadas [...] Se nos reprocha que no vivamos el embarazo en el estado de beatitud en que debiera por lo visto ser vivido. Y después, cuando ha nacido el niño, se nos culpabiliza ante todo y por todo¹⁸³.

La répétition de l'impersonnalité du sujet dans la liste des prescriptions que les mères reçoivent renforce la lourdeur du quotidien des femmes, la pesanteur de leur condition. Tusquets parvient à transmettre cette sensation d'oppression. Ses marques d'oralité participent de la véracité de son discours. De ses expériences partagées, de son opinion dévoilée et de ses accusations contre l'ordre patriarcal se dégage une sincère honnêteté. Le ton véhément que l'auteur adopte parfois

¹⁸¹ TUSQUETS Esther, « Niños, dioses y mamás », *Destino*, 27/06/1979, n°277, pp. 44-45.

¹⁸² TUSQUETS Esther, « Las mujeres y la amistad », *La Vanguardia*, 15/09/1981, p. 6.

¹⁸³ TUSQUETS Esther, « Nadie nos quiere contentos », *Destino*, 17/05/1979, n°271, pp. 40-41.

participe des caractéristiques de la tribune, article qui permet de s'élever publiquement contre un fait social. Elle tente de déconstruire les idées préconçues qui entourent le mythe des femmes et se sert de ses tribunes pour interroger ce sujet. Parmi les injonctions des femmes, Tusquets évoque la problématique de la vieillesse : les femmes, contrairement aux hommes, devraient lutter contre le temps et cela révèle une profonde injustice. Elle évoque l'expérience des quarante ans, la sienne et celle de ses amies, et met en cause ce refus d'avouer son âge alors qu'il s'agit en plus de « mujeres de nuestro mundo, mujeres con profesión, mujeres no absolutamente banales ni tontas¹⁸⁴ ». Selon elle, ces femmes n'ont rien à envier et rien à cacher et ce désir de paraître physiquement plus jeune lui semble absurde et grotesque. Elle souhaite démontrer que l'âge doit être un critère d'affirmation de son individualité, de sa singularité et ne doit pas être vu comme la diminution d'une valeur intrinsèque :

Ocurre que, calladamente a nuestro alrededor, [...] se nos ha condenado a una existencia subsidiaria, se nos ha descalificado en parte como mujeres y como seres humanos. [...] Pasados los cuarenta, la sociedad (¿la sociedad de los varones?) ha decretado que estamos fuera de curso legal, que en muchos de sus sectores nuestra existencia ha terminado, que hay cantidad de actividades que no nos corresponden ya.

Elle regrette que l'âge des femmes soit un critère d'invisibilité imposé par une société patriarcale dans laquelle les hommes vieillissent sans incidence sociale négative, au contraire. La représentation des femmes est sans cesse soumise au regard masculin. À quarante ans, le couple hétérosexuel serait le gage pour les femmes d'une vie stable et épanouie et, dans ce manque d'assurance, les infidélités masculines seraient plus compliquées à accepter et à excuser. Elle retranscrit, avec humour, une gradation des réactions selon les âges des femmes : « a los veinte hubiera sido un berrinche, a los treinta, un disgusto, un patatús, a los cuarenta, es la locura ». La société méprise donc le comportement des femmes vieillissantes mais c'est elle qui nourrit leur frustration et leur aigreur et Tusquets s'élève contre ce cercle vicieux orchestré par les hommes. C'est cette société qui légitime également toute une série d'idées reçues. Elle déconstruit, dans une tribune publiée dans *El País* cette fois, suite à une conférence, la théorie selon laquelle les femmes ont une espérance de vie supérieure à celle des hommes car leurs activités sont moins physiques et moins stressantes :

El cerebro del hombre no envejece por exceso de uso sino por uso insuficiente. Cuanto más activo esté uno, más probabilidades tiene de llegar a viejo. Y esto cobra especial importancia cuando se empieza a envejecer, cuando al jubilarte tienes la oportunidad de elegir en qué vas a emplear tu tiempo, o si no vas a emplearlo en nada. Y, al parecer, las mujeres nos mantenemos infinitamente más activas que los hombres¹⁸⁵.

Les tribunes de Tusquets servent donc également à rétablir une justice et participe de la

¹⁸⁴ TUSQUETS Esther, « ¿Qué nos pasa a las mujeres cuando cumplimos 40 años? », *Destino*, 25/07/1979, n°281, pp. 12-13.

¹⁸⁵ TUSQUETS Esther, « Nosotras siempre somos más », *El País*, Opinión, 01/11/2009, en ligne.

construction d'un imaginaire collectif égalitaire. Dans le titre de l'article, elle s'inclut à nouveau dans cette communauté de femmes et ne se désolidarise pas de la cause. Bien qu'elle ne se définisse pas comme militante, ses articles illustrent un engagement solide et affirmé. La dénonciation des discriminations et la déconstruction des stéréotypes n'est pas gratuite et s'accompagne d'ailleurs d'un message optimiste, dans un esprit souvent très complice et solidaire des autres femmes. L'autrice encourage ainsi la sororité « en defensa de muchas¹⁸⁶ ». Les articles publiés au sein de la section « En defensa propia » correspondent finalement à une défense collective des femmes. Ces tribunes se terminent très souvent par une note positive et un commentaire qui laissent entrevoir une lueur d'espoir. Elle répète d'ailleurs à l'occasion de plusieurs entretiens, qu'elle est moins pessimiste et fataliste que ses textes fictionnels le laissent penser. Elle imagine par exemple dans un article sur l'éducation genrée que certaines femmes peuvent s'éloigner de ces carcans et s'épanouir pleinement :

Pero a una no le gustan los niños ni los dioses [...] que puede, durante el camino, hacer cosas hermosas, producir realidades útiles, intentar un mundo mejor, ser felices a ratos, que pueden compartir, dar, recibir, sentirse solidarios, y tal vez arriesgarse, incluso, al amor adulto¹⁸⁷.

Par ailleurs, elle utilise très souvent l'expression « ciudadanos de segunda » pour se référer aux femmes mais les derniers mots de la tribune de 2009 laissent présager un futur plus ouvert et plus égalitaire lorsqu'elle souligne que « por una vez una teoría establecida por hombres y mujeres no nos deja relegadas a ciudadanos de segunda...¹⁸⁸ ». Elle perçoit donc un certain progrès.

Tusquets ne serait pas animée d'un espoir et d'une vision optimiste du monde si, en plus de dénoncer l'éducation, les injonctions, elle ne cherchait pas à produire un discours performatif. Elle tente, d'une part, de faire appel à la conscience des lectrices afin qu'elles réalisent ce qui est en jeu dans leur condition, et s'adresse, d'autre part, au reste de la société afin de rendre visibles les différences et les inégalités. Dans l'un de ses articles sur l'éducation genrée, elle raconte l'anecdote d'un travail qu'elle avait donné à ses étudiantes sur la condition de la femme¹⁸⁹. Elle constate amèrement le manque de réaction des élèves face à l'abnégation et aux valeurs de domination intériorisées tout au long de leur parcours personnel et scolaire. Elle remarque les effets pervers de la domination et tente d'en prendre le contre-pied :

Y es terrible que a los quince años lo tuvieran ya tan perfecta, tan uniformemente asimilado y aceptado y aprendido.

Elle partage cette expérience dans les pages du journal afin de travailler à la visibilité et à la

¹⁸⁶ TUSQUETS Esther, « ¿Qué nos pasa a las mujeres cuando cumplimos 40 años? », « art. cit. ».

¹⁸⁷ TUSQUETS Esther, « Niños, dioses y mamás », « art. cit. ».

¹⁸⁸ TUSQUETS Esther, « Nosotras siempre somos más », « art. cit. ».

¹⁸⁹ TUSQUETS Esther, « Niños, dioses y mamás », « art. cit. ».

prise de conscience collective de ces phénomènes, ce qu'elle avait tenté de faire précédemment avec ses étudiantes. Elle agit également de la sorte dans un article dans lequel elle critique les théories psychanalytiques et défend une autre représentation des femmes :

El centro es Edipo y la castración. Y aquí la cosa se pone mal. Mal para nosotras, las mujeres. Porque la cuestión no radica simplemente en que el niño desea mantener relaciones amorosas con su mamá y eliminar a su papá, mientras que a la niña no se sabe demasiado bien lo que le sucede, salvo que envidia («no es envidia», me tranquiliza un amigo bien intencionado, «es horror de la carencia»...). Se trata de algo bastante más complejo, y que constituye una hipótesis realmente brillante, hipótesis que bien pudiera ser además cierta, pero que nos reduce a las mujeres sin remedio a la categoría de ciudadanos de segunda¹⁹⁰.

Elle emploie à nouveau le terme de « ciudadanos de segunda » pour démontrer à quel point la psychanalyse réduit les femmes à un état mineur. Elle tente, via l'ironie, de vulgariser les théories afin de sensibiliser un public plus large à ces idées. Elle se moque de celles-ci et les réduit aux distinctions simplistes que « el tipo » (Freud) établit entre le masculin et le féminin. Elle rejette donc une théorie qui relègue les femmes au second plan. Au-delà de la prise de conscience qu'elle s'efforce d'introduire dans ses tribunes, Tusquets prodigue quelques conseils en revendiquant, de manière cohérente et univoque, la liberté. Elle publie un article dans *Destino* dans lequel elle évoque la passion amoureuse qu'une de ses amies découvre pour un amant pour lequel elle est prête à abandonner sa vie stable, normée et socialement reconnue. Tusquets décrit avec finesse la construction de cet amour idéalisé, la provocation de cette passion et ce regain de vie. Elle termine par sa propre vision de l'histoire :

No trates de quererle menos. No vayas a ningún psiquiatra para que te cure de tu amor. No pretendas tampoco que él te quiera a ti. Ámale solo tú con todas tus fuerzas, con todo tu corazón, con toda tu mente, ámale como entendíamos el amor hace ya tantos años. [...] Ámale en defensa propia¹⁹¹.

Elle dispense alors quelques conseils à son amie en s'adressant à elle et elle lui enjoint de vivre librement son amour sans entraves. Dans son article sur la jalousie des femmes, elle commence par donner une vision plutôt essentialisante de cette caractéristique mais elle analyse par la suite ce schéma et démontre que c'est à nouveau la société patriarcale qui crée cet état névrosé dont pâtissent les femmes jalouses¹⁹². Elle déconstruit l'idée selon laquelle la jalousie est proportionnelle à l'amour qu'on porte à l'autre et affirme qu'il s'agit davantage d'une question de « orgullo herido y de prestigio social ». Elle souhaite alors que les femmes s'extirpent des conventions pour vivre une vie propre. Ses conseils peuvent parfois donner l'impression que Tusquets adopte une posture dominante mais elle prend soin constamment de réaffirmer son

¹⁹⁰ TUSQUETS Esther, « Más contra papá Freud y tío Lacan », *La Vanguardia*, 20/05/1981, p. 5.

¹⁹¹ TUSQUETS Esther, « A una vieja amiga que se ha enamorado de la Pantera Rosa », *Destino*, 24/05/1979, n°272, pp. 32-33.

¹⁹² TUSQUETS Esther, « Intento de diálogo con las mujeres celosas », *Destino*, 11/07/1979, n°2179, pp. 26-27.

appartenance à cette communauté de femmes et s'inclut dans les destinataires du message qui sont « las señoras que se ponen (o nos ponemos) celosas ». Selon elle, il faut se libérer des injonctions sclérosantes, modifier les paradigmes des modes relationnels et mettre à mal les instincts de possession. Tusquets dénonce le pathos qui gravite autour des enjeux de jalousie et la désuétude de ce schéma qu'elle associe à Médée. Elle n'hésite pas à s'adresser aux lectrices de manière crue et véhémement en mettant à nu le processus d'infidélité lorsque les hommes mettent un terme à la relation avec leur maîtresse par peur de perdre le confort d'une vie familiale ou parce qu'ils se sentent flattés de l'amour que leur femme leur porte :

Me pregunto si esto os satisface. Vuestro marido os será quizás fiel, porque no se arriesga a más santas alianzas, más dosis excesivas de barbitúricos, más intentos de castración. ¿Y esto os sirve? Porque sabéis que en adelante quizás él no os « traicione » pero lo estará muchas veces deseando, sabéis que lo que él ha elegido es la miseria de la esclavitud.

L'écrivaine tente donc à nouveau de mettre les lectrices face à la réalité du pouvoir masculin et de l'illusion sentimentale même lorsqu'elles semblent être actrices de leurs décisions. Elle dénonce l'hypocrisie de l'exclusivité forcée et ouvre l'horizon des lectrices vers d'autres possibilités et vers des questionnements de l'ordre hétéronormatif. Ce qui importe dans son discours est à nouveau la volonté individuelle de chacune, le libre arbitre et la libération des injonctions et pressions sociales. Néanmoins, elle reconnaît qu'elle n'a pas de solution véritable pour s'émanciper totalement du sentiment de jalousie et ne pas répondre au stéréotype de « la imagen patética y grotesca de la esposa celosa ». Dans son article sur les relations amicales des femmes entre elles ou des femmes avec les hommes, elle dénonce l'impossibilité de nouer des relations sincères soit par la compétition à laquelle adhèrent implicitement certaines amitiés de femmes, soit par ambiguïté dans des amitiés entre personnes de sexes différents¹⁹³. Elle propose là aussi de s'extirper des schémas traditionnels et d'envisager une autre représentation des sujets féminins :

Mi feminismo nace del convencimiento de que se nos debe brindar —y debemos permitirnos nosotras mismas— la posibilidad de ser mejores, y el ser mejores pasa sin alternativa posible por dejar de vernos a nosotras mismas y de proponernos a los demás como objetos de deseo, pasa por desterrar del centro de nuestra vida la obligación perentoria de gustar a lo más, para poder emprender entonces otras empresas para las que sí seríamos a partir de ahí capaces, y esto traería consigo —entre muchas otras cosas— la merma de la rivalidad entre nosotras y una disponibilidad mucho mayor para establecer relaciones de amistad.

Si les femmes ne se considèrent plus comme des objets, leur image en société sera de fait transformée et elles pourront ensemble lutter dans la solidarité. Finalement, Tusquets cherche à rendre les femmes actrices de leur propre émancipation en passant par une prise de conscience et une déconstruction des mécanismes traditionnels. Elle aborde également cette question

¹⁹³ TUSQUETS Esther, « Las mujeres y la amistad », « art. cit. ».

lorsqu'elle écrit sur les combattants (notamment en pleine guerre des Malouines) que les femmes pleurent et encensent, alimentant ainsi un système belliqueux machiste :

El último sentido del machismo radica en nosotras, en la necesidad que tienen los varones de agradarnos y de no defraudar nuestras esperanzas y deseos, ni siquiera cuando los mandamos a la muerte (aunque no llegarán las cosas hasta ahí, espero, en las Malvinas). Me parece que una de las actitudes más válidas de las mujeres (feministas o no) sería retirarse de este juego, dejar de estimular en los hombres todo deseo de emulación heroica, establecer que la fuerza bruta y el andar a bofetadas por los bares no tiene nada que ver con la razón o la sinrazón, pero tampoco tiene nada que ver con la hombría (que, caso de existir, no radicaría en esto). Proclamar que ha pasado la época de las marchas triunfales, y suplicar a las más hermosas que de una maldita vez y para siempre dejaran de brindar sus sonrisas a los más arduos de los vencedores¹⁹⁴.

Elle appelle les femmes à ne pas entrer dans le jeu du pouvoir et de la puissance. Ses conseils ne se concentrent pas exclusivement sur la domination patriarcale au sein des relations interpersonnelles mais s'étendent également à la société phallocratique, en vue d'une déconstruction globale de ces schémas de domination. Les conseils de Tusquets aux femmes, dans leur communauté et leur collectivité, les conduisent vers une émancipation plus assumée et solide. C'est cet appel à la liberté, à une posture plus libérale et progressiste que nous retrouvons dans ses œuvres et certains articles nous permettent ainsi d'éclairer l'interprétation de ses textes. Elle évoque, dans l'article qui décrit la passion amoureuse de son amie, les poèmes qu'elles écrivaient durant les cours universitaires. Elle se rappelle avoir parlé « del mar y de la soledad y del desamor y de las rosas del té que languidecen todas las primaveras¹⁹⁵ », ce qui rappelle fortement le contenu de son premier roman. Son écriture fictionnelle semble s'inscrire alors dans une continuité de son imaginaire et de son expérience de femme et d'écrivaine. Son article sur sa vision sexiste de la psychanalyse peut, par exemple, éclairer l'interprétation de son roman *Para no volver* que nous avons déjà évoqué¹⁹⁶. Elle y précise que son jugement se construit à partir de ses discussions avec ses amis psychanalystes et à partir de sa propre psychanalyse. Son roman en est donc forcément empreint puisqu'il est postérieur à l'article (publié en 1985). Elle résout également parfois, dans ses articles, des doutes qui tourmentent le lecteur. Dans son article qui évoque des anecdotes liées à son activité d'éditrice, elle confirme certains indices autobiographiques sur sa relation à sa mère qui se glissent dans ses romans :

Mi madre – eso lo sabe cualquiera que haya leído unas pocas páginas de mis novelas – era la mujer más capacitada y más desperdiciada que imaginarse pueda¹⁹⁷.

Enfin, dans son article sur le féminisme et l'homosexualité, publié dans *La Vanguardia* en 1981, soit trois ans après son premier roman, elle répond à une part de doutes sur sa vision du

¹⁹⁴ TUSQUETS Esther, « Acerca de escritores, islas y mujeres », *La Vanguardia*, 08/05/1982, p. 5.

¹⁹⁵ TUSQUETS Esther, « A una vieja amiga que se ha enamorado de la Pantera Rosa », « art. cit. ».

¹⁹⁶ TUSQUETS Esther, « Más contra papá Freud y tío Lacan », « art. cit. ».

¹⁹⁷ TUSQUETS Esther, « Una editora atípica », « art. cit. ».

lesbianisme¹⁹⁸. Elle place les deux termes en tension et interroge la corrélation entre les deux idées. Elle évoque, au début de l'article, sa lecture de deux fictions dont l'une écrite par Monique Wittig qu'elle présente comme « una escritora francesa de talento ». Sa lecture de la théoricienne féministe française fait écho aux propos que nous avons tenus dans l'analyse de la dimension subversive de la relation lesbienne du texte de 1978. L'influence de Wittig dans la construction de son imaginaire lesbien laisse entrevoir un degré d'engagement supplémentaire à celui qui est défendu durant les entretiens ou contredit par certains critiques ou libraires. Elle émet deux hypothèses et associe féminisme et homosexualité dans un cas parce que le lesbianisme se justifie par la posture féministe, dans un deuxième cas parce que le lesbianisme serait la conséquence d'un féminisme accompli. Mais les deux hypothèses ne semblent pas lui convenir et l'invisibilisation des hommes la gêne dans sa réflexion. Elle affirme à nouveau le besoin d'inclure l'ensemble de la société dans la déconstruction des systèmes d'oppression :

Las filas más radicales del feminismo no se nutren primordialmente de lesbianas, ni de aquellas mujeres que han conseguido crearse un mundo propio del que se excluye al varón, sino que se nutren en gran medida de mujeres a las que les gustan o les han gustado los hombres, que se han enamorado de ellos, que desean o han deseado intensamente vivir una relación de pareja, y que han aprendido a costa de dolor y de fracasos que no pueden conseguir nada de eso sin abdicar previamente de sí misma.

Par cet extrait, elle démontre finalement que le lesbianisme n'est pas une option exclusivement militante et il ne libère pas nécessairement les femmes puisqu'il invisibilise la moitié de la population. L'écriture fictionnelle de cette expérience lesbienne semble donc éclairée par différentes réflexions, lectures et jugements mais elle échappe à l'engagement militant. Le féminisme, selon Tusquets, émerge lorsque les sujets prennent conscience de leur domination.

Le dernier point que nous souhaitons analyser dans les articles journalistiques de Tusquets consiste justement en l'évolution de sa posture en tant que femme engagée. On retrouve son rejet du féminisme si les hommes restent exclus de la lutte. C'est en effet ce qu'elle semble reprocher au mouvement et elle dit d'ailleurs, dans un article sur le réalisateur Wajda, que « sea cual sea mi grado de feminismo, no participaré en ningún género de actividad o militancia de la que los varones sean a priori excluidos¹⁹⁹ ». Elle conçoit donc la cause des femmes comme une lutte collective et globale dans laquelle chacun doit se sentir concerné. Elle utilise l'adjectif « feminista » à plusieurs reprises et cela nous permet de cerner son approche. Nous remarquons qu'elle est, par exemple, capable de remettre en question ses positions et ses jugements. Dans un article publié dans *Destino*, elle évoque un entretien passé avec des féministes nord-américaines qui venaient en Catalogne pour interviewer des intellectuelles dans

¹⁹⁸ TUSQUETS Esther, « Feminismo y homosexualidad », *La Vanguardia*, 15/04/1981, p. 6.

¹⁹⁹ TUSQUETS Esther, « Wajda: un cine libre, feminista, universal », *La Vanguardia*, 11/01/1981, p. 6.

le cadre de leur doctorat²⁰⁰. Elle reconnaît et regrette son propos trop modéré durant l'entretien, ce « tonillo falsamente conciliador de alguien [...] que acepta algunas realidades tal como son ». Elle rejette cette fois sa position trop bourgeoise, trop centrée sur son milieu et son manque de perspective plus globale dans un monde entièrement dominé et dirigé par des hommes. Elle revient donc sur ses anciens propos qu'elle qualifie d'hypocrites, avec ironie et sarcasme. Elle exècre sa posture dominante, focalisée sur son petit monde barcelonais, sur son microcosme, « con la peor de las caras de bobas de que tengo amplio repertorio ». Elle considérait, à l'époque, les femmes de son milieu comme des « mujeres emancipadas » et revendiquait leur libération naturelle des carcans et de la domination masculine sans identifier précisément les motifs de leur « situación de excepcionalidad ». Selon elle, cette prétention n'était que pure invention et elle verbalise sa prise de conscience individuelle en relativisant sa situation de femme avec le reste du monde :

Que unas poquísimas, por razones fortuitas y excepcionales, escapemos a la quema, no ayuda en nada a la causa de la mujer: de poco sirve que en un mundo llevado por varones haya algunas mujeres en puestos relevantes.

Elle critique réellement les propos tenus et déplore son attitude supérieure et dominante comme si elle éprouvait une honte a posteriori vis-à-vis des doctorantes nord-américaines :

Las mujeres emancipadas somos un invento genial de los varones. (Las entrevistadoras yanquis hubieran debido lanzarme un cenicero a la cabeza, a ver si espabilaba y dejaba de comportarme como una idiota, y con la seguridad, para colmo, de casi todos los idiotas.)

Elle dénonce finalement, par cet ancien positionnement, un désir d'être assimilée au masculin, à l'universel, en tendant à effacer les spécificités des femmes. Néanmoins, sa posture apparaît comme trop radicale et Teresa Pàmies répond, deux mois après la publication de la tribune, par l'écriture d'un autre article qui dénonce la position de Tusquets²⁰¹. Elle regrette que l'autrice ne considère pas la situation des femmes bourgeoises comme un progrès :

Me ha parecido algo masoquista, expresión de un talante bastante extendido en feministas procedentes de sectores burgueses que se autoflagelan por el hecho de haberse emancipado gracias a los privilegios de su clase mientras sus hermanas de sectores populares siguen sometidas.

Elle souhaite déconstruire les arguments de Tusquets en soulignant l'effort des femmes bourgeoises telles que Virginia Woolf, Concepción Arenal, Capmany, etc., qui ont travaillé, par une « actitud subversiva », à leur émancipation individuelle pour lutter ensuite pour une émancipation collective. Cette tension entre efforts, subversion, désir de transcender et de mettre à mal la soumission, la domination et l'immanence, l'oisiveté, le capital social et culturel

²⁰⁰ TUSQUETS Esther, « Ni mujercitas sometidas, ni feministas incordiantes: Mujeres emancipadas », *Destino*, 31/05/1979, n°2173, pp. 48-49.

²⁰¹ PÀMIES Teresa, « Elogio de la burguesía emancipada », *Destino*, 31/05/1979, n°2181, p. 32.

rappelle finalement les paradoxes que nous retrouvons dans les romans de Tusquets : représente-t-elle esthétiquement une expérience ou revendique-t-elle une position ? Pàmies souhaite défendre les avancées du milieu bourgeois mais nous pouvons également interpréter la position de Tusquets d'une autre manière : l'autrice a surtout cherché à présenter ses excuses aux doctorantes et donc, plus largement, à la collectivité, pour le ton, la présomption et la supériorité dont elle a fait preuve face aux jeunes femmes. Elle replace les propos dans leur contexte et reconsidère cette émancipation sous un autre prisme. Elle n'affirme pas, dans son article, que les quelques femmes qui échappent à la domination ne représentent pas une avancée mais que le monde reste dominé par les hommes et qu'il faut sortir de cette illusion. C'est parce qu'elle est parvenue à dépasser cette hypocrisie qu'elle encourage les femmes dans ce sens. Dans l'article sur le féminisme et l'homosexualité, elle fait référence d'ailleurs, non seulement au livre de Wittig mais également à celui de Soledad Balaguer, *Zarabanda*, qui évoque l'histoire de jeunes femmes bourgeoises qui ont cru être émancipées et libres mais qui, par amour pour un homme, laissent leurs désirs au second plan et permettent aux hommes de « reasumir el papel del varón en sus facetas más tradicionales²⁰² ». Tusquets semble s'accorder avec cette idée et considérer que l'émancipation de quelques femmes dans un seul groupe social se heurte à une limite et ne peut pas s'inscrire dans une lutte collective. À la lecture de plusieurs articles, la vision du féminisme chez Tusquets semble s'affiner, se préciser et sa posture se dessine plus clairement. Dans un article sur le réalisateur Wajda, elle le définit, dans son titre, comme féministe puis revient sur la définition du terme :

He tildado a Wajda de feminista y no sé si es ésta la palabra adecuada. Lo que quise decir es que hay una problemática de la mujer (de la mujer y del hombre, claro está o de la mujer en relación el hombre), un modo de ser y una conducta feminista, una situación injusta en la que nos debatimos todos como podemos y Wajda lo ha entendido con sorprendente lucidez. Wajda nos ha entendido a las mujeres como pocos creadores masculinos²⁰³.

Finalement, l'engagement qui se dégage de l'œuvre de Wajda peut aussi bien s'appliquer aux œuvres fictionnelles de Tusquets, dans ses questionnements et sa remise en cause des modèles et des normes. Nous remarquons donc que la position d'intellectuelle de Tusquets évolue en permanence et que ce mouvement de pensée relatif au féminisme et aux femmes influence nécessairement la construction de ses personnages littéraires. Elle reconnaît, dans tous les cas, au fil de ses publications, l'apport du mouvement féministe à l'évolution de la condition des femmes et considère la posture féministe comme une valeur non négociable :

Pienso —y debe de ser un arrebatado de optimismo— que hay algunas cosas en el mundo que sí están cambiando para bien, y creo que el feminismo (más como amplísimo movimiento que nos compromete a muchas que como grupo o partido) ha asumido ya en este cambio

²⁰² TUSQUETS Esther, « Feminismo y homosexualidad », « art. cit. ».

²⁰³ TUSQUETS Esther, « Wajda: un cine libre, feminista, universal », « art. cit. ».

un papel protagonista²⁰⁴.

Ses espoirs se concentrent sur la généralisation de cette valeur à l'ensemble de la société. Une certaine radicalité émane parfois des articles de Tusquets et elle peut se montrer aussi bien violente envers elle-même et envers son discours que lorsqu'elle s'adresse à certaines femmes. Elle souhaite éveiller les consciences et appelle à une transformation performative du monde.

Enfin, Marina Mayoral écrit principalement dans *La Voz de Galicia*. Elle y publie une tribune par semaine depuis 1989, ce qui représente plus de 1600 articles. Ses tribunes sont très souvent liées à des faits d'actualité ou à des expériences personnelles et nous avons sélectionné celles qui étaient associées à la thématique des femmes puis analysé les plus pertinentes, soit cent quatre-vingt-trois articles, afin d'observer comment sa pensée et sa vision du monde évoluent en plus de trente ans. Dans son premier article publié dans ce journal, l'encadré qui présente Mayoral l'associe à son mari et évoque sa situation familiale : « Está casada co crítico e profesor Andrés Amorós e ten dous fillos²⁰⁵ ». Il s'agira alors d'observer comment sa figure de journaliste reliée au masculin, à son rôle d'épouse et de mère, s'émancipe de cette condition et finit par se faire valoir pour sa propre autorité et légitimité. Comme Tusquets, Mayoral dénonce des inégalités, des discriminations, propose sa vision de la liberté et de la libération des femmes mais elle ancre davantage ses réactions par rapport à des faits d'actualité contre lesquels elle s'indigne ou qu'elle souhaite mettre en avant. C'est le cas, par exemple, de la question de l'avortement qu'elle traite dans plusieurs articles. En 1991, elle rapporte l'histoire d'une jeune fille de quatorze ans qui a pu accéder à l'avortement grâce à un médecin complaisant et engagé. Elle défend son point de vue et les « manifestacións dos que se chaman a se mesmos defensores da vida, anque curiosamente son case sempre partidarios da pensa de morte e da guerra²⁰⁶ ». Elle n'hésite pas à asseoir très vite ses positions et à les défendre dans l'ensemble de ses tribunes. Elle poursuit son analyse en 1995, lorsque le PSOE souhaite amplifier la loi sur l'avortement et elle déplore les positions répressives et conservatrices du PP et de l'Église :

Tampoco entendo que un partido que aspira a gobernar a tódolos españois mostre un talante tan pouco dialogante e comprensivo respecto a un problema que afecta non só a mulleres como individuos illados, senón como parte de núcleos sociais tan importantes como a familia ou a parella²⁰⁷.

Enfin, en 2012, elle revient sur ce sujet qui fait débat et soulève des polémiques. Elle incite l'État à aider socialement les mères précaires par l'augmentation d'aides financières ou la

²⁰⁴ TUSQUETS Esther, « Las mujeres y la amistad », « art. cit. ».

²⁰⁵ MAYORAL Marina, « Galleguismo y Universidad », « art. cit. ».

²⁰⁶ MAYORAL Marina, « Cousas de homes e mulleres », *La Voz de Galicia*, 23/02/1991, p. 9.

²⁰⁷ MAYORAL Marina, « A voltas co aborto », *La Voz de Galicia*, 13/07/1995, p. 8.

gratuité des crèches²⁰⁸. Elle reconnaît qu'il est important de lutter contre la baisse de la natalité mais que cela n'implique pas de restreindre les conditions d'avortement. Ce type de sujet suit donc les mouvements politiques et sociaux du pays et lui permettent d'exprimer son opinion. Nous remarquons également que, souvent, ses thématiques occupent un espace de quelques semaines et s'inscrivent dans une progression de sa pensée et dans un cheminement qu'elle propose aux lecteurs.

Marina Mayoral consacre de nombreux articles à la dénonciation du sexisme, de la détermination et des violences. Elle évoque tout d'abord les discriminations de genre qui se manifestent dans la langue. Elle remarque que les termes qui sont appliqués aux femmes ont très souvent un double sens sexuel. En 1989, lorsqu'un ami affirme que, grâce à ses contributions, à son travail, elle gagne une notoriété dans le milieu culturel et qu'elle va devenir une « muller pública²⁰⁹ », elle met en avant le double sens de sa phrase. Elle dénonce par ailleurs l'usage du titre « Señorita » pour les femmes qui ne sont pas mariées. Elle raconte son expérience avec un employé de banque et elle dénonce la violence symbolique d'une langue qui manque de « unha palabra adecuada para designar á muller adulta e independente²¹⁰ ». De plus, elle exige une adaptation du langage afin d'inclure les femmes et de les rendre visibles. Elle incite à se référer à l'humanité plutôt qu'aux Hommes lorsqu'il s'agit de parler du groupe de personnes qui composent le monde. Elle interpelle les instances de pouvoir et cherche à les faire réagir :

Cando caemos nas trampas sexistas da linguaxe ou nos estereotipos que reflicten o predominio social dos homes durante milenios, o mellor que se pode facer é desculpase. A postura de defendella y no emendalla é hoxe un signo de obcecación que os políticos, mesmo por interese, deberían evitar²¹¹.

Elle se positionne donc en faveur de l'inclusion et souhaite rallier l'ensemble de la société à sa cause, notamment les institutions :

Hai estudos serios sobre o sexismo e andocentrismo na lingua (e no Dicionario da Academia) que os académicos non debían ignorar nin desdeñar²¹².

Elle n'incrimine cependant pas l'Académie et implique également d'autres autorités linguistiques comme les écrivains pour lutter contre le sexisme par le prisme du langage :

Innovar a lingua, transformala para que reflecta a realidade da vida, responder ao que comeza a ser un clamor social, debería ser labor seu²¹³.

²⁰⁸ MAYORAL Marina, « Aborto e maternidade », *La Voz de Galicia*, 16/03/2012, p. 19.

²⁰⁹ MAYORAL Marina, « Unha muller pública », *La Voz de Galicia*, 29/05/1989, p. 7.

²¹⁰ MAYORAL Marina, « Señoritas ou outras herbas », *La Voz de Galicia*, 12/05/1994, p. 10.

²¹¹ MAYORAL Marina, « Trampas sexistas », *La Voz de Galicia*, 26/12/1996, p. 8.

²¹² MAYORAL Marina, « Androcentrismo académico », *La Voz de Galicia*, 16/04/2006, p. 7.

²¹³ MAYORAL Marina, « Sexismo e linguaxe », *La Voz de Galicia*, 08/03/2012, p. 20.

Cet article a été publié le 8 mars, journée internationale des droits des femmes. C'est donc l'occasion pour Mayoral de rappeler quelques convictions féministes mais c'est un travail qui se prolonge tout au long de ses années d'écriture journalistique. Ses articles plus récents sur l'usage du langage se concentrent sur un sujet d'actualité qui fait débat : l'écriture inclusive. Elle reconnaît que certains politiciens l'utilisent dans leurs discours mais les institutions s'obstinent à employer le masculin pluriel :

As normas lingüísticas deberían adaptarse a esta sociedade e non á inversa. E os académicos deberían pensar solucións e non aceptar como eterna una norma do pasado²¹⁴.

En revanche, elle déplore que certaines femmes entretiennent un schéma sexiste en refusant par exemple de féminiser le nom de leur profession par peur d'y introduire une connotation négative et d'être considérée avec mépris²¹⁵.

Nous avons constaté, dans cette dernière partie, que la question des femmes, des inégalités et des discriminations représentait un tout global dans le travail intellectuel des autrices formant une sorte de continuité. Teresa Pàmies évoque, dans sa réponse à l'article de Tusquets dans le journal *Destino*, l'émancipation des femmes grâce à leur implication dans différents aspects du champ culturel :

Ser una editora prestigiosa o redactor jefe de una revista de gran tiraje, dirigir laboratorios, programas radiofónicos o televisivos, películas, gestorías o cátedras, no es una simple emancipación económica y, en todo caso, no perjudica a la « causa de la mujer » sino que la promueve²¹⁶.

Elle participe à notre thèse selon laquelle les différentes activités intellectuelles des autrices exercent une influence sur leur émancipation individuelle mais également sur la prise de conscience collective. Nous remarquons parfois quelques paradoxes dans leur cheminement qu'elles savent résoudre avec le temps dans une évolution constante de leur jugement et de leur pensée. La solidité de leur posture repose d'ailleurs en partie sur leur capacité à remettre en question leurs propos et à les reconsidérer. Mayoral revient d'ailleurs à plusieurs reprises sur les ambiguïtés du comportement de certaines femmes qui ne semblent pas travailler à une émancipation collective. Elle dénonce, déjà en 1989, les propos sexistes des magazines féminins. Dans un article sur la revue *Cosmopolitan*, en version anglophone à l'époque, elle regrette que le propos du magazine soit centré autour des hommes et sur la manière de les attirer et de les séduire²¹⁷. Les articles, écrits principalement par des femmes, maintiennent alors parfois les lectrices dans un rôle d'objets « da imaxe máis tradicional da muller, aquela que durante séculos resultou máis atractiva para ó sexo oposto » comme dans la publication en

²¹⁴ MAYORAL Marina, « Masculino plural », *La Voz de Galicia*, 11/03/2019, p. 12.

²¹⁵ MAYORAL Marina, « O prestixio do masculino », *La Voz de Galicia*, 17/03/2019, p. 16.

²¹⁶ PÀMIÉS Teresa, « art. cit. ».

²¹⁷ MAYORAL Marina, « Caza maior », *La Voz de Galicia*, 10/06/1989, p. 8.

espagnol de la même revue, quelques mois plus tard, dans laquelle la journaliste conseille les femmes sur ce qui plaît sexuellement aux hommes, dans un article qui s'intitule « El mantenimiento y cuidado de su erección²¹⁸ ». Elle regrette que personne n'évoque, dans un journal consacré et adressé aux femmes, le plaisir féminin. Certaines femmes sont trop attachées à leur représentation auprès des hommes et elle ne comprend pas, tout comme Carmen Martín Gaité à l'époque, les femmes qui feignent d'être moins intelligentes pour ne pas impressionner et humilier les hommes²¹⁹. Elle évoque par ailleurs, comme Tusquets, le danger de la jalousie qui est à l'origine des violences sexistes et elle réaffirme le besoin d'être solidaire avec les autres femmes. Elle raconte, dans un article de 2011, qu'une bloggeuse a écrit une lettre à Saénz de Santamaría dans laquelle elle l'accuse d'avoir repris son travail seulement une semaine après avoir accouché²²⁰. Mayoral répond aux accusations de cette femme de manière très didactique en plaçant le « dereito da muller a decidir libremente » avant le « permiso de maternidade » et elle dénonce le caractère machiste de cette lettre qui considère que le rôle fondamental d'une femme est d'être mère. Elle affirme enfin que ce genre de comportement empêche les avancées sociales, maintient les femmes dans des carcans et « provocan que a muller se sinta culpable cando elixe traballar en lugar de quedarse na casa ». Elle défend la nécessité, pour les femmes, de prôner la solidarité et non le sacrifice ou l'abnégation :

Se as mulleres que triunfan tivesen respecto ao resto a actitude solidaria que se da, por exemplo, no colectivo gay, a igualdade deixaría de ser unha utopía²²¹.

La sororité lui semble primordiale pour lutter collectivement et déconstruire les paradoxes et mécanismes de domination. La représentation que les femmes donnent d'elles-mêmes, influencées par le patriarcat qui fait primer le désir et les envies des hommes, se retrouve également dans les médias. Mayoral dénonce d'ailleurs les publicités sexistes ou les représentations de femmes assimilées à des objets de plaisir. Il y a, d'une part, les moyens de communication qui s'inscrivent dans une représentation stéréotypée des femmes. Elle évoque, par exemple, deux images publicitaires pour la même compagnie d'assurance vie : sur l'une des images, elle voit un homme et le message est clair puisque, grâce à cet argent, son épouse et leur fille, toutes deux présentes sur l'affiche, pourront être en sécurité financière ; sur l'autre, une femme seule avec ses enfants apparaît. Il s'agit donc, dans le schéma mental, « dunha divorciada, dunha viúva ou dunha solteira²²² ». Une femme n'est pas capable, dans l'imaginaire collectif, de prendre en charge une famille. En revanche, l'image de la femme qui est mise en

²¹⁸ MAYORAL Marina, « ¿Estupidez o cinismo? », *La Voz de Galicia*, 16/02/1991, p. 9.

²¹⁹ MAYORAL Marina, « Facerse a boba », *La Voz de Galicia*, 25/11/1993, p. 10.

²²⁰ MAYORAL Marina, « Muller antes que nai », *La Voz de Galicia*, 26/12/2011, p. 12.

²²¹ MAYORAL Marina, « Insoliridade femenina », *La Voz de Galicia*, 12/03/2013, p. 21.

²²² MAYORAL Marina, « Algo melloramos », *La Voz de Galicia*, 05/10/1991, p. 9.

avant dans la publicité est celle d'un objet de désir et elle le remarque à plusieurs reprises. Elle dénonce les publicités rétrogrades pour parfums, les postures de femmes très suggestives, soit dans une « entrega²²³ » totale, soit dans une position d'esclave. Elle s'élève contre l'exploitation à répétition de la figure féminine et remet en question le destinataire du message :

Para os homes trátase da fantasía da escrava fermosa e sumisa, totalmente entregada á sua vontade; soño erótico moi común no que aparecen sobe todo elementos de autoafirmación. Por parte da muller a fantasía é a do pracer imposto: situación na que a muller reprimida disfruta do sexo sen ter que dar o seu conentemento, e, polo tanto, sen responsabilidade, nin culpa.

C'est également le cas d'une publicité montrant un homme exerçant autorité et domination sur une femme séductrice : l'homme décide et la femme use de ses charmes face à un mâle puissant²²⁴. Ces contenus ne peuvent que renforcer la représentation erronée des deux sexes et empêchent la société de s'émanciper de ses carcans. Les images publicitaires véhiculent des stéréotypes et s'inscrivent, une nouvelle fois, dans un prolongement de violences faites aux femmes. La succession de dénonciations et la répétition de ces questions dans ses tribunes actuelles illustrent le manque d'évolution en la matière et une nécessité de lutter constamment. En 2015, elle reconnaît que le sujet des publicités sexistes a déjà été traité à plusieurs reprises mais qu'il est nécessaire de mettre en avant le danger de ces contenus afin que les directeurs de communication réalisent l'ampleur du phénomène. Elle présente cette fois une campagne de Renault qui compare la situation d'une femme sublime de quarante ans, divorcée à deux reprises, à une voiture d'occasion. Elle s'indigne de la réification des femmes et interroge également l'efficacité de ce message sur les ventes qui ne fait, selon elle, qu'illustrer « tal desprezo pola metade da humanidade²²⁵ ». Mayoral exerce donc, dans ses tribunes, une fonction didactique en faisant preuve de pédagogie. Elle s'adresse à la conscience des lecteurs et les incite à réagir et à agir pour la collectivité. Elle dénonce également la consommation genrée : un catalogue propose, pour la fête des mères, des cadeaux associés à la cuisine et aux tâches domestiques :

Pregúntome por que os expertos en marketing non teñen en conta ás nais que son afeizoadas ó deporte, ou á música, á lectura, ó arte, á fotografía, á xardinería²²⁶.

L'orientation sexiste des contenus publicitaires trouve, selon elle, son origine dans la proposition de jouets genrés pour les enfants et rencontre une résonance dans le travail de Teresa Colomer sur le sexisme dans la littérature de jeunesse. Elle s'indigne contre une littérature qui

²²³ MAYORAL Marina, « Os atávicos mecanismos do desexo », *La Voz de Galicia*, 08/12/1994, p. 8.

²²⁴ MAYORAL Marina, « El manda, ela solicita », *La Voz de Galicia*, 13/01/2011, p. 14.

²²⁵ MAYORAL Marina, « Anuncios machistas », *La Voz de Galicia*, 14/10/2015, p. 14.

²²⁶ MAYORAL Marina, « Regalos para a nai », *La Voz de Galicia*, 30/04/1992, p. 11.

conforte les jeunes filles, puis les femmes, dans le rôle qui leur est assigné²²⁷. C'est ce que Tusquets a souhaité mettre à mal avec sa collection. Elle ne prétend pas, en revanche, censurer des contenus traditionnels mais signale que certains contes de fées, comme ceux qui évincent la question du consentement, devraient être accompagnés de commentaires, de gloses afin de les situer dans leur contexte et d'apporter un éclairage pédagogique²²⁸. Sa réflexion s'inscrit dans un *continuum* des violences : comment les stéréotypes mènent à la violence symbolique qui trouve son prolongement dans les violences verbales et physiques. La représentation de la femme comme objet sexuel se situe également en dehors des contenus publicitaires. L'autrice revient sur une phrase d'un journaliste de *El País* qui évoquait les photos nues de Sofia Loren dans le magazine *Playboy* en ajoutant que « Carlo Ponti disfruta lo que queda de ella²²⁹ ». Elle dénonce la réification ou l'animalisation des femmes, réduites à des corps, « dun animal estulto e pracenteiro é algo indigno ». Les médias participent à cette sexualisation du corps des femmes et les critiques esthétiques reviennent toujours au premier plan. Elle interroge le besoin des journaux de juger le physique de l'infante Helena et elle remarque que les hommes sont rarement critiqués sur leur apparence :

Pese a todos os cambios do papel a muller na sociedade seguimos aínda apegados a vellos principios, e un dos máis arraigados é a distinta consideración que a beleza ten nos homes e nas mulleres²³⁰.

Cette représentation réifiée et sexualisée des femmes constitue l'un des points majeurs de la violence symbolique envers les individus de sexe féminin. Le corps des femmes doit être montré et elle l'illustre grâce à l'adoption par la Fédération espagnole de handball des règles tchèques quant à l'obligation, pour les joueuses, de porter une tenue qui découvre une partie de leur ventre²³¹. Les compétitions internationales exigent que les handballeuses jouent en bikini ce qui, selon elle, ne se justifie absolument pas et crée un déséquilibre avec la liberté accordée aux hommes :

A existencia desa norma a nivel internacional é denigrante para a muller xa que só pode explicarse pola utilización do corpo feminino como reclamo.

L'autrice s'élève contre les injonctions qui poussent les femmes à prendre soin de l'apparence (les rituels de soin, l'épilation, la minceur) afin de paraître le plus désirable possible. Elle évoque d'ailleurs la tyrannie des magazines à l'approche de l'été qui imposent aux femmes d'avoir un « corpo impecable²³² ». C'est cette recherche de la perfection et les dictats de la

²²⁷ MAYORAL Marina, « O sexismo na literatura infantil », *La Voz de Galicia*, 31/03/1994, p. 8.

²²⁸ MAYORAL Marina, « Orixinal ou versión? », *La Voz de Galicia*, 05/05/2019, p. 16.

²²⁹ MAYORAL Marina, « Animal necio pero gracioso », *La Voz de Galicia*, 28/07/1994, p. 10.

²³⁰ MAYORAL Marina, « Non é guapa », *La Voz de Galicia*, 23/03/1995, p. 8.

²³¹ MAYORAL Marina, « Normas sexistas », *La Voz de Galicia*, 14/07/2014, p. 12.

²³² MAYORAL Marina, « Corpos felices », *La Voz de Galicia*, 07/07/2002, p. 14.

société qui sont à l'origine de problèmes de santé tels que l'anorexie, « un mal endémico²³³ ». Mayoral souligne l'hypocrisie des nouvelles mesures qui exigent que les mannequins portent des tailles supérieures au 36 tout en ayant conscience que ces tailles ne dépendent pas seulement du poids de la personne mais également de sa taille. Elle retrouve une absurdité supplémentaire dans la rupture du contrat publicitaire de Lancôme avec Isabella Rosselini alors que cette dernière vient d'avoir quarante-et-un an :

No fondo trátase sempre do mesmo: da negación para as mulleres de tódolos valores que non sexan a frescura e a beleza da xuventude, do desprezo da vida, da experiencia, daquelo que vai configurando un ser humano e deixando as súas marcas na cara e no corpo²³⁴.

Les crèmes proposées sont pourtant adressées à des femmes d'au moins son âge mais les médias continuent de vendre une fausse image des femmes et de mépriser un quelconque signe de modification corporelle, d'humanité. Elle semble affligée par l'attitude de l'environnement médiatique. La société n'apporte donc pas de solution et continue d'invisibiliser l'origine de ces problèmes qui se situe dans les représentations véhiculées par les médias et trouve son paroxysme dans la pornographie. L'écrivaine remarque que, dans cette industrie, on souhaite que les femmes, en plus d'avoir des corps sublimes, aient de beaux visages alors que, pour les hommes, la priorité est donnée à la virilité de leur membre. On fait face, à nouveau, à une inégalité de traitement des corps qui a une influence directe sur la représentation personnelle de chaque femme :

Os complexos quedan para as mulleres de certa idade, que xa prefiren face-lo amor con pouca luz ou a oscuras, porque o seu corpo perdeu a tersura xuvenil²³⁵.

La société ne permet pas aux femmes de s'émanciper de leur apparence, de l'image qu'elles renvoient et de gagner une confiance qui les invitera à se hisser au niveau d'ambition des hommes. Lorsqu'elles prennent conscience de leur domination, Mayoral regrette que certaines femmes adoptent un comportement similaire à celui des hommes. Elle met en doute le féminisme d'une réalisatrice de films pornographiques qui incite les femmes à être plus actives et plus puissantes mais qui ne se traduit pas forcément par une réduction des inégalités et des violences :

Non cabe dúbida de que todas elas son activas, todas elas se igualaron ós homes na violencia e na agresividade de seu comportamento. Pero ¿son comportamentos feministas? ¿Eran estas as reivindicacións polas que loitaron tantas mulleres ó longo de case dous séculos²³⁶?

Selon elle, la société ne peut pas venir à bout des violences si on ne déconstruit pas les inégalités

²³³ MAYORAL Marina, « A talla trinta e seis », *La Voz de Galicia*, 25/03/1999, p. 16.

²³⁴ MAYORAL Marina, « No me toquen as enrugas », *La Voz de Galicia*, 19/05/1994, p. 8.

²³⁵ MAYORAL Marina, « Os héroes do porno », *La Voz de Galicia*, 07/10/1993, p. 10.

²³⁶ MAYORAL Marina, « Mulleres activas », *La Voz de Galicia*, 27/01/2002, p. 13.

entre les sexes. La majeure partie des articles de Mayoral autour de la condition des femmes est consacrée à la dénonciation des inégalités et des violences. Elle insiste à plusieurs reprises sur les différences de considération des femmes dans le milieu professionnel. Dans un article, elle évoque, face au tribunal de Stockholm, l'indignation de féministes qui se sont révoltées car, pour un même travail, les hommes étaient davantage payés sous prétexte de « leis de mercado²³⁷ » et elle dénonce la communication médiatique de cette affaire dans un article intitulé « Eva Marisabidilla Virago ». Non seulement le sujet fait polémique, mais, en plus, elle s'indigne du mépris que subissent celles qui défendent la condition des femmes :

Ante cousas así, unha pregúntase ata cando a inxistencia e a explotación das mulleres van seguir sendo obxeto de broma para algunhas persoas e ata cando unha muller que defende un dereito tan elemental como a igualdade no traballo será calificada de «marisabidilla» e de machorra.

La situation semble persister puisqu'elle dénonce, dans un article de 2017, les inégalités entre les sexes. Elle utilise l'anaphore « Ata cando... ?²³⁸ » afin de faire ressortir sa lassitude et celles des autres femmes face à une situation qui évolue très lentement. Mayoral rappelle que, contrairement à la lutte armée militarisée, le combat des féministes est pacifiste et que c'est peut-être à cause de ce procédé que les femmes ne parviennent pas à imposer leur voix. Elle se concentre notamment, dans ses articles, sur la difficulté, pour les femmes, de concilier une vie familiale et une vie professionnelle. En 1991, elle souligne les évolutions du statut des femmes dans la société espagnole, leur progressive incorporation au monde du travail et elle rejoint les conclusions des féministes pour qui l'accès au travail des femmes ne va pas sans une implication majeure des hommes dans la cellule familiale :

As feministas pensan que a incorporación da muller ó traballo coa conseguinte libración das labores domésticas é irreversible: o home terá que compartilas cad avez máis, ata chegar a unha situación de igualdade total²³⁹.

On remarque que ce sujet est très souvent éclairé par les combats et les propos des militantes qu'elle soutient. Elle incite le gouvernement espagnol à imposer des mesures qui permettent aux femmes de s'épanouir sereinement, à la fois dans une fonction professionnelle et dans un rôle de mère. Elle encourage à lutter collectivement contre les représentations mentales et l'idée selon laquelle les femmes doivent faire des choix de vie²⁴⁰. Elle illustre son propos par des témoignages de femmes de son entourage rongées par la culpabilité pour avoir privilégié leur carrière professionnelle :

Ese é o prezo que toda muller que traballa paga por abandonar o seu papel tradicional de

²³⁷ MAYORAL Marina, « Eva Marisabilla Virago », *La Voz de Galicia*, 06/07/1991, p. 9.

²³⁸ MAYORAL Marina, « Aquí seguimos », *La Voz de Galicia*, 12/02/2017, p. 14.

²³⁹ MAYORAL Marina, « Progreso ou ciclo », *La Voz de Galicia*, 09/11/1991, p. 11.

²⁴⁰ MAYORAL Marina, « Nais discriminadas », *La Voz de Galicia*, 08/01/2010, p. 14.

anxo do fogar ; é o prezo da liberdade e da igualdade. Un prezo moi alto que os homes non tiveron que pagar²⁴¹.

L'année de publication de cet article démontre, une fois de plus, l'excessive lenteur du processus mental, social et législatif lié aux questions de répartition des tâches. Les femmes sont, de manière générale, moins considérées que les hommes. Mayoral prend pour exemple le secteur médical : les problèmes d'incontinence des femmes seraient liés aux difficultés qu'elles rencontrent pour avoir accès à des toilettes (soit parce qu'on les incite à différer ce moment lorsqu'elles sont enfants, soit par manque de lieux réservés à cet effet dans l'espace public) :

Como se chega a esta situación é un capítulo máis desa historia nunca escrita das represións e tabús que entorpecen e estragan dende hai séculos o desenrolo normal da vida das mulleres²⁴².

Par ailleurs, elle revient sur le scandale des prothèses mammaires défectueuses et sur le danger auquel sont exposées les femmes en plus de l'implication financière :

¿De que as culpabilizan? De someterse ás esixencias dunha sociedade que divulga un ideal estético inexistente na realidade: corpo delgado, ventre plano e peitos de talla cen²⁴³.

Là encore, Mayoral ne s'indigne pas seulement contre les faits mais elle dénonce également les réactions de certaines personnes qui accusent les femmes de s'abaisser à répondre à des canons esthétiques. Les femmes sont, pour elle, les victimes d'une société qui ne cesse de les manipuler et qui les expose à une série de risques tout en protégeant les hommes et leur pouvoir. Elle se moque, dans certains articles, de l'attitude de quelques hommes liée à l'évolution du rôle des femmes. Elle rappelle, par exemple, qu'un médecin travaillant sur les troubles d'impuissance chez les hommes, a invoqué comme motif possible de ce dérèglement le protagonisme grandissant des femmes dans la société²⁴⁴. Plus récemment, suite au retentissement du mouvement Metoo, elle signale que certains hommes se sentent menacés et craignent d'être mis faussement en cause. Elle ne nie pas qu'une infime part d'accusations peut être erronée mais elle ne souhaite pas que la nouvelle « sensación de culpabilidade²⁴⁵ » des hommes invisibilise l'oppression des femmes dominées encore par de nombreuses personnes (juges, forces de l'ordre, etc.) au sein des institutions. Elle soutient des initiatives menées par des hommes pour illustrer les violences dont ils peuvent être, eux aussi, victimes (manifestation contre les violences physiques faites aux hommes) mais souhaite rappeler que les chiffres ne sont pas proportionnels et que ces faits isolés ne doivent pas masquer le nombre trop important de

²⁴¹ MAYORAL Marina, « Fun una mala nai », *La Voz de Galicia*, 15/10/2018, p. 13.

²⁴² MAYORAL Marina, « Mexarse de risa », *La Voz de Galicia*, 11/06/1992, p. 11.

²⁴³ MAYORAL Marina, « Queredlas cual las hacéis », *La Voz de Galicia*, 11/11/2013, p. 12.

²⁴⁴ MAYORAL Marina, « Impotentes contra emancipadas », *La Voz de Galicia*, 29/09/1994, p. 8.

²⁴⁵ MAYORAL Marina, « Ameazados por mulleres », *La Voz de Galicia*, 07/01/2019, p. 13.

femmes opprimées²⁴⁶. Elle souhaite démontrer que les personnes de sexe féminin sont les premières victimes d'une domination patriarcale. Par exemple, alors qu'une jeune fille est victime d'un « piropo » en pleine rue et que la vidéo de cette scène est diffusée sur les réseaux sociaux, certaines personnes réagissent violemment contre cette jeune fille et l'accuse d'attirer le regard et peu de personnes la soutiennent et la défendent. Elle dénonce une nouvelle forme de « machismo, herdanza dunha sociedade patriarcal²⁴⁷ ». Ses tribunes qui évoquent le harcèlement de rue se multiplient suite à la libération de la parole des femmes autour des agressions et des violences subies dans l'espace public. Elle affirme d'ailleurs que, dans la société, la femme est représentée comme « unha preza de caza²⁴⁸ » face au « macho » dominant. Elle propose néanmoins des solutions qui sont toujours liées à l'éducation afin de pouvoir, cette fois-ci, lutter contre l'instinct de possession des hommes :

A solución ten que chegar a través da educación na familia e na escola, e prolongarse ao longo da vida en leis paritarias e protectoras que palién a vulnerabilidade da muller.

Ses articles s'attachent donc à inscrire, dans la presse, sa vision des faits d'actualité, de l'évolution de la société et à formuler des réponses possibles à ces problématiques. Elle montre son indignation face aux violences qui ne sont pas reconnues à leur juste gravité. En 1991, un homme est libéré après jugement pour viol car le tribunal considère que l'intimidation n'est pas assez puissante et que la jeune femme n'a pas suffisamment résisté. Mayoral souligne le caractère grave et violent de la situation en utilisant une série de questions rhétoriques. Elle compare la défense des animaux, l'interdiction de les torturer, au manque de législation et de justice pour les femmes victimes. On observe une gradation dans le choix de ses mots qualifiant les faits de « desprezo²⁴⁹ » puis de « barbarie ». La nécessaire protection des femmes par la loi revient à plusieurs reprises et dépasse les propositions de castration. L'objectif de Mayoral est clairement formulé, les rôles ne doivent pas être inversés :

que a denuncia dunha violación non se convirta nunha nova agresión contra elas, que o xuízo se faga contra o agresor e non se poña en cuestión a inocencia da vítima²⁵⁰.

Selon elle, la société protège principalement les hommes auteurs de violence plutôt que les femmes victimes. Elle dénonce le retrait de plainte de la victime de Polanski sous pression et par abus de pouvoir²⁵¹, comme elle s'indigne du manque d'investissement pour identifier les violeurs et honorer la parole des victimes²⁵². C'est pourquoi, lors de l'affaire DSK (mise en

²⁴⁶ MAYORAL Marina, « Home separado, home machacado », *La Voz de Galicia*, 07/01/2019, p. 10.

²⁴⁷ MAYORAL Marina, « Guapa! », *La Voz de Galicia*, 06/07/2018, p. 13.

²⁴⁸ MAYORAL Marina, « Somos prezas de caza », *La Voz de Galicia*, 22/12/2018, p. 20.

²⁴⁹ MAYORAL Marina, « Menos que paxaros », *La Voz de Galicia*, 31/03/1991, p. 9.

²⁵⁰ MAYORAL Marina, « Castrar o non castrar », *La Voz de Galicia*, 19/03/1992, p. 11.

²⁵¹ MAYORAL Marina, « O perdón para o violador », *La Voz de Galicia*, 03/10/2009, p. 14.

²⁵² MAYORAL Marina, « Non era o violador », *La Voz de Galicia*, 17/02/2010, p. 13.

examen pour viol de Dominique Strauss-Kahn), Mayoral perçoit un certain espoir dans sa possible condamnation et dans la libération d'une parole²⁵³. Plus récemment, l'affaire de la Manada, très médiatisée en Espagne, incite l'autrice à se positionner dans les pages du journal. Elle s'indigne de la réaction de l'un des coupables qui se défend d'avoir violé la jeune fille puisque, selon lui, ses « xemidos » traduisaient son plaisir. Elle décrit cet homme comme une personne pour laquelle le consentement n'a aucune valeur et rejette avec sarcasme l'attitude des avocats :

Están convencidos de que a mera introducción do seu máximo membro nun corpo feminino produce un pracer inmediato que eles xenerosamente están dispostos a proporcionarlles²⁵⁴.

Six mois plus tard, elle revient sur la mise en liberté des jeunes hommes et déplore la décision des juges, le poids de la domination patriarcale et le manque de considération et de conscience des coupables qui ne formulent aucun regret²⁵⁵. Elle dénonce ensuite les viols collectifs dans le prolongement de l'affaire de la Manada et appelle à des « castigos [...] exemplares » comme unique solution²⁵⁶. Ses tribunes se font écho des événements actuels et s'attaquent directement aux institutions et aux mentalités qui ne cessent d'accabler les femmes. Lors de l'agression de femmes allemandes par des réfugiés, le soir du Réveillon de Noël, elle se demande l'origine de ce besoin de s'attaquer aux femmes et conclut que ces hommes ont souhaité combattre « os dereitos das mulleres occidentais²⁵⁷ ». Les violences ne concernent pas seulement les femmes dans leur dimension individuelle mais également dans leur dimension collective et il est donc important pour elle d'y répondre massivement et unanimement. Mayoral s'attaque également aux violences conjugales en prenant pour exemple, en 2008, l'assassinat d'une femme par son mari. Elle explique comment ce crime aurait pu être évité en citant, une nouvelle fois, des mesures concrètes qui s'ajoutent aux injonctions d'éloignement :

No futuro pódense evitar as mortes por violencia machista cunha doada educación dos nenos. De momento abonda con restrinxir a liberdade dos maltratadores e aumentar a protección ás mulleres²⁵⁸.

L'éducation reste sa solution privilégiée et l'écrivaine maintient une posture très engagée sur ces questions. Elle met en cause régulièrement le gouvernement dans la multiplication des meurtres de femmes mais rappelle également que la lutte contre des siècles de domination ne peut se résoudre sur le champ. Elle illustre le caractère universel de ces violences qui ne touchent pas une catégorie socio-professionnelle ou une tranche d'âge particulières mais qui

²⁵³ MAYORAL Marina, « Presunta agresión sexual », *La Voz de Galicia*, 18/05/2011, p. 17.

²⁵⁴ MAYORAL Marina, « Xemidos », *La Voz de Galicia*, 06/12/2017, p. 19.

²⁵⁵ MAYORAL Marina, « Non se arrepiñen », *La Voz de Galicia*, 25/06/2018, p. 13.

²⁵⁶ MAYORAL Marina, « Refuxiados agresivos », *La Voz de Galicia*, 11/01/2016, p. 12.

²⁵⁷ MAYORAL Marina, « Violar en grupo », *La Voz de Galicia*, 14/01/2019, p. 12.

²⁵⁸ MAYORAL Marina, « Pódese evitar », *La Voz de Galicia*, 14/04/2008, p. 14.

concernent la société dans sa totalité :

Hai que formar educadores, que á súa vez eduquen ben e saiban detectar os signos de violencia, hai que incrementar a presenza e as funcións dos psicólogos nos centros, deben multiplicarse as campaña contra o maltrato ata conseguir concienciar a sociedade²⁵⁹.

L'un de ses multiples articles qui s'attachent à dénoncer les violences conjugales, présente une enquête qui montre que 13% des femmes espagnoles craignent la personne avec laquelle elles vivent. Ce chiffre effraie Mayoral et elle illustre, par l'ironie, l'absurdité de la situation :

Sería un bo argumento para unha novela de terror: unha muller ten medo ao home co cal convive, un sentimento máis forte que o amor que algunha vez sentiu por el²⁶⁰.

Certaines femmes ont également, selon elle, une part de responsabilité dans l'acceptation et la valorisation de l'instinct de possession et de la domination des hommes. Elle dénonce l'urgence de la situation et interpelle les pouvoirs publics. Elle utilise également ses articles pour rendre hommage à des femmes du monde entier, victimes de violences comme par exemple Aisha, condamnée à la lapidation en Somalie, suite à un adultère²⁶¹. On peut lire, dans son article, le détail des atrocités subies par la jeune femme et c'est une manière pour Mayoral de placer les lecteurs face à la réalité des faits. Elle écrit également sur une femme afghane torturée par son mari et sa belle-famille pour avoir refusé de se prostituer. L'autrice décrit son courage, sa force, « súa conducta heroica²⁶² » pour s'être préservée de la soumission. Elle valorise par ailleurs le courage de deux jeunes filles, Bishnu Chaudhary, népalaise, et Malala Yusufzai, pakistanaise, qui se sont battues pour pouvoir étudier et généraliser ce droit aux jeunes filles, ce qui a entraîné des menaces et des violences de la part des talibans²⁶³. Mayoral s'indigne contre cette répression et contre la réponse internationale face à de telles infamies :

A situación de escravitude que padecen miles de mulleres aséntase sobre a ignorancia que as converte en vítimas de todas as inxustizas, e tamén, non o esquezamos, sobre a tolerancia do mundo occidental, que tende a ollar para outro lado.

Elle n'hésite pas à désigner l'inertie de la communauté internationale comme lorsqu'elle écrit sur l'enlèvement des jeunes filles nigériennes en 2014 et s'indigne de la réponse des gouvernements qui n'agissent qu'en cas d'enjeux pétroliers : le destin des femmes n'intéresse pas les hommes de pouvoir²⁶⁴. Ses articles permettent à la fois de médiatiser des faits qui montrent à quel point les femmes souffrent et de mettre en avant des figures de femmes, de leur rendre hommage, de ne pas les oublier et d'appeler à la résolution de ces violences pour

²⁵⁹ MAYORAL Marina, « Que Deus nos colla confesadas », *La Voz de Galicia*, 19/05/2015, p. 18.

²⁶⁰ MAYORAL Marina, « Medo á parella », *La Voz de Galicia*, 03/04/2015, p. 15.

²⁶¹ MAYORAL Marina, « Chamábase Aisha », *La Voz de Galicia*, 31/10/2008, p. 19.

²⁶² MAYORAL Marina, « Unha heroína », *La Voz de Galicia*, 15/01/2012, p. 18.

²⁶³ MAYORAL Marina, « Escravitud ou morte », *La Voz de Galicia*, 17/10/2012, p. 21.

²⁶⁴ MAYORAL Marina, « Nenas negras », *La Voz de Galicia*, 09/06/2014, p. 10.

qu'aucune femme ne se retrouve dans la même situation. L'ensemble de ses articles, des plus anciens aux plus récents, font même écho à des faits très récents, postérieurs à ses publications et illustrent l'immutabilité de certaines situations et représentations. Elle témoigne de la lenteur des évolutions. Dans un même article, elle traite en parallèle la commémoration du bicentenaire de George Sand en rappelant le scandale qu'avait entraîné son usage du pantalon et les manifestations des hôtesses de la RENFE qui défendent leur droit à porter des pantalons²⁶⁵. La lutte semble à cet instant s'être simplement déplacée. Selon elle, le combat en faveur de l'égalité progresse moins rapidement que celui qui s'élève contre d'autres discriminations comme le racisme. Néanmoins, elle n'hésite pas à mettre en avant les progrès et les initiatives en faveur de cette égalité comme, par exemple, le spot publicitaire auquel elle participe avec d'autres femmes galiciennes en 1998²⁶⁶ et reste optimiste face aux efforts de l'Espagne sur la question des violences conjugales :

É posible que unha boa educación paritaria, unida a toma de conciencia da sociedade, converta o machismo hispano nunha lenda do pasado²⁶⁷.

Par ailleurs, on peut percevoir l'évolution du positionnement de Marina Mayoral sur certains sujets et notamment sur la question de la prostitution. Elle écrit en effet dix-huit articles sur cette problématique dans lesquels elle se positionne sur les différentes mesures et débat des opinions de la société. Elle éprouve, dans les années 90, un mélange de curiosité et de désolation face à l'ouverture de « puticlubs²⁶⁸ » qui marginalisent les prostituées. Elle exprime son incompréhension de la loi suédoise qui punit les clients de prostituées et interroge la libre disposition du corps de ces femmes (et de quelques hommes). Elle adopte donc un certain libéralisme dans son jugement²⁶⁹. Elle modère son positionnement dans un article qui précède le premier forum international sur la prostitution. L'autrice explique que, dans son débat avec Ana Míguez, présidente d'Alecrín (ONG galicienne de protection des femmes), elle défend la légalisation de la prostitution pour mettre fin aux systèmes de traite et de violence mais qu'elle se heurte à l'exploitation du corps des femmes comme métier et à la violence des clients :

A solución é a mesma que da escravitude: abolir esa lacra social; o que implica poñer os medios para castigar a quen comercie con seres humanos e reinsertar ás vítimas²⁷⁰.

Cet article constitue son point d'inflexion vers une position abolitionniste sans qu'elle ne prononce nécessairement le terme. Elle établit par la suite des parallélismes très clairs avec l'esclavage et affirme que, même si certaines personnes choisissent la voie de la prostitution,

²⁶⁵ MAYORAL Marina, « As azafatas e Georges Sand », *La Voz de Galicia*, 23/05/2004, p. 19.

²⁶⁶ MAYORAL Marina, « Teño os meus dereitos e ti también os tes », *La Voz de Galicia*, 21/05/1998, p. 14.

²⁶⁷ MAYORAL Marina, « Outros matan máis », *La Voz de Galicia*, 24/06/2019, p. 12.

²⁶⁸ MAYORAL Marina, « Club de estradas », *La Voz de Galicia*, 28/05/1998, p. 14.

²⁶⁹ MAYORAL Marina, « Sexo sueco », *La Voz de Galicia*, 31/12/1998, p. 14.

²⁷⁰ MAYORAL Marina, « Prostituta diplomada », *La Voz de Galicia*, 11/11/2001, p. 16.

c'est parce qu'elles perdent le sens de la liberté et de la dignité personnelle et qu'il faut se battre pour ces valeurs :

Algunhas prostitutas piden a legalización. Tamén algúns escravos americanos preferiron permanecer nas casas dos seus donos, onde tiñan asegurada comida e teito, que afrontar un mundo hostil. E moitas mulleres maltratadas conviven co maltratador. Eso non xustifica nin a prostitución, nin a escravitude, nin o maltrato²⁷¹.

Selon elle, la défense de la liberté du corps est démagogique et hypocrite et ce sont une nouvelle fois les hommes, proxénètes ou patrons de clubs de prostituées, qui sont à l'origine de ce fléau. Elle reconnaît « o acerto de Suecia ó perseguir o cliente e non ás prostitutas²⁷² » et revient donc trois ans plus tard sur ses doutes. Elle souligne, par ailleurs, à la fois la dimension économique de la prostitution (qui avoisine les pourcentages du tourisme) et sa dimension politique puisqu'en 1995 le PSOE, en concertation avec le PP, décide de qualifier les proxénètes, les « negreiros do sexo²⁷³ », comme une profession du secteur hôtelier. Elle tente, par des questions directes, d'interpeler les lecteurs afin qu'ils ne se détournent pas du problème :

Por favor, non ollen para outro lado. Falen coas organizacións que se adican a defensa das prostitutas, lean as información que saen regularmente na prensa seria [...] Eu sei que non é fácil. Cónstame que despois de levar todo un mes escribindo sobre este tema haberá aínda xente que diga: « Vaia tema que colleu a Mayoral coas putas », ou « xa está outra vez dando a murga cos seus feminismos ». Hai xente que non quere entender e con eso temos que contar, e coas amenazas e as críticas, pero hai que seguir e non pechar os ollos.

Elle adopte ainsi un rôle de prise de conscience sociale et travaille à rendre visible cette problématique car l'enjeu est trop important pour elle. Mayoral montre comment le corps des femmes devient l'objet d'une réappropriation politique, qu'il est au centre de toutes les polémiques, les fantasmes et les projections. Elle dénonce, dans un article, la manifestation madrilène en faveur de la légalisation de la prostitution au moment même où surgit un débat autour du port du voile²⁷⁴. La position de Mayoral est claire : il faut lutter contre le patriarcat, la domination des hommes et accéder à une liberté qui respecte les droits humains et qui n'entache pas la « dignidade humana²⁷⁵ » comme elle peut le lire dans des annonces qui soumettent les prostituées « a extrema escravitude ». Là aussi, elle n'hésite pas à énumérer les détails des annonces afin d'éveiller les consciences. Elle dénonce l'ensemble des mesures hypocrites qui permettent d'invisibiliser davantage les prostituées, de les marginaliser pour les faire disparaître du paysage social et urbain. C'est le cas avec la question des « casas autoxestionadas²⁷⁶ » de Catalogne par exemple et avec l'hypocrisie générale qui entoure cette

²⁷¹ MAYORAL Marina, « Traballadoras do sexo », *La Voz de Galicia*, 29/01/2006, p. 8.

²⁷² MAYORAL Marina, « Liberdade enganosa », *La Voz de Galicia*, 11/11/2001, p. 15.

²⁷³ MAYORAL Marina, « Negreiros do sexo », *La Voz de Galicia*, 16/12/2001, p. 13.

²⁷⁴ MAYORAL Marina, « Nin veo nin burdel legalizado », *La Voz de Galicia*, 24/02/2002, p. 16.

²⁷⁵ MAYORAL Marina, « Anuncios eróticos », *La Voz de Galicia*, 28/09/2003, p. 8.

²⁷⁶ MAYORAL Marina, « Prostitutas autoxestionadas », *La Voz de Galicia*, 15/05/2006, p. 5.

violence :

A solución está en perseguir ás mafias que trafican con mulleres, en castigar ao prostituidor, en perseguir ao cliente e en buscar para esas mulleres un traballo digno²⁷⁷.

Elle dénonce le manque de conscience et de responsabilité des pouvoirs publics et de l'ensemble de la société et souligne plus récemment, en 2016, la loi française qui punit les clients et travaille à la réinsertion des personnes en situation de prostitution. Elle refuse que cette violence soit considérée comme un métier et réaffirme régulièrement sa position « en contra da legalización ». En 2018, elle revient sur l'historique de ses tribunes relatives au sujet de la prostitution ; elle assoit à nouveau ses principes et formule son espoir de voir la situation se transformer :

Se sigo escribindo sobre o tema, a pesar do desánimo de tantas batallas perdidas, é porque manteño a esperanza de que algún día se alcance a soñada igualdade, e que as putas sexan só un triste recordo histórico, igual que hoxe o é a escravitude²⁷⁸.

Il est intéressant de constater son évolution sur un sujet de société aussi polémique et d'observer comment elle construit son raisonnement et son positionnement.

Enfin, l'autrice ne cherche pas seulement à éveiller les consciences mais également à rendre visible les différentes questions. Nous l'avons constaté avec les femmes victimes de violence et nous pouvons l'observer aussi dans le domaine littéraire et artistique. C'est une manière d'associer son écriture journalistique à son travail d'écrivaine et à sa communauté de femme autrice. Elle fait référence aux livres écrits par des femmes et se réjouit de la création de collections exclusives, dans la lignée finalement de l'opinion de Tusquets. Elle salue l'initiative de Castalia et sa Biblioteca de Escritoras pour laquelle elle cite, par exemple, la réédition de Carmen de Icaza²⁷⁹. Le travail de visibilité des écritures de femmes réunit les trois autrices et situe là leur point d'engagement. Mayoral tente également de donner une visibilité aux travaux de femmes en présentant leur œuvre : l'autofiction d'Annie Ernaux²⁸⁰, le théâtre de María de la O Lejárraga qui écrit sous le pseudonyme de Gregorio Martínez Sierra²⁸¹, l'étude linguistique et sociologique d'Irene Lozano sur le discours des femmes²⁸² et, plus tard, sa biographie de Federica Montseny²⁸³, le roman de Françoise Sagan, *Bonjour tristesse*, et la liberté d'expression des écrivaines françaises²⁸⁴, l'écriture de Marie Darrieussecq et ses qualités

²⁷⁷ MAYORAL Marina, « Veciños de prostitutas », *La Voz de Galicia*, 15/09/2009, p. 13.

²⁷⁸ MAYORAL Marina, « Sobre o sindicato de prostitutas », *La Voz de Galicia*, 08/09/2018, p. 15.

²⁷⁹ MAYORAL Marina, « Estamos de moda », *La Voz de Galicia*, 09/03/1991, p. 11.

²⁸⁰ MAYORAL Marina, « Simple pasión », *La Voz de Galicia*, 10/09/1992, p. 8.

²⁸¹ MAYORAL Marina, « María Lejárraga », *La Voz de Galicia*, 26/11/1992, p. 10.

²⁸² MAYORAL Marina, « A linguaxe femenina », *La Voz de Galicia*, 23/11/1995, p. 10.

²⁸³ MAYORAL Marina, « Federica Montseny », *La Voz de Galicia*, 26/02/2005, p. 7.

²⁸⁴ MAYORAL Marina, « Bonjour tristesse, hoxe », *La Voz de Galicia*, 25/07/1996, p. 10.

littéraires²⁸⁵, la propre affirmation de *La vie sexuelle de Catherine M.*²⁸⁶, l'essai de Margaret Atwood²⁸⁷, la nomination de Carmen Riera à la Real Academia Española qui « ve o mundo e escribe como quen é: unha muller, con todo o que iso ten de problemático e de enriquecedor²⁸⁸ » et le travail de Carolina Coronado, écrivaine espagnole du XIXe siècle et défenseuse des droits des femmes²⁸⁹. Elle cite quelques films qui dénoncent, à travers la fiction, les inégalités femmes-hommes et qui valorisent certaines figures féminines telles que Frida Kahlo, icône récupérée par les féministes :

A película móvese neses parámetros sen entrar na problemática da súa creación artística. Contribuirá a aumentar a súa popularidade, pero non aclara nada do misterio dos seus cadros nos que ela se ofreceu como un icono, de corpo sufrinte e rostro impasible, metade vítima, metade deusa; para moitos, a encarnación da feminidade²⁹⁰...

Cette initiative permet de redonner une légitimité et une autorité aux différentes écrivaines et artistes dont elle salue le travail. C'est aussi l'occasion de résoudre quelques doutes quant à sa propre écriture : par la présentation du livre de Carmen Riera, *Cuestión de amor propio*, elle réaffirme que la protagoniste de son premier roman, Cándida, n'est pas un prolongement autobiographique²⁹¹ et, par d'autres considérations littéraires, elle confirme l'influence du monde féminin dans son œuvre. Ainsi, elle travaille à la construction de sa propre autorité.

Son positionnement en tant que journaliste femme engagée dans ses articles repose sur l'importance de l'éducation, la prise de conscience des violences par la société, l'interpellation des pouvoirs publics mais également l'adoption d'une posture libérale et libérée. Pour elle, l'égalité des hommes et des femmes passe par une libéralisation des questions relatives à la sexualité. La parole doit être plus libre et elle souhaite travailler à une politique d'éducation et de prévention. Elle rejette les anciens schémas et dénonce le comportement archaïque de certains hommes qui s'indignent, par exemple, du besoin de stimulation clitoridienne des femmes et qui inhibent le plaisir de leur partenaire²⁹². Elle défend la reconnaissance du plaisir féminin et elle dénonce l'enfermement de la sexualité des femmes dans des carcans qui les empêchent de s'exprimer pleinement :

Un home que tivo moitas mulleres é un home con experiencia; unha muller que tivo moitos homes é esa, xa sabes, que se deita con todo o mundo. O puro placer sexual, non xustifico polo amor, o matrimonio ou a necesidade, segue sendo cousa de mulleres alegres²⁹³.

²⁸⁵ MAYORAL Marina, « Marranadas », *La Voz de Galicia*, 22/05/1997, p. 15.

²⁸⁶ MAYORAL Marina, « A vida sexual de Catherine M. », *La Voz de Galicia*, 01/07/2001, p. 20.

²⁸⁷ MAYORAL Marina, « A maldición de Eva », *La Voz de Galicia*, 05/06/2006, p. 5.

²⁸⁸ MAYORAL Marina, « Una boa elección », *La Voz de Galicia*, 03/05/2012, p. 17.

²⁸⁹ MAYORAL Marina, « O marido verdugo », *La Voz de Galicia*, 29/11/2020, p. 20.

²⁹⁰ MAYORAL Marina, « Frida », *La Voz de Galicia*, 09/03/2003, p. 11.

²⁹¹ MAYORAL Marina, « A realidade e a ficción », *La Voz de Galicia*, 01/01/1991, p. 9.

²⁹² MAYORAL Marina, « A volta co mesmo », *La Voz de Galicia*, 06/10/1994, p. 8.

²⁹³ MAYORAL Marina, « Por cartos », *La Voz de Galicia*, 01/12/1994, p. 8.

Le monde ne lui semble pas toujours évoluer et elle illustre, par le suicide d'adolescentes harcelées aux Etats-Unis parce qu'elles avaient une sexualité libérée, le conservatisme de la société actuelle²⁹⁴. Le corps des femmes est à nouveau l'objet de répression et de domination masculine. Elle défend la liberté d'aimer, quel que soit l'âge ou la situation et rejette l'assimilation des schémas de domination masculine par les femmes.

Finalement, Mayoral, en plus d'exprimer son espoir de voir des progrès possibles, propose des solutions tangibles et souhaite être actrice de l'évolution de la condition des femmes. Ses articles s'accompagnent d'un réel engagement qui dépasse le questionnement d'Icaza, les revendications de Tusquets et vient ponctuer une posture intellectuelle solide. Ses tribunes se répètent parfois pour parvenir à toucher les lecteurs et les encourager à agir. Nous constatons son positionnement féministe sur de nombreux sujets même si elle ne semble pas toujours d'accord avec les décisions et les actions des différentes associations comme le rassemblement du 8 mars en pleine épidémie. Elle affirme son appartenance à ce mouvement et dénonce la caricature des femmes engagées sur les réseaux sociaux :

É posible que as feministas caésemos nalgún exceso, pero creo que iso servirá para compensar tantos anos de aguantar comentarios que só poden cualificarse de obscenos²⁹⁵.

L'utilisation de la première personne du pluriel l'intègre directement à la cause et elle reconnaît ainsi un lien très fort entre son écriture journalistique, fictionnelle ou académique et la défense d'une égalité. Mayte de Lama, dont la thèse portait sur l'œuvre de Mayoral, revient, lors d'un entretien avec *La Voz de Galicia*, sur le contenu de ses articles journalistiques et affirme que l'autrice diffuse de réelles « opiniones feministas²⁹⁶ ». Son affirmation de ces valeurs et la défense de certaines questions entraînent parfois des réactions exagérées d'hommes dont les lettres sont publiées dans la section « Cartas al director ». En 1992, un homme répond à l'article de Mayoral « Viaxar en tren » dans lequel elle oppose l'attitude passive des hommes face au dialogue de leur femme. Il réagit de manière paternaliste, condescendante et se positionne en tant qu'expert de Mayoral pour mieux déconstruire ses arguments par la suite. Elle manque, pour lui, de subtilité dans cet article et il démontre du mépris pour ces femmes dans le train qui ne « comenten outra cosa que los despropósitos de sus asistentas, las vicisitudes de la protagonista de alguna de las telenovelas²⁹⁷ ». C'est ce défaut de la représentation des femmes que l'autrice combat dans l'ensemble de ses articles. Par ailleurs, un autre lecteur réagit à l'article « A voltas co aborto » et s'élève contre les personnes qui ne respectent pas les préceptes

²⁹⁴ MAYORAL Marina, « Non me chames p... », *La Voz de Galicia*, 04/11/2013, p. 12.

²⁹⁵ MAYORAL Marina, « Excesos do feminismo? », *La Voz de Galicia*, 30/07/2018, p. 10.

²⁹⁶ LAMAS Jorge, « Entrevista – Mayte de Lama González », *La Voz de Galicia*, 09/01/2004, pagination non visible suite à la numérisation du journal.

²⁹⁷ CASTRO JR, « Marina Mayoral y las mujeres », *La Voz de Galicia*, 07/08/1992, p. 60.

religieux et qui « pisotean os dereitos fundamentais dos máis febles²⁹⁸ ». Il inscrit son propos dans une infantilisation des femmes. Si les réactions peuvent être aussi violentes, c'est justement parce que Mayoral s'engage dans l'écriture de ses tribunes. Elle remporte d'ailleurs quelques prix de journalisme pour son travail. Elle gagne, en 1992, le prix Fernández Latorre pour son article « Piropos » qui évoque le harcèlement de rue et l'évolution des canons de beauté. *La Voz de Galicia* souligne sa défense de la marginalisation des minorités, en l'occurrence les femmes²⁹⁹. Elle reçoit enfin, en 2021, le prix Alvite, accordé par la Asociación de Periodistas de Galicia, pour l'ensemble de sa carrière d'« articulista³⁰⁰ » dans le journal galicien et « para reflectir unha visión propia dos temas de actualidade a través dunha detallada análise que adoita estar presente a perspectiva feminina que caracteriza a maior parte de súa obra como creadora e investigadora ». La défense de la condition des femmes et de la visibilité des problématiques qui leur sont reliées, ressort dans son travail comme une préoccupation majeure.

Ce dernier chapitre nous a permis d'observer comment Icaza, Tusquets et Mayoral étaient représentées à travers leurs œuvres, mais également à travers leur figure d'autrices et d'intellectuelles. Nous constatons que lorsque les auteurs n'écrivent plus, ils disparaissent très rapidement du panorama de vente, précédés par la multitude de nouveaux ouvrages. Quelques journalistes, intéressés par le travail des autrices, réactualisent leurs œuvres et proposent de nouvelles interprétations à l'aune d'un contexte et d'un horizon littéraire. Les œuvres semblent ainsi davantage engagées et font écho à des problématiques actuelles. Ces journalistes participent de la visibilisation de ces œuvres, des questionnements qui y sont liés et assoient la construction de l'autorité littéraire de ces femmes. Cette autorité se renforce, comme nous l'observons dans l'analyse de leur posture, par leurs discours lors des entretiens journalistiques. Les trois autrices peuvent parfois contrer des analyses de critiques littéraires et ajoutent leur propre perception et leur vision du monde. Les questions relatives à l'écriture des femmes et au féminisme reviennent très souvent et, si Icaza inscrit sa position dans un discours essentialisant, circonscrit à son époque, Tusquets et Mayoral formulent des propos plus engagés à mesure des années. Les trois écrivaines proposent une écriture située et ancrée dans un contexte personnel, individuel, intime, d'expérience de femme. Aucune n'affirme être militante féministe mais, pour de nombreux acteurs du champ littéraire, elles démontrent un engagement prononcé dans leurs fictions comme dans leurs autres activités : Icaza commence à interroger très tôt les

²⁹⁸ TSAO SANTÍN Francisco J., « Dereitos dos máis febles », *La Voz de Galicia*, 05/08/1995, p. 63.

²⁹⁹ « La escritora Marina Mayoral recibió el 34º premio Fernández Latorre », *La Voz de Galicia*, 20/12/1992, p. 85.

³⁰⁰ « O premio Alvite distingue a traxectoria como articulista de MARINA MAYORAL », *La Voz de Galicia*, 03/05/2021, p. 27.

injonctions que vivent les femmes et les activités qui relèvent de la construction de leur genre à travers le prisme d'une société bourgeoise et éduquée ; Tusquets, par un travail éditorial qui favorise l'accessibilité à l'écriture et à la lecture pour les filles et les femmes et qui participe à la déconstruction de certains stéréotypes, lutte contre les discriminations et pour une égalité de fait. Tout comme Mayoral, elle écrit des articles d'opinion dans des journaux et défend une libération des schémas paternalistes et patriarcaux. Son discours se veut performatif et elle incite chaque lectrice à s'émanciper des carcans, des injonctions et des fausses représentations. Le discours de Mayoral s'étend, lui, davantage aux femmes de l'ensemble de la communauté internationale. Elle dénonce dans ses tribunes la domination sur les femmes, les violences qu'elles subissent et tente de rendre leur travail visible. Si elle ne se revendique pas d'une littérature féministe, elle propose néanmoins un vrai engagement pour les femmes au sein du champ culturel. La cohérence de son discours et sa conscience engagée laissent deviner une influence évidente sur la construction de son environnement fictionnel et de ses personnages féminins. On observe enfin un *continuum* entre l'actualité relative aux femmes, les réactions des autrices et leurs productions littéraires : aucun des domaines ne peut se désengager de leur système de pensée. Elles agissent alors comme des médiatrices auprès de lecteurs qu'elles incitent à s'élever vers l'indépendance. En défendant leur idéal de liberté individuelle, elles agissent pour une émancipation collective. La construction de leur légitimité, de leur autorité en tant qu'autrices, puis de leur identité publique et intellectuelle, prend racine sous le prisme d'un féminin revendiqué.

Cette troisième partie s'est attachée à traverser les différents positionnements des textes étudiés ainsi que les postures de leurs autrices. Nous avons parcouru les trajectoires des publications des trois écrivaines en nous arrêtant, tout d'abord, sur la première réception des œuvres, contemporaine de leur écriture, puis, sur la réception postérieure des textes en tenant compte de l'évolution des supports de diffusion des critiques.

L'essor des formats livres-revues, dans les années 1950, a permis à Carmen de Icaza de diffuser très largement ses textes et de rendre visible son travail. Les différents éléments paratextuels (couverture, résumé, présentation de l'autrice) illustrent la représentation très genrée de la *novela rosa*. Les critiques littéraires ainsi que les journalistes qualifient l'écriture d'Icaza de « *literatura femenina* » et c'est une catégorie dont elle ne peut se dégager. L'ensemble de son œuvre est envisagé sous ce prisme. Néanmoins, lors de la publication de son dernier texte en 1960, les critiques font l'éloge de la qualité littéraire du roman qui illustre finalement l'apogée esthétique de son écriture. Nous avons observé globalement les lecteurs de ses textes constitués, dans leur majorité, par des femmes, puisque le format de cette littérature *rosa* est, tout d'abord, définie par son public. Nous constatons, à la lecture des articles journalistiques écrits par Icaza, que cette dernière s'adresse naturellement aux femmes de classe bourgeoise qui possèdent un capital culturel. Par ailleurs, les personnages féminins de cette autrice correspondent à une catégorie sociale élevée ce qui accentue le processus d'identification et la catharsis chez les lectrices. Nous soutenons donc qu'Icaza écrit ses textes à l'attention de ce type de lectrices. En revanche, ses articles journalistiques sont le résultat d'une réflexion autour de la condition des femmes et laissent entrevoir un positionnement plus clair sur les effets de domination et d'oppression. Paloma de Montojo, la fille d'Icaza, décrit l'arrivée de sa mère à la rédaction du journal *El Sol* et souligne sa préoccupation pour des sujets liés à la condition des femmes :

Pronto se le encomienda la página femenina. Y ya de lleno en el quehacer periodístico, lo mismo escribe unas pimpantes crónicas sobre la vida moderna que se enfrenta valientemente a los problemas de la mujer, defendiendo principalmente a la infancia y la maternidad desvalidas¹.

Par ailleurs, la réception plus actuelle de l'autrice, grâce notamment aux rééditions de deux de ses romans, situe sa production littéraire sous un angle plus engagé. Purificación Plaza Hernández souligne les dimensions multiples d'Icaza et évoque le caractère novateur et engagé de certaines subjectivités féminines de ses textes qui interrogent les normes, les carcans et les injonctions qui s'imposent aux femmes. Jauss revendique justement l'importance du décalage

¹ DE ICAZA Carmen, *Cristina Guzmán, profesora de idiomas, op. cit.*, p. 12.

entre la première réception et l'évolution des interprétations à l'aune des différents contextes. Nous observons ce même décalage entre le premier public de Tusquets et les réinterprétations diffusées par les lecteurs amateurs. Nous avons d'ailleurs mis en avant les qualités de lecture et d'analyse chez ces lecteurs qui ne sont pas professionnels mais qui, pour certains, se révèlent être de vrais spécialistes d'une autrice et savent analyser un texte à la lumière de son œuvre et de son parcours. Michel Picard valorise la lecture interprétative quel que soit le type de lecteur :

Qu'il le revendique et le sache ou non, chaque lecteur procède comme le critique, ou comme un analyste – dans les limites de son horizon d'attente, de sa formation littéraire et philosophique, de sa culture générale, de ses facultés intellectuelles. Il lui faut, manifestement, « comprendre » ce qu'il lit, ou le croire – ou, plutôt, comprendre sa lecture².

Nous retrouvons des lectures amatrices très pertinentes dans les blogs littéraires contemporains. Les analyses insistent sur le désir féminin présent dans les textes de Tusquets comme outil de déconstruction de l'ordre patriarcal. L'engagement ressort davantage dans cette critique actuelle et s'oppose en quelque sorte au positionnement de l'autrice au cours des différents entretiens. Elle soutient, en effet, que son écriture se situe en dehors de tout engagement et elle ne prétend pas être militante pour la cause des femmes. Cette posture peut s'expliquer en opposition à une insistance sur le lien entre les femmes écrivaines et le féminisme, au tournant de la Transition démocratique. Cette corrélation apparaît clairement dans les *reseñas* analysées, quelle que soit la ligne éditoriale du journal. Ce lien est néanmoins prédominant chez les journalistes hommes mais la marginalisation des autrices par la supposée dynamique féminine ou féministe de leur écriture ne les aide pas toujours à gagner en légitimité. Tusquets souhaite se détacher alors de cette étiquette et refuse toute assimilation au mouvement féministe malgré des tribunes dans lesquelles elle accuse la construction genrée et répressive des femmes. Les tribunes sont d'ailleurs un lieu d'expression privilégié pour Tusquets et Mayoral alors que les journalistes femmes accèdent en faible nombre à ces domaines journalistiques. Petra María Secanella et Montse Quesada rappellent que les femmes sont généralement invisibilisées dans les sections « opinion » :

Esta realidad se complementa con el hecho de que los géneros periodísticos que emplea la mujer autora con más asiduidad en prensa son el informativo y el interpretativo, pero no el género de opinión; de lo que se desprende que las mujeres autoras de textos periodísticos apenas opinan o critican la actualidad informativa³.

L'étude approfondie des tribunes rédigées dans *La Voz de Galicia* par Marina Mayoral illustre

² PICARD Michel, *op. cit.*, pp. 204-205.

³ SECANELLA Petra María, QUESADA Montse, « Prensa de élite y mujer », in *Actas de las cuartas jornadas de investigación interdisciplinaria: Literatura y vida cotidiana*, Zaragoza Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid y de Zaragoza, 1987, p. 368.

le profond engagement féministe de l'autrice et l'évolution de sa réflexion autour de thématiques précises. Cet engagement vient s'ajouter à la dynamique d'émancipation qu'elle entretient dans plusieurs textes fictionnels et à la création de personnages féminins forts et indépendants.

Bien que les trois autrices subissent une invisibilisation dans le canon littéraire général, nous remarquons que les critiques de leurs textes ainsi que les différents prix reçus illustrent leur reconnaissance dans la sphère du domaine de prestige.

Enfin, l'analyse des entretiens accordés par les autrices aux journalistes tout comme leurs articles publiés dans la presse permet de réinterpréter certaines dimensions de leurs textes fictionnels et d'éclairer leur positionnement en tant qu'écrivaine. La richesse de leurs activités au sein du champ littéraire espagnol nous amène à qualifier ces autrices d'intellectuelles dont la plus engagée serait, sans nul doute, Marina Mayoral.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Nous arrivons au bout du chemin sur les traces de l'écriture et des représentations d'Icaza, de Tusquets et de Mayoral¹ au fil de la seconde moitié du XXe siècle et au seuil du siècle suivant. La route a parfois été sinueuse, nous invitant à nous perdre dans les méandres de l'écriture féminine, des critiques littéraires et des différentes postures d'écrivaines. Nous nous sommes confrontée à un mouvement perpétuel de positionnements, d'influences, d'approches du féminin, des femmes lorsque nous pensions trouver des choix solides, fermes et ancrés. Nous avons emprunté quelques sentiers étroits et inattendus qui nous ont menée vers l'appréhension, dans leur globalité, de l'image et du discours des critiques et des autrices sur leurs textes comme sur leur individualité.

Au terme de cette aventure, nous dressons trois constats essentiels : l'« expérience féminine » est en constante évolution dans la littérature espagnole contemporaine ; Icaza, Tusquets et Mayoral œuvrent à une émancipation générale des figures féminines dans leurs textes fictionnels et journalistiques ; les trois autrices marquent, de leur empreinte, la littérature espagnole contemporaine écrite par des femmes.

Dans l'introduction de cette thèse, nous avons évoqué la réflexion d'Anne Charlon à propos de l'évolution de la représentation des femmes dans la littérature comme reflet de la société. Elle affirmait que le rapport de ces dernières au travail, à l'épanouissement ou à la liberté progressait positivement mais que les relations de couple ne semblaient pas évoluer sur le même plan « como si la evolución femenina no se manifestara en los roles sexuales² ». On peut d'emblée confirmer son propos puisque le constat est sans appel : à rebours de leurs plus profondes convictions, les protagonistes d'Icaza et de Mayoral restent près de leur mari jusqu'au lit de mort de ces derniers et la narratrice de Tusquets referme sa parenthèse charnelle lesbienne en retrouvant son mari Julio pour qui elle n'éprouve ni sentiments, ni désir. Les trois récits semblent donc illustrer l'inexorable destin de trois femmes dont l'existence immuable est réduite à leur rôle d'épouse. Dans l'inconscient collectif, la Transition démocratique représente la rupture sociale, politique, littéraire la plus importante depuis l'avènement de la dictature. Elle nous paraît alors concentrer une puissance artistique et littéraire subversive inégalable dans le temps postérieur puisque les créateurs vivent tout juste la suppression de la censure, la libération des mœurs, le goût de la liberté. Tusquets ouvre la voie à la post-modernité en se détachant des

¹ Il s'agit des représentations que les autrices portent sur les femmes, qu'elles se font d'elles-mêmes et que les critiques portent sur elles.

² Cf « Introduction générale », p. 16.

codes de la bourgeoisie catalane et en s'éloignant, dans ses textes, de l'hétéronormativité. Cette modernité transgressive s'accompagne, en plus, de l'avènement du mouvement féministe et de l'influence réciproque qu'entretiennent les militantes et le secteur littéraire : les premières maisons d'édition féministes ouvrent leurs portes en 1978 (date de publication de *El mismo mar de todos los veranos*). Cet engouement collectif de la fin des années 70 trouve des échos dans les pays voisins, notamment par des échanges et des découvertes littéraires. Le premier roman de Tusquets est d'ailleurs traduit en français et publié chez Robert Laffont dès 1981. En revanche, si nous rappelons quelques idées-forces de notre analyse, les incidences de ce renouveau littéraire ne se limitent pas à cette période. Nous accordons, par exemple, une importance singulière au changement des modalités narratives. Du narrateur hétérodiégétique du texte d'Icaza, nous passons à une narratrice-protagoniste à la première personne dans l'œuvre de Tusquets et, enfin, au « yo » de la narratrice chez Mayoral qui raconte l'histoire d'une autre femme, Amelia. Même si la situation des figures féminines ne se renverse pas, la dernière narratrice parvient à quitter son compagnon et affirme son indépendance. L'impression de rupture liée à une rénovation littéraire de la fin des années 70 est confirmée mais le tournant est plus progressif et s'épanouit dans les modèles féminins de la fin du siècle, voire du siècle suivant. Les personnages féminins ouvrent la voie à la liberté et à l'émancipation en actes. On repère une distance chez la narratrice de Mayoral ainsi que chez la plupart de ses figures de créatrices : elles s'affirment dans leur positionnement avec ironie et audace. Ces différents textes confirment la réflexion de Michèle Ramond qui voit, dans les écritures de femmes, une puissance singulière :

L'image de la femme véhiculée par les mythes et par l'idéologie dominante n'est justement pas celle qui se constitue dans le cours tumultueux de ces écritures insubordonnées, novatrices, souvent insolentes, sensuelles, ludiques ou vindicatives, dérangeantes. Les écritures des femmes, pour ne parler que de la création littéraire, interrogent avec violence, subtilité, parfois ironie, en jouant avec le langage, ou en cachant mal quelque tristesse dans la voix, les rapports au pouvoir, au canon littéraire, à l'Autre, à la réalité, elles ébranlent les déterminismes culturels et sociaux. Elles font avec délicatesse comme Nathalie Sarraute le procès de nos habitudes de lecture, elles déjouent les attentes d'un lectorat tout-puissant qui juge et jauge les textes à la façon dont les poupées, depuis la vitrine du Blanc de Tropismes, regardent sans la voir la petite humanité, si humble, de l'autre côté de la vitre. Elles nous habituent insensiblement à un autre regard posé sur le monde et à une autre subjectivité³.

L'« expérience féminine » (expression empruntée à Elaine Showalter) évolue alors en lien avec l'analyse des modes relationnels que renvoient les termes de « féminin », « femmes » et « féminité ». Nos développements ont démontré que ce n'était pas cette terminologie qui faisait débat mais l'appropriation de ce lexique et le risque d'une interprétation exclusive à l'aune du

³ RAMOND Michèle, *Quant au féminin...*, op. cit., pp. 161-162.

féminin. L'avènement de figures féminines en voie de déconstruction, leur rapport au masculin, à la maternité, à la sexualité, à la liberté ainsi que les réflexions sur les processus fictionnels nous invitent à voir progressivement, au sortir du XXe siècle, une « féminisation » de l'écriture au sens d'« affirmation » ou d'engagement de son sexe dans ses textes. Nous affirmons que ces autrices parviennent à appréhender la culture à travers ce que Simone de Beauvoir percevait comme l'unique condition pour que les femmes s'imposent comme écrivaines et produisent des textes de qualité : « le libre mouvement d'une transcendance⁴ ». Ce mouvement s'accompagne d'un élan fondamental dans l'écriture du désir et du corps. La rupture de la Transition invite les écrivaines à incarner leurs textes, à exposer leur corps dans leur discours et à écrire depuis leur positionnement genré. Envisager les œuvres de femmes en recueillant la singularité de l'expérience du féminin nous semble être un angle fécond.

L'évolution du sujet féminin dans la littérature contemporaine émerge également du rapport que les textes entretiennent avec les « communautés interprétatives ». Le premier contact passe par la consultation de l'ouvrage en librairie et l'observation de la couverture. On remarque que la représentation iconographique des figures féminines sur les romans d'Icaza correspond aux stéréotypes culturels et sexuels des années 50, là où les couvertures de Tusquets sont riches en symboles et métaphores et où celles de Mayoral, bien que certaines puissent sembler très figuratives et désuètes, s'attachent à suggérer des figures féminines fortes et émancipées. Le regard des critiques littéraires, leur manière d'aborder les questions relatives au féminin et d'interroger les autrices participent également d'une évolution générale. Le paternalisme du premier public, la confusion du féminin et du féminisme ainsi que le jugement sévère d'une œuvre comme celle de Tusquets, texte qualifié d'immoral, laissent place à une émancipation du prisme différentialiste dans la réception ultérieure. Pour leur part, les autrices n'hésitent pas, dans leurs articles journalistiques, à revenir sur leur discours et à progresser vers un positionnement plus émancipé. Nous l'avons constaté avec les tribunes de Tusquets dans le journal *Destino* lorsqu'elle rejette, par exemple, sa position trop bourgeoise, trop conciliante avec le patriarcat en se remémorant un entretien avec des doctorantes féministes nord-américaines⁵. Elle déplore son attitude supérieure et dominante et dénonce finalement un désir d'être assimilée au masculin, à l'universel en tendant à effacer les spécificités des femmes. Ce regard postérieur peut alors s'étendre à ses productions fictionnelles et laisser entendre l'évolution de son regard sur l'émancipation féminine. L'évolution de Mayoral dans sa contribution au journal *La Voz de Galicia*, notamment sur des questions telles que la

⁴ DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe II*, op. cit., p. 627.

⁵ TUSQUETS Esther, « Ni mujercitas sometidas, ni feministas incordiantes: Mujeres emancipadas », « art. cit. ».

prostitution, nous invite à parcourir l'ensemble de ses textes pour saisir plus précisément le mouvement de sa réflexion. Néanmoins, cette évolution générale de l'écriture et du positionnement des autrices ainsi que des critiques se heurte à des obstacles. Certes la marginalisation et la stigmatisation des écrivaines tendent à s'effacer et les articles ou entretiens collectifs de femmes tendent à disparaître mais les autrices de qualité ne gagnent pas nécessairement en visibilité. Elles sont souvent noyées parmi la multiplication de publications et par un engouement général pour la littérature « facile » et commerciale. Pour preuve, un seul journal a publié une *reseña* du dernier roman de Marina Mayoral : *La Voz de Galicia*.

Les différentes évolutions qui traversent les textes et les trajectoires d'Icaza, de Tusquets et de Mayoral nous incitent à reconnaître un engagement grandissant chez chacune d'entre elles et une approche qui se tourne vers une défense de la condition des femmes. Comme nous l'avons constaté, pour Sartre, l'engagement est concomitant de la liberté. Il en va de la responsabilité de l'écrivain de dévoiler le monde et cela, selon lui, ne met pas en péril la qualité de la littérature. Dans les représentations de sens commun, être une femme écrivaine, créer des figures féminines et dénoncer le destin de ces dernières constitue un acte engagé. Pourtant, l'une des lignes de force qui réunit les trois autrices consiste à affirmer qu'elles ne sont pas militantes et qu'elles ne font pas d'écriture féministe. Cette ambivalence se traduit néanmoins par un positionnement littéraire émancipé qui interroge et déconstruit les normes. Icaza rejette les procédés des *novelas rosas* qui mettent en avant des protagonistes féminines jeunes et belles et dont le texte se clôt par un mariage heureux. Elle préfère, à partir de la publication en 1947 de *La fuente enterrada*, les figures féminines torturées qui s'interrogent sur la construction de leur couple et sur la posture de leur mari. Ce renversement des codes se poursuit avec Tusquets qui rompt avec les modèles littéraires et joue avec la dimension subversive du langage. Les principaux sujets de son œuvre autour du désir lesbien et la déconstruction de la figure maternelle s'accompagnent d'une rénovation discursive. Enfin, comme nous l'avons déjà souligné, la narratrice de Mayoral dépasse ses interrogations, assume sa solitude tout en dévoilant son processus de création. Elle déconstruit sa relation et se recrée dans la littérature.

Les motifs du rejet de la qualification d'une posture engagée dans leur écriture oscillent selon nous entre peur et stratégie. Les autrices invitent ainsi les critiques et les lecteurs à s'intéresser davantage à la dimension esthétique de leurs œuvres et craignent une confusion entre leur mise en fiction et leurs propres réflexions politiques. De plus, et cela se vérifie essentiellement chez Icaza et Tusquets, accepter une image d'autrices féministes les marginaliserait d'emblée d'un monde littéraire à dominance masculine et les éloignerait d'une

posture universelle. Même si Icaza insiste sur la féminité et sur le respect des normes de genre, elle défend aussi l'émancipation des femmes et rejette la manipulation masculine à travers, par exemple, sa réappropriation du concept de *gaslighting*.

Leur duplicité ne s'arrête pas à leur écriture fictionnelle mais s'étend à leurs réflexions publiques et à leur évolution dans le champ intellectuel. Dans leurs réponses aux différents entretiens, les discours de Tusquets et de Mayoral évoluent : elles se montrent plus incisives contre le patriarcat et leurs réactions face aux journalistes semblent plus vives et engagées. Par ailleurs, par son rôle d'éditrice, Tusquets s'élève contre la représentation des femmes sous le franquisme et contre les stéréotypes. La collection *Femenino Lumen*, créée en 1992, illustre cette perspective. Pour sa part, Mayoral reçoit en 1998 le prix galicien Alecrín consacré à la visibilité des femmes. On souligne la dimension engagée de sa littérature par la construction d'une identité galicienne, au fondement des origines de l'autrice. L'affirmation de sa subjectivité de femme et d'écrivaine s'ancre dans son écriture. Il semble important de souligner que leurs articles journalistiques traduisent le cheminement d'une réflexion intellectuelle et sociétale et que leurs doutes et remises en question peuvent se faire également l'écho du même rapport à la fiction. Les trois autrices s'indignent contre le positionnement des femmes qui n'œuvrent pas à l'égalité et qui participent de la reproduction de schémas sexistes. On peut considérer que leur posture très affirmée résonne dans la création de protagonistes féminines plus libres et indépendantes.

L'engagement est total puisqu'il implique aussi les autres acteurs du champ littéraire. Par la critique littéraire de ces autrices, certaines journalistes forment progressivement des sortes de communautés littéraires et symboliques de femmes. Ce sont, en effet, souvent les journalistes femmes qui sont chargées de rédiger les comptes-rendus de lecture des textes écrits par des autrices. Elles se prêtent alors au jeu, s'incluent dans les réflexions propres au sexe des écrivaines et mettent en exergue une certaine fierté collective. C'est ce que nous avons désigné, au cours de notre développement sur la réception des œuvres, comme une sorte de « métacritique engagée » par des journalistes qui saisissent et s'incluent précisément dans l'expérience des autrices et leur manière d'être au monde. La réception contemporaine investit d'autant plus cette réflexion engagée. Purificación Plaza Hernández, éditrice chez Planeta, évoque les rééditions d'Icaza et souligne la richesse de son œuvre et la dimension multiple de ses textes dans lesquels certaines figures féminines remettent en question leur propre existence. Enfin, l'approche des critiques littéraires publiées sur les blogs apportent un regard neuf et laissent entrevoir une posture plus engagée qui insiste sur l'aspect novateur des textes,

notamment ceux de Tusquets et de Mayoral, et adopte un prisme en lien avec les évolutions récentes de notre société.

Si notre trio avance parfois à pas feutrés dans les maisons d'édition comme dans les bureaux de rédactions journalistiques, dissimulant leurs pensées les plus profondes derrière une certaine bienséance, leur stratégie identitaire se fonde sur l'ambivalence et la duplicité. La double mascarade des autrices les soumet parfois à de vives critiques parmi leurs contemporains. Icaza est souvent ramenée à ses fonctions proches du régime franquiste, ce qui rend imperceptible la dimension plus engagée de son œuvre. Certains acteurs du monde littéraire refusent de prêter à Tusquets une posture de défense des femmes ou des lesbiennes car ils considèrent que ses déclarations publiques n'ont jamais œuvré en ce sens. On les range du côté des dominants sans nécessairement prendre en compte l'ensemble de leur production. Enfin, certaines militantes féministes ont reproché à Mayoral de créer des personnages masculins dominants sans distinguer ses constructions fictionnelles de sa posture d'intellectuelle. Comment peut-on, à la lecture de ses tribunes journalistiques, considérer que Marina Mayoral s'oppose à l'émancipation, à la liberté des femmes ?

Nous affirmons enfin que, malgré l'invisibilisation progressive des trois autrices, nous reconnaissons leur empreinte dans l'évolution de la littérature espagnole. Icaza a pris part à l'élaboration d'un genre nouveau : la *novela blanca* qui succède à la *novela rosa* et qui représente des subjectivités féminines sous un angle différent, plus affirmées, indépendantes et émancipées. Du rose au blanc, la traversée chromatique se fait l'écho d'idées politiques en transition. Tusquets, pour sa part, ouvre la voie à l'esthétique érotico-lesbienne, dimension novatrice de l'écriture des femmes. Enfin, Mayoral poursuit actuellement son travail d'écriture fictionnelle et journalistique malgré les difficultés rencontrées avec la maison d'édition Alfaguara. Elle continue de proposer des modèles de figures féminines puissantes et libres ainsi que des problématiques qui invitent les lecteurs à interroger, encore et toujours, le féminin.

Les constats que nous dressons ici sont le fruit d'un cheminement long et riche qui nous a menée de l'analyse littéraire vers l'étude de la réception en passant par l'examen d'entretiens publiés dans la presse. Nous avons eu accès aux principales sources que nous envisagions de consulter et nous nous sommes heurtée à des obstacles mineurs. Deux remarques retiennent notre attention : nous aurions dû lire, plus tôt dans nos recherches, des ouvrages et articles sociologiques sur les protocoles méthodologiques de la conduite d'entretiens, notamment avant la première entrevue avec Marina Mayoral. Ces sources ont été examinées ultérieurement mais

il aurait été pertinent de nous approprier ces outils, notamment dans la conception du questionnaire auprès des lecteurs de l'autrice. Nous aurions souhaité leur poser davantage de questions concernant leur milieu socio-professionnel, leurs pratiques littéraires (les critères de choix, les librairies qu'ils fréquentent, la fréquence de lecture, le sens de leurs lectures, etc.) et leurs intérêts généraux. Par ailleurs, en ce qui concerne les lecteurs de Mayoral, un délai supplémentaire nous aurait permis de diffuser le questionnaire à un plus large public grâce, notamment, à l'intermédiaire des librairies. Quant à l'étude de ces structures, le travail nous semble trop restreint aujourd'hui. Travailler sur la visibilité des œuvres dans le champ littéraire pourrait passer, actuellement, par une analyse approfondie des réseaux sociaux. En effet, de nombreux lecteurs et lectrices publient leurs « critiques », avis, jugements sur ces plateformes. Une part essentielle de la communication sur les différents romans opère en ligne et réunit les internautes autour de centres d'intérêt littéraires communs. Nous pourrions imaginer, au cours de futurs travaux, prendre contact avec les « critiques amateurs » que nous avons recensés lors de notre étude des blogs littéraires, et interroger leur rapport aux autrices citées et à l'éventuel engagement de ces dernières. L'étude d'écrivaines plus contemporaines nécessiterait même une observation attentive de leurs propres publications sur les réseaux afin d'examiner comment elles se mettent en scène numériquement.

À la suite de cette thèse, nous envisageons de poursuivre le travail de « visibilisation » des autrices à partir de différentes perspectives. Les articles, publications et colloques autour de l'écriture de femmes nous permettront de continuer à faire connaître leurs œuvres et à nous concentrer sur des dimensions précises de leurs textes. Nous souhaiterions, par exemple, approfondir le sujet de l'écriture érotique chez Tusquets et Mayoral et, plus largement, chez les autrices espagnoles ultra-contemporaines. Il reste de nombreuses questions à soulever et d'éléments à explorer dans l'analyse de l'écriture du corps féminin ainsi que dans l'écho des événements liés à la représentation des femmes dans la littérature. Enfin, plusieurs projets s'ouvrent à nous : une visibilité du travail des autrices par l'intermédiaire des réseaux sociaux et des articles sur des plateformes telles que Wikipédia. Icaza, Tusquets et Mayoral sont recensées sur ce site mais les pages ne contiennent pas assez d'informations et manquent de précisions ; une autre perspective pourrait s'attacher à proposer des fragments de leurs textes dans les manuels scolaires espagnols et/ou français afin d'accroître, parallèlement, les références à des écrivaines dans ces outils pédagogiques ; enfin, la réédition de la traduction française du premier roman de Tusquets, *La mer toujours recommencée*, pourrait constituer un programme d'envergure qui réactualiserait les connaissances sur cette autrice et redonnerait vie à un roman fondateur. Nous nous sommes en effet aperçue, lors de différents colloques, que les

personnes qui ne connaissaient pas son œuvre et qui s'intéressaient, a posteriori, à ce premier texte appréciaient réellement l'esthétique de ce roman et les questions qu'il soulève. L'œuvre nous semble très appropriée au monde littéraire actuel et trouverait des échos dans l'écriture contemporaine des femmes.

Finalement, ce travail est porteur de riches interrogations et propositions que nous souhaiterions élucider progressivement. Il nous oriente vers une mise en valeur de l'esthétique des textes, vers une étude plus approfondie de l'ensemble des œuvres des autrices sans se détacher pour autant de la réception de leur travail à travers la diffusion, la communication ainsi que la « visibilisation » des romans comme des figures des autrices. Nous n'envisageons pas de dissocier l'étude littéraire du rayonnement d'une autrice dans le champ littéraire. C'est par cette mise en résonance des différents angles que nous accédons à une vue synoptique du travail d'Icaza, de Tusquets et de Mayoral : l'analyse des voix féminines, celles des narratrices, des protagonistes, l'étude des discours de trois autrices, de leurs représentations ne font pas tomber entièrement leurs masques mais nous invitent à entendre d'où elles écrivent, d'où elles parlent et ce qui détermine leur regard sur les femmes et sur les questions qui leur sont relatives. L'ambition théorique qui était la nôtre d'étudier les œuvres et le parcours de ces autrices, depuis la production de leurs textes jusqu'à leur représentation, a prouvé toute sa fécondité heuristique et la nécessité de poursuivre les recherches dans le champ de la réception critique, domaine moins exploité de la littérature espagnole.

Arrivés au terme de ce périple intellectuel, ces différents points nous amènent à affirmer qu'il nous est impossible de séparer l'œuvre et sa créatrice, sous peine d'être privée d'une part du message de celle, de toutes celles qui ont inscrit « leur corps en lutte » dans leurs textes, qui ont rêvé, qui ont joui, qui sont venues à l'écriture pour ne jamais se rendormir « comme si rien n'était arrivé »⁶.

⁶ Nous faisons écho, ici, aux épigraphes des différentes parties de cette thèse, extraits de *La venue à l'écriture*, qui ont rythmé et introduit chacun de nos développements et qui ponctuent ce travail.

ANNEXES

ANNEXE 1

« Entrevista a Marina Mayoral », entretien mené au domicile de l'auteurice à Madrid, le 10 mai 2019.

Julie Sau Ocampo: Entonces quisiera empezar por el libro *Dar la vida y el alma* y luego, si le conviene, hablar de su escritura y también de su último libro que me ha encantado.

Marina Mayoral: ¿Cuál es el último que has leído?

JSO: El último fue *La única mujer en el mundo*.

MM: Sí, es que ha salido hace poco.

JSO: Sí pero en internet lo he conseguido, me parecía muy interesante percibir la evolución de su trabajo.

MM: Es un ejemplo de mujer muy parecido al de *Dar la vida y el alma*: es decir lo espera lo espera lo espera y no hay nada que hacer, lo espera.

JSO: En cambio no todos son así. No entiendo por qué sus obras no están traducidas al francés y en cambio lo están al alemán, al chino, al polaco...

MM: Pues no lo sé francamente, esto es cuestión de agencias literarias. En Francia no deben de gustarles las mías (risa).

JSO: Quizás haya un traductor a una traductora que quiera traducir estas obras...

MM: Eso es más raro. Sólo me ha pasado en Portugal y no ha cuajado porque era gente de la Universidad, profesores que estaban muy interesados en hacer una traducción, pero hacer una traducción para que se publique en una colección mínima universitaria no tiene sentido. O te coge un traductor de una agencia o no vale la pena.

JSO: Me parecería estupendo que su obra estuviera traducida al francés.

MM: Yo he trabajado con universidades francesas, pero en lo editorial no.

MM: A mí me gustan las historias raras y difíciles. Es decir, si los dos son buenos, guapos, simpáticos, se quieren, son de la misma clase social y la familia no se opone, es un aburrimiento. Entonces tiene que ser más complejo: diferencias ideológicas, religiosas, orígenes sociales opuestos, divergencias políticas, etc. Ahí se empieza a animar la historia.

JSO: Hablando del misterio en torno a Amelia y en torno a las razones que hacen que le siga

fiel a su marido y que nadie entiende, ¿usted lo entiende o ha conseguido entenderlo?

MM: Si tuviera que explicarlo desde fuera, yo pienso en dos elementos: por una parte, ella está locamente enamorada y por otro lado su fe religiosa le da el pretexto para no dejar a este hombre cuando la razón, la lógica, la propia dignidad espera a que lo deje. Ella lo quiere por encima de todo y esto pasa como en los casos de mujeres maltratadas que son incapaces de separarse del hombre que las maltratan. Hay una pulsión de dominio por parte de uno y de sumisión y esclavitud por parte de la otra persona. Es muy interesante porque es más fuerte que cualquier razonamiento incluso que el temor a perder la vida. Yo tengo una amiga jueza que se pone de muy mal humor cuando en los juicios la señora maltratada reiteradamente dice que es el amor de su vida. Ella contesta que también va a ser quien las entierre porque cuando las cosas se repiten se sabe que van a acabar mal y entonces ya no hay razonamiento posible. Creo que Amelia es una mujer de este tipo pero que su catolicismo le ha dado un pretexto que no es el de la sumisión erótica. Es una posible explicación.

JSO: También hay lectores que puedan tener otras explicaciones. He comprobado que muchas veces entabla un juego con los lectores.

MM: A veces puede parecerse a un juego. A menudo digo que actúo como un notario que cuenta lo que sucede y que no interviene. Cuando mis niños eran pequeños a veces les leía un relato porque necesito leerlo en voz alta y siempre los niños estaban por ahí y el pequeño intervenía mucho y decía "yo quiero que sor Clara se case". En realidad, no puedes hacer que el personaje haga algo que no quiere hacer. Los personajes son una entidad: no puedes cambiar el rumbo de la historia si los personajes se empeñan en hacer algo, por ejemplo, en suicidarse como lo que me pasó con uno de los personajes de *Al otro lado*. Acabó suicidándose en contra absolutamente de mi voluntad. Me pareció una locura absoluta, pero me quedé atascada tiempo y tiempo sin poder continuar con la novela porque toda solución que no le daba al suicidio era un fracaso y finalmente lo dejé, se suicidó. También depende de cómo ves a los personajes. Yo los veo muy visualmente, como en una película. A veces mi madre me acompañaba y le gustaba sentarse donde yo trabajaba (la verdad es que yo lo llevaba mal porque me gusta estar sola cuando escribo y con los niños me pasaba igual) y lo que me pasa es que estoy más mirando al cielo que dándole a la pluma o a la tecla del ordenador y entonces mi madre me miraba inmediatamente y me decía "ya se ha acabado" y no, justamente en este momento estaba viendo lo que estaba haciendo el personaje. Lo veía en mi cabeza, pero lo veía proyectado y tenía que contar lo que veía. A veces unos lectores me preguntan: "¿qué le dijo Amelia a su marido cuando estaba muriendo porque ella se inclina y le dice algo al oído?". No les puedo contestar porque no lo sé, no lo oí. Vi el gesto, se arrodilló a su lado y dijo algo. Lo puedo inventar, pero no me

parece bien porque no lo oí.

JSO: ¿Lo mismo pasa, por ejemplo, en su última novela cuando Luz Aurea se está muriendo y que pronuncia el sonido « ián »?

MM: Es un nombre que no entiende la persona que la acompaña y yo tampoco: puede ser Sebastián o puede ser Damián. Efectivamente no se sabe porque no me lo ha dicho. Además, lo de los lectores es curioso porque a veces vienen y me cuentan exactamente lo que sucedió con el personaje de Amelia. He tenido centenares de propuestas porque es una novela que se ha leído mucho. Me lo cuentan, la gente sabe lo que le dice Amelia a Carlos. Lo dicen con gran convencimiento. Un día, uno me dijo que Amelia le había susurrado que era un cabrón. Otros piensan que le dice "te amo" o "te he amado siempre".

JSO: ¿Entonces usted cree en una verdad absoluta o más bien en un multiperspectivismo?

MM: No creo en una verdad absoluta... Si hay una verdad absoluta la tendría que ver Dios como decía Unamuno si es que Dios se ocupa de esas cosas. Entonces en la vida, las cosas son como las ve cada uno y hay múltiples razones que justifican que la vea así. Tiendo a cierto relativismo en la percepción de las cosas, lo cual no quiere decir que no creo en algunas verdades absolutas ni en algunas reglas morales.

JSO: Quisiera hablar de los personajes de las tías, de su papel en *Dar la vida y el alma* porque me parecen ser mujeres muy independientes.

MM: Sí eso ocurre también en la *Única libertad* donde hay las Silva que salen a menudo en otras novelas y son tres personajes absolutamente independientes, cada una a su manera. Son mujeres que no necesitan a los hombres pero que también se enamoran, quieren a hombres, sufren por hombres o son felices con hombres pero que tienen una vida absolutamente propia. Este tipo de mujeres se repite en mis novelas.

JSO: ¿Se acuerda de la recepción del libro, de los críticos?

MM: Sí, pero algunos lo relacionaron mucho con elementos autobiográficos.

JSO: ¿Existe una dimensión autobiográfica?

MM: Sí, hay algún aspecto autobiográfico. Por ejemplo, la relación con el padre es autobiográfica en la novela. Yo tuve una muy buena relación con mi padre. Con mi madre era muy buena, pero era distinta en el sentido de compartir confidencias íntimas. Con mi padre podía hablar absolutamente de todo y eso hasta el final. Era de esos padres que salen maravillosos.

JSO: La dimensión autobiográfica también puede estribar en el hecho de poner en escena a una

escritora...

MM: Sí, me gusta tomar aspectos de la realidad y transformarlos. Con Woody Allen sus amigos se enfadan con él cuando tienen la sensación de que ha reutilizado su vida, su experiencia, su carácter para crear un personaje. También me pasa a mí: a veces tengo amigos que van leyendo uno de mis libros y que se quedan con el miedo de que cuente « el » suceso. Pero al final, sienten alivio porque nunca lo cuento totalmente. En cambio, siempre voy tomando algunos elementos de la realidad.

JSO: Sí, también pienso en las frases de las que se inspira en sus obras, las frases que ha oído como lo que cuenta con su obra *Deseos*... [en diferentes entrevistas, Marina Mayoral ha precisado que había oído una frase en un aeropuerto de una mujer que decía hablando por teléfono “eres lo único que he deseado en la vida”, de ahí el título de su libro]

MM: Fue muy especial lo de *Deseos*, me quedé con muchas ganas de saberlo.

JSO: ¡Y nosotros también!

MM: ¿Cómo sería este hombre y por qué no consiguió ella ese hombre si lo ha conseguido casi todo en la vida? Era un tema fascinante que me incitó a escribir inmediatamente y a buscar una solución. También con la última novela, el personaje de la esfinge que ya está en un cuento de hace 30 años y ahí está la Esfinge porque vi a esa mujer bellísima de rostro con un cuerpo muy generosa. La cara era bellísima y el cuerpo lo llevaba cubierto por una túnica, pero se notaba su corpulencia era gruesa con mucho pecho, muchas caderas. Y vi la escena en la que se instalaron en una playa. Apareció ella andando majestuosamente con dificultades y el Tarzán. Le hizo un gesto que se podía ir a bañar y también se fue el Tarzán y cuando ya habían desaparecido los dos porque era una playa que tenía unas ondulaciones, vi que con una gran dificultad se incorporó así en la camilla y miró y estaban los dos jugueteando en el agua, juegos eróticos. Yo me pregunté muchas cosas sobre aquella mujer y entonces escribí *la Esfinge* porque se convirtió en lo que yo llamo “un fantasma literario” que son esas escenas que como no les busques una explicación se convierten en algo muy pesado que aparece una y otra vez en cosas que estás escribiendo. Entonces decidí escribir un cuento incorporando a su personaje. Pero no se quedó satisfecha, volvía así de vez en cuando y hace muy poco tiempo, yendo con mi pareja hacia Galicia, nos paramos para descansar, nos tumbamos ahí en una playa y vi aparecer a dos tíos. Pensaban que eran un padre y su hijo pero resulta que por la manera de hablar era una pareja y empezaron a hablar de una persona hermosa. En este preciso momento tenía la sensación de que estaban hablando de mi Esfinge. Entonces tuve que volver a cogerla para hacer otra novela y creo que ahora se ha quedado satisfecha.

JSO: Como estoy trabajando en la narrativa femenina, en la escritura femenina, he oído que en entrevistas había dicho que no creía en una literatura dedicada a un sexo o a otro.

MM: Es que no admito que digan que hay una literatura femenina y no digan que hay una literatura masculina. Resulta que lo masculino es « la » literatura con mayúscula, la literatura universal y la literatura femenina aparece como un apéndice. Yo creo que hay una literatura con unas marcas masculinas y femeninas muy claras. Una persona que lee una novela de Cela se da cuenta de que la ha escrito un hombre, es clarísimo. Tenemos nuestras limitaciones; ellos escriben como hombre y nosotras como mujeres. Algunos consiguen hacer un tipo de literatura que deja fuera estas marcas y logran hacer una literatura que es difícil decir si es femenina o masculina porque ahí sí que va camino de una universidad, pero normalmente estamos marcados por nuestra naturaleza y por nuestras experiencias.

JSO: Mis hipótesis son que no existe una escritura femenina ni en el estilo ni en el fondo, pero como lo dice usted, en la determinación y en la experiencia de su sexo y de su género...

MM: Sí efectivamente yo creo que va dejando marcas. La educación es diferente según el sexo del niño. Ya a los bebés se les habla distinto. Sé que se hizo el experimento con un bebé vestido de azul que se pensaba que era niño y un bebé vestido de rosa. Al niño le decían « ¡machote bien vas a ser futbolista o presidente! » en voz fuerte y se le pusieron a la niña y le dijeron « ¡Ay nena, princesita, mira qué mona, qué rica! ». Desde niño estás oyendo una voz distinta según eres niño o niña y eso forzosamente influye. ¿Cómo vas a ser capaz de escribir superando esto que has recibido desde la infancia?

JSO: Sí yo he visto el caso con niños: un niño vestido de azul y una niña vestida de rosa e hicieron el experimento cuando estaban llorando. A la niña le decían « ay pobrecita qué te pasa pobrecita » y al niño le decían « se está enojando, tiene carácter ».

MM: Antes se decía que los hombres no lloraban y eso te condiciona la vida. Ahora cuando en la sociedad se iguale en los roles, no importará que haya marcas femeninas o masculinas en lo que escribes porque será igualmente válido, pero para eso hay que haber una igualdad social.

JSO: Ha dicho en una entrevista que había tenido problemas con grupos feministas por haber retratado a hombres machistas.

MM: A « hombres machistas atractivos ». Me cabré y les dije que si pensaban que un machista no podía ser atractivo es que no sabían nada ni de literatura ni de hombres. Porque es así, ¿por qué las mujeres maltratadas se quedan enganchadas?, pues porque hay una atracción de tipo sexual. Entonces yo pinto a personajes machistas, patriarcales porque no me da miedo retratar a todos los que componen la sociedad.

JSO: Entonces hablando de escritura femenina o masculina, ¿piensa que un hombre hubiera podido escribir lo que escribió usted?

MM: No, exactamente igual no porque son experiencias muy hondas y muy antiguas que te marcan desde la niñez. Creo que un hombre puede hacer una novela perfectamente feminista pero no es igual porque no se trata de acciones feministas sino de percepciones. El hombre no percibe igual que yo entonces no lo puede reflejar igual, aunque lo pueda intentar imitar. Al final tendrá su percepción masculina.

JSO: Actualmente se detienen mucho en Francia en las modalidades del lenguaje incluyente.

MM: Tengo discusiones con el mundo académico de la Universidad porque todos te cuentan una vez más que el masculino plural hace siglos que representa igual a hombres y mujeres. Les digo que esto no es un problema lingüístico sino un problema social: por mucho que se haya representado el masculino plural a hombres y mujeres, ahora hay niñas que cuando dicen « ahora los niños al recreo » no salen. Hay que intentar encontrar una solución y no volver a las reglas marcadas que el masculino plural representa a hombres y mujeres. También las mujeres intervienen mucho en la vida social y no se sienten representadas por el masculino plural. Es un problema social, no lingüístico y hay que buscarle una solución social, igual que por cortesía cuando empiezas a hablar y dices « señoras y señores ». No podemos estar repitiendo « o » « a » « o » « a » en todo lo que escribimos pero hay que buscar algunas reglas que permitan ser más inclusivos. Habría que decir por ejemplo "todo el mundo al recreo".

JSO: He leído algo de José Miguel Vilar Bou, un periodista que la ha entrevistado y dice que en un momento de reedición de los libros, algunos de los relatos (estaba de *Recuerda, cuerpo*) puede ser aún más provocador hoy en día que en su primera publicación.

MM: Ah pues no sé no lo he leído, José María Merina ha dicho cosas muy interesantes sobre este libro y dijo que en su momento llamaba mucho la atención. A mí me gustan los relatos eróticos, pero a veces escribo y pienso que no puede quedarse solo en el erotismo. El relato tiene que tener algo más de sustancia y eso era lo que pretendía hacer con relatos que pudieras quitarle si quieres el erotismo y seguiría teniendo contenido, sea un mensaje o una visión del mundo. Pues esto es lo que pasó con *Recuerda, cuerpo*.

JSO: ¿Pero piensa que la recepción de un libro puede cambiar según la época?

MM: Yo no creo que ahora sean más provocadores porque hay mucho más libertades para todo, pero por ejemplo el relato de la señora se siente atraída por uno que tiene un aspecto de gorila en lugar de haber un rechazo visceral a éste podría chocar con unas concepciones feministas pero no sé.

JSO: Justamente habla en la última novela de una violación, de la violación de Amara y también habla de una violación en *Deseos*. ¿Piensa que el movimiento #metoo tiene una repercusión en su escritura, en las temáticas?

MM: Yo no me veo en subida por el movimiento #metoo. Lo considero como estupendo y pienso que va a ayudar mucho contra esta lacra que son las violaciones, las manadas que surgen, pero yo no veo que tenga repercusión en lo que estoy haciendo. Siempre me ha parecido condenado, siempre me ha parecido que había que luchar contra ello y siempre me ha parecido que la mujer es siempre la víctima y desde luego hay que perseguir al violador y apoyar absolutamente a la mujer maltratada y violada.

JSO: Y hablando de su última novela, ¿cuáles son las preguntas, las críticas que vuelven por parte de los periodistas?

MM: Pues de momento no tengo, la he presentado hace poco y ha tenido en este sentido poca repercusión.

JSO: Voy a investigar un poco la temática de la locura porque muchas veces en *Dar la vida y el alma* la narradora dice que la gente puede pensar que la mujer está loca y también en un momento de su última novela, la hermana de Amara dice de ella que está loca. Según usted, ¿cómo podemos caracterizar la locura? ¿qué representa la locura?

MM: La gente califica de locura todo lo que no entra en sus parámetros de normalidad. Cuando hablan de alguien que está muy enamorado dicen que está loca o loco por él o por ella. Quiero decir que no admite razonamientos y la gente desconfía de esas situaciones en las que una persona no está dispuesta a admitir opiniones contrarias sobre lo que hace o lo que siente. Pero eso no pertenece al loco clínico: el loco clínico es otra cosa mucho más complicada y terrible.

JSO: ¿Piensas que Amelia está loca?

MM: Pienso que está locamente enamorada que no quiere decir que esté loca. No ha perdido la razón, simplemente es víctima de una pasión amorosa muy profunda. Es que el término locura tiene estas dos vertientes, pero también se puede aplicar la demencia en el sentido de perder el sentido de la realidad. Hay que distinguir la locura clínica y la habitual que es la del enamoramiento profundo.

JSO: En su última novela evoca la homosexualidad con Damián...

MM: Es que Damián en la novela es bisexual mientras que Marcos el profesor es claramente homosexual; solo le gustan los hombres.

JSO: ¿Piensa que ya a nivel literario está completamente aceptado?

MM: Yo creo que ahora también socialmente se ha vencido finalmente esa represión terrible que había contra los homosexuales. Esto ha sido una lacra terrible contra personas. No es una elección el objeto de sus deseos y esto no se puede cambiar, es así por naturaleza.

JSO: ¿Piensa que hay una diferencia en la aceptación social y en la literatura también entre la homosexualidad masculina y la homosexualidad femenina?

MM: Pienso que la homosexualidad femenina pasa muchas veces más desapercibida. Cuando las mujeres estaban juntas no despertaban ningún escándalo, se sospechaba algo, pero no se veían como un peligro. Sin embargo, la homosexualidad masculina ha estado perseguida de una forma cruel y en los pueblos sobre todo se sabía todo y era muy difícil salvarlo.

JSO: Ha hablado en muchas entrevistas del lugar inventado de Brétema y ¿por qué no aparece en *Dar la vida y el alma*?

MM: No lo sé. Quizás porque es una novela más de vida interior. Casi no importa dónde están, pero lo principal estriba en lo que sucede dentro del espíritu de las personas y eso da igual dónde estuvieran situados.

JSO: ¿Hay personas que trabajan sobre su obra en España?

MM: Sí hay publicaciones sobre mi obra. Aún estoy trabajando en Rosalía de Castro por la tercera edición y estoy trabajando en esto desde hace años ya desde la tesis doctoral que después se convirtió en un libro: *La poesía de Rosalía de Castro* con unas 600 páginas. Lo que hago es poner al día dos ediciones. Llevan prólogos como estudios introductorios que hacen por lo menos 60 u 80 páginas y todavía no lo he acabado.

JSO: ¿Por qué cambió de editorial porque seguía con el mismo editorial desde hacía mucho tiempo?

MM: Sencillamente hay mucha gente allí [en la editorial *Alfaguara*] y cada vez se decantan más por un tipo de literatura que sea muy vendible. Entonces tienen numerosos números, unos mundiales, premios Nóbel para publicar y últimamente se han decantado por unos *bestsellers*, unas novelas que me parecen malísimas, muy vendidas en todo el mundo. Por eso van haciendo que la tuya tarde años en salir.

JSO: Es lo que no entiendo, a veces en Francia hay obras con mayor éxito, pero no tienen ninguna dimensión literaria.

MM: Pero es que el mundo se va por ahí, se va hacia un tipo de literatura muy *light*, muy de enganchar al lector a base de engañarlo y es que para mí es una cosa que me parece horrible.

Pero sin embargo eso a la gente le gusta y no te lo explicas. Además, las han convertido en películas y pasa lo mismo con series de televisión. Vamos hacia esta literatura y en el camino se va quedando una gente que no puede publicar.

JSO: Por fin, ¿cómo piensa que ha evolucionado su literatura dentro de los muchos años?

MM: Me he dado cuenta que cada vez escribo con más humor. El humor ha sido mi escudo, mi defensa contra el dolor. Cuando escribía los primeros cuentos, hacían llorar a las piedras, eran tristísimos y de llorar. La gente me lo decía. Me acuerdo de una reunión en la que me invitaron y fui y había que leer un cuento. Leí un cuento y cuando levanté la vista todo el mundo estaba lagrimeando. Sin embargo, ahora sigo escribiendo cosas tristes pero la gente sonríe porque le añado humor.

JSO: ¿Cuáles son sus proyectos ahora?

MM: Sobrevivir.

JSO: Es el mejor proyecto. Muchísimas gracias Marina.

ANNEXE 2

Tableau de la maison Anagrama, « Liquidacions per any », *Trilogía del mar*, Esther Tusquets

	El amor es un juego solitario	El mismo mar de todos los veranos	Varada tras el último naufragio
2009 - 2020	1213	4777	2982
2008	115	473	86
2007	287	612	121
2006	183	654	75
2005	309	705	154
2004	247	524	88
2003	347	591	73
2002	258	796	90
2001	753	784	153
2000	673	644	97
1999	527	967	-60
1998	840	1041	1836
1997	491	1414	—
1996	2193	877	—
1995	—	617	—
1994	—	1354	—
1993	—	711	—
1992	—	485	—
1991	—	306	—
1990	—	3151	—
TOTAL	8436	21483	5695

ANNEXE 3

Lettre originale de Jorge Herralde à Francisco Umbral, 18/11/1983

Umbral

18 nov. 83

Querido Paco

Acabo de leer tu columna Rosa dedicada a la Novelas, en la que afirmas que "Rosa es la única revelación femenina importante de la literatura española, en los últimos 13 años, después, así como Montserrat Roig lo es en la catalana".

Sin querer desmerecer a la extraordinaria periodista Rosa Montero ni a la buena amiga Montserrat, me permito estar en radical desacuerdo contigo (por esta vez, y la de E. Ferraz).

A mi juicio, si se tiene que hablar de única revelación en España, Esther Tusquets es incomparablemente mejor que ambas.

Pienso estar unos días en Madrid para justificar a Álvaro Pombo, que me parece un escritor extraordinario (eso que se llama una "voz única", realmente personal), que he sido tutado hasta el presente por muchos editores

Pienso estar unos días en Madrid para justificar a Álvaro Pombo, que me parece un escritor extraordinario (eso que se llama una "voz única", realmente personal), que he sido tutado hasta el presente por muchos editores españoles de una forma tan absolutamente injusta que no me cabe en la cabeza. En cuanto leí El tiempo no tuve ninguna duda, no sólo era la mejor novela presentada, sino, creo, una de las mejores novelas escritas en España en los últimos años.

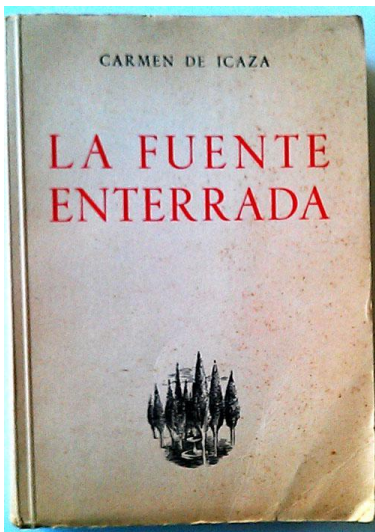
Te llamaré en tiempo para venir y hablar de varios cosas, en especial de un proyecto internacional, ambicioso y difícil de articular, que será complicado llevar a término. En caso de conseguirlo, me gustaría contar contigo como escritora de la parte española.

Hasta pronto, me despido

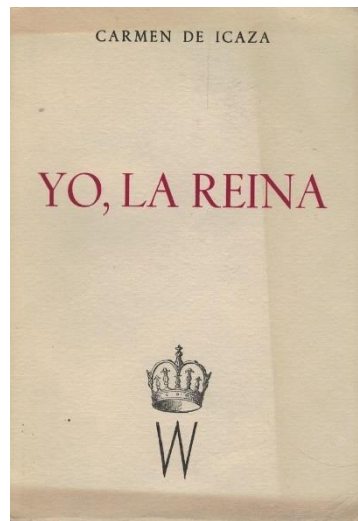
Jorge Herralde

ANNEXE 4

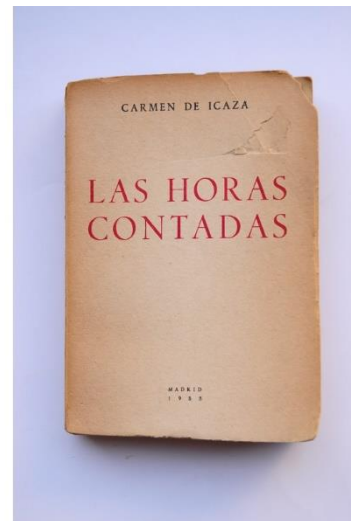
Couvertures du roman de Carmen de Icaza



La fuente enterrada,
autoédité



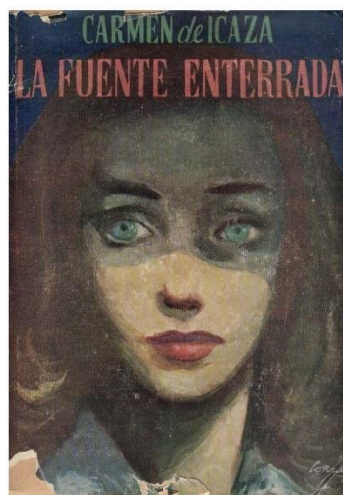
Yo, la reina, autoédité



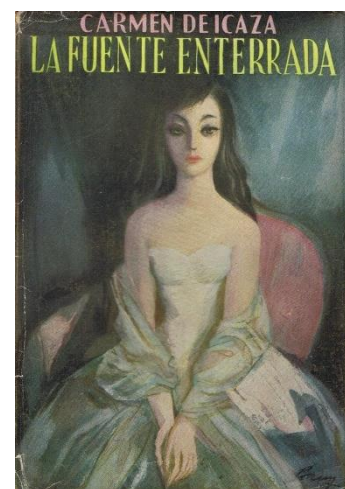
Las horas contadas,
autoédité



La fuente enterrada,
Revista Novelas y
Cuentos.



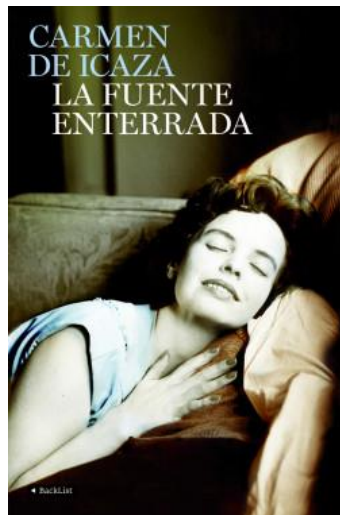
La fuente enterrada,
Clemares.



La fuente enterrada,
réédition Clemares.



La fuente enterrada,
Lifesa.

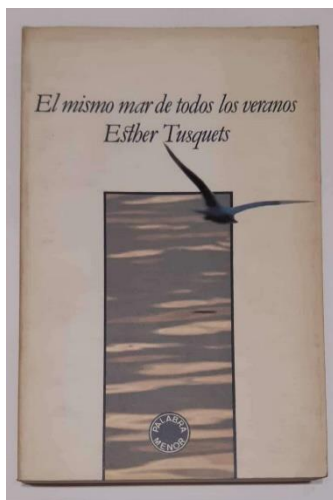


La fuente enterrada,
Planeta.

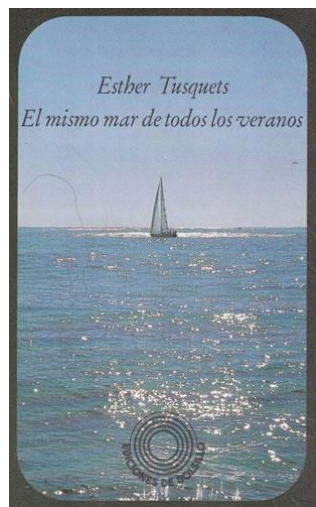


La source cachée, Plon.

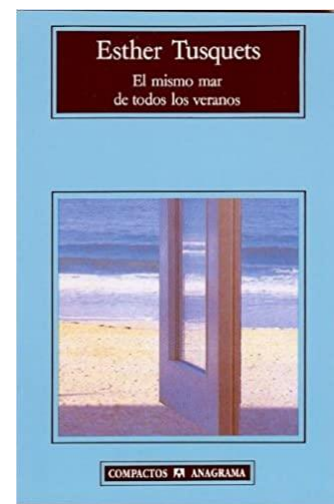
Couvertures du roman d'Esther Tusquets



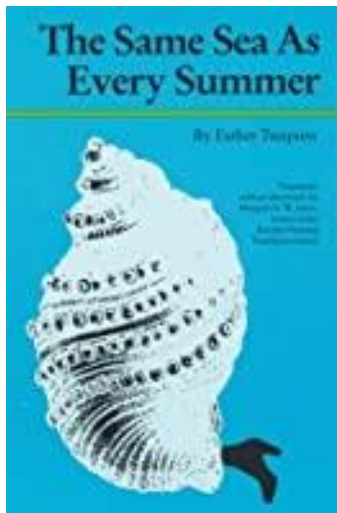
El mismo mar de todos los veranos, Lumen.



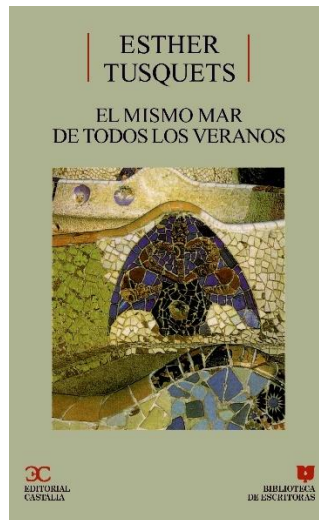
El mismo mar de todos los veranos, réédition Lumen.



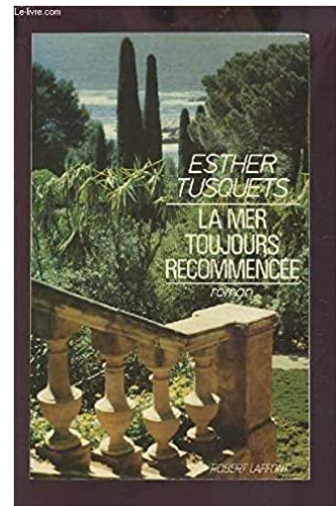
El mismo mar de todos los veranos, Anagrama.



El mismo mar de todos los veranos, University of Nebraska Press.

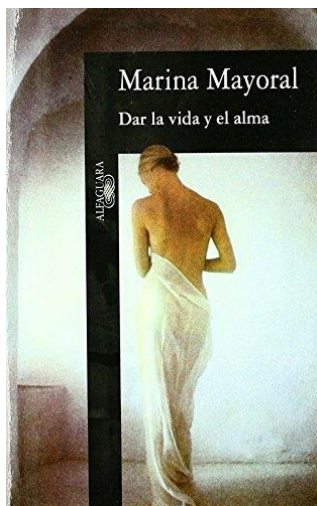


El mismo mar de todos los veranos, Castalia.



La mer toujours recommencée, Robert Laffont.

Couverture du roman de Marina Mayoral



Dar la vida y el alma, Alfaguara.

ANNEXE 5

Quelques photos de librairies féministes et LGBT



Mujeres y compañía,
Madrid.



Librería de Mujeres, Madrid.



Berkana, Madrid.

BIBLIOGRAPHIE

A) PRODUCTIONS DES AUTRICES

1. Corpus (différentes éditions)

DE ICAZA Carmen, *La fuente enterrada*, Revista Literaria – Novelas y cuentos, publicación semanal, 17 janvier 1954.

DE ICAZA Carmen, *La fuente enterrada*, Barcelone, Planeta, 2009 [1947].

MAYORAL Marina, *Dar la vida y el alma*, Madrid, Alfaguara, 1996.

TUSQUETS Esther, *El mismo mar de todos los veranos*, Madrid, Editorial Castalia, 1997 [1978].

TUSQUETS Esther, *El mismo mar de todos los veranos*, Madrid, Anagrama, 1990.

2. Textes complémentaires

a) Œuvres de Carmen de Icaza

DE ICAZA Carmen, *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*, Madrid, Editorial Castalia, Biblioteca de escritoras, 1999 [1936], prologue de Paloma Montojo.

DE ICAZA Carmen, *Soñar la vida*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1941.

DE ICAZA Carmen, *Vestida de tul*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1942.

DE ICAZA Carmen, *El tiempo vuelve*, Madrid, Gráfica Clemares, 1945.

De Icaza Carmen, *Yo, la reina*, Madrid, Gráfica Clemares, 1950.

DE ICAZA Carmen, *¡Quién sabe...!*, Madrid, Gráfica Clemares, 1953 [1940].

De Icaza Carmen, *Las horas contadas*, Madrid, Gráfica Clemares, 1953.

DE ICAZA Carmen, *La casa de enfrente*, Madrid, Gráfica Clemares, 1960.

DE ICAZA Carmen, *Vestida de tul*, Barcelona, Planeta, 2017.

b) Œuvres d'Esther Tusquets

TUSQUETS Esther, *La mer toujours recommencée*, traduit par Jiménez Eduardo, Paris, Robert Laffont, 1981.

TUSQUETS Esther, *El amor es un juego solitario*, Barcelone, Anagrama, 1996 [1979].
TUSQUETS Esther, *Varada tras el último naufragio*, Barcelone, Anagrama, 1998 [1980].
TUSQUETS Esther, *Para no volver*, Barcelone, Anagrama, 2005 [1985].
TUSQUETS Esther, *Correspondencia privada*, Barcelone, Anagrama, 2001.
TUSQUETS Esther, *Habíamos ganado la guerra*, Barcelone, Ediciones B., 2007.

c) Œuvres de Marina Mayoral

MAYORAL Marina, *Cándida, otra vez*, Madrid, Castalia, 1979.
MAYORAL Marina, *La única libertad*, Madrid, Alfaguara, 1982.
MAYORAL Marina, *Recóndita armonía*, Madrid, Alfaguara, 1994.
MAYORAL Marina, *Recuerda, cuerpo*, Madrid, Alfaguara, 1998.
MAYORAL Marina, *Tristes armas*, Madrid, Anaya, 2001.
MAYORAL Marina, *¿Quién mató a Inmaculada de Silva?*, Madrid, Alfaguara – serie roja, 2009.
MAYORAL Marina, *Deseos*, Madrid, Alfaguara, 2011.

3. Articles journalistiques

a) Articles écrits par Carmen de Icaza

DE ICAZA Carmen, « Tratamientos de belleza », *Blanco y Negro*, 10/02/1935, pp. 121-123.
DE ICAZA Carmen, « París esboza su silueta de otoño », *Blanco y Negro*, 15/09/1935, pp. 113-115.
DE ICAZA Carmen, « Clubs femeninos », *Blanco y Negro*, 19/01/1936, pp. 80-83.

b) Articles écrits par Esther Tusquets

TUSQUETS Esther, « Érase una vez un rey valiente y sabio, una reina buena y hermosa, un príncipe narigudo y encantador... », *Destino*, 03/05/1979, n°269, pp. 30-31.
TUSQUETS Esther, « Nadie nos quiere contentos », *Destino*, 17/05/1979, n°271, pp. 40-41.
TUSQUETS Esther, « A una vieja amiga que se ha enamorado de la Pantera Rosa », *Destino*, 24/05/1979, n°272, pp. 32-33.

TUSQUETS Esther, « Ni mujercitas sometidas, ni feministas incordiantes: Mujeres emancipadas », *Destino*, 31/05/1979, n°2173, pp. 48-49.

TUSQUETS Esther, « Niños, dioses y mamás », *Destino*, 27/06/1979, n°277, pp. 44-45.

TUSQUETS Esther, « ¿Qué nos pasa a las mujeres cuando cumplimos 40 años? », *Destino*, 25/07/1979, n°281, pp. 12-13.

TUSQUETS Esther, « Intento de diálogo con las mujeres celosas », *Destino*, 11/07/1979, n°2179, pp. 26-27.

TUSQUETS Esther, « Wajda: un cine libre, feminista, universal », *La Vanguardia*, 11/01/1981, p. 6.

TUSQUETS Esther, « Feminismo y homosexualidad », *La Vanguardia*, 15/04/1981, p. 6.

TUSQUETS Esther, « Más contra papá Freud y tío Lacan », *La Vanguardia*, 20/05/1981, p. 5.

TUSQUETS Esther, « Las mujeres y la amistad », *La Vanguardia*, 15/09/1981, p. 6.

TUSQUETS Esther, « Acerca de escritores, islas y mujeres », *La Vanguardia*, 08/05/1982, p. 5.

TUSQUETS Esther, « Una editora atípica », *El País*, 03/04/2005, en ligne.

TUSQUETS Esther, « Los lectores, la moda y la cultura », *El País*, Babelia, 22/04/2006, en ligne.

TUSQUETS Esther, « Nosotras siempre somos más », *El País*, Opinión, 01/11/2009, en ligne.

c) Artículos escritos por Marina Mayoral

MAYORAL Marina, « Galleguismo y Universidad », *La Voz de Galicia*, 29/07/1982, pagination non visible suite à la numérisation du journal.

MAYORAL Marina, « Unha muller pública », *La Voz de Galicia*, 29/05/1989, p. 7.

MAYORAL Marina, « Caza maior », *La Voz de Galicia*, 10/06/1989, p. 8.

MAYORAL Marina, « A realidade e a ficción », *La Voz de Galicia*, 01/01/1991, p. 9.

MAYORAL Marina, « ¿Estupidez o cinismo? », *La Voz de Galicia*, 16/02/1991, p. 9.

MAYORAL Marina, « Cousas de homes e mulleres », *La Voz de Galicia*, 23/02/1991, p. 9.

MAYORAL Marina, « Estamos de moda », *La Voz de Galicia*, 09/03/1991, p. 11.

MAYORAL Marina, « Menos que paxaros », *La Voz de Galicia*, 31/03/1991, p. 9.

MAYORAL Marina, « Eva Marisabilla Virago », *La Voz de Galicia*, 06/07/1991, p. 9.

MAYORAL Marina, « Algo melloramos », *La Voz de Galicia*, 05/10/1991, p. 9.

MAYORAL Marina, « Progreso ou ciclo », *La Voz de Galicia*, 09/11/1991, p. 11.

MAYORAL Marina, « Castrar o non castrar », *La Voz de Galicia*, 19/03/1992, p. 11.

MAYORAL Marina, « Regalos para a nai », *La Voz de Galicia*, 30/04/1992, p. 11.

MAYORAL Marina, « Mexarse de risa », *La Voz de Galicia*, 11/06/1992, p. 11.

MAYORAL Marina, « Simple pasión », *La Voz de Galicia*, 10/09/1992, p. 8.

MAYORAL Marina, « María Lejárraga », *La Voz de Galicia*, 26/11/1992, p. 10.

MAYORAL Marina, « Por cartos », *La Voz de Galicia*, 01/12/1994, p. 8.

MAYORAL Marina, « Os héroes do porno », *La Voz de Galicia*, 07/10/1993, p. 10.

MAYORAL Marina, « Facerse a boba », *La Voz de Galicia*, 25/11/1993, p. 10.

MAYORAL Marina, « O sexismo na literatura infantil », *La Voz de Galicia*, 31/03/1994, p. 8.

MAYORAL Marina, « Señoritas ou outras herbas », *La Voz de Galicia*, 12/05/1994, p. 10.

MAYORAL Marina, « No me toquen as enrugas », *La Voz de Galicia*, 19/05/1994, p. 8.

MAYORAL Marina, « Animal necio pero gracioso », *La Voz de Galicia*, 28/07/1994, p. 10.

MAYORAL Marina, « Impotentes contra emancipadas », *La Voz de Galicia*, 29/09/1994, p. 8.

MAYORAL Marina, « A volta co mesmo », *La Voz de Galicia*, 06/10/1994, p. 8.

MAYORAL Marina, « Os atávicos mecanismos do desexo », *La Voz de Galicia*, 08/12/1994, p. 8.

MAYORAL Marina, « Non é guapa », *La Voz de Galicia*, 23/03/1995, p. 8.

MAYORAL Marina, « A voltas co aborto », *La Voz de Galicia*, 13/07/1995, p. 8.

MAYORAL Marina, « A linguaxe femenina », *La Voz de Galicia*, 23/11/1995, p. 10.

MAYORAL Marina, « Bonjour tristesse, hoxe », *La Voz de Galicia*, 25/07/1996, p. 10.

MAYORAL Marina, « Trampas sexistas », *La Voz de Galicia*, 26/12/1996, p. 8.

MAYORAL Marina, « Marranadas », *La Voz de Galicia*, 22/05/1997, p. 15.

MAYORAL Marina, « Teño os meus dereitos e ti también os tes », *La Voz de Galicia*, 21/05/1998, p. 14.

MAYORAL Marina, « Club de estrades », *La Voz de Galicia*, 28/05/1998, p. 14.

MAYORAL Marina, « Sexo sueco », *La Voz de Galicia*, 31/12/1998, p. 14.

MAYORAL Marina, « A talla trinta e seis », *La Voz de Galicia*, 25/03/1999, p. 16.

MAYORAL Marina, « A vida sexual de Catherine M. », *La Voz de Galicia*, 01/07/2001, p. 20.

MAYORAL Marina, « Liberdade enganosa », *La Voz de Galicia*, 11/11/2001, p. 15.

MAYORAL Marina, « Prostituta diplomada », *La Voz de Galicia*, 11/11/2001, p. 16.

MAYORAL Marina, « Negreiros do sexo », *La Voz de Galicia*, 16/12/2001, p. 13.

MAYORAL Marina, « Mulleres activas », *La Voz de Galicia*, 27/01/2002, p. 13.

MAYORAL Marina, « Nin veo nin burdel legalizado », *La Voz de Galicia*, 24/02/2002, p. 16.

MAYORAL Marina, « Corpos felices », *La Voz de Galicia*, 07/07/2002, p. 14.

MAYORAL Marina, « Frida », *La Voz de Galicia*, 09/03/2003, p. 11.

MAYORAL Marina, « Anuncios eróticos », *La Voz de Galicia*, 28/09/2003, p. 8.

MAYORAL Marina, « As azafatas e Georges Sand », *La Voz de Galicia*, 23/05/2004, p. 19.

MAYORAL Marina, « Federica Montseny », *La Voz de Galicia*, 26/02/2005, p. 7.

MAYORAL Marina, « Traballadoras do sexo », *La Voz de Galicia*, 29/01/2006, p. 8.

MAYORAL Marina, « Androcentrismo académico », *La Voz de Galicia*, 16/04/2006, p. 7.

MAYORAL Marina, « Prostitutas autoxestionadas », *La Voz de Galicia*, 15/05/2006, p. 5.

MAYORAL Marina, « A maldición de Eva », *La Voz de Galicia*, 05/06/2006, p. 5.

MAYORAL Marina, « Pódese evitar », *La Voz de Galicia*, 14/04/2008, p. 14.

MAYORAL Marina, « Chamábase Aisha », *La Voz de Galicia*, 31/10/2008, p. 19.

MAYORAL Marina, « Veciños de prostitutas », *La Voz de Galicia*, 15/09/2009, p. 13.

MAYORAL Marina, « O perdón para o violador », *La Voz de Galicia*, 03/10/2009, p. 14.

MAYORAL Marina, « Nais discriminadas », *La Voz de Galicia*, 08/01/2010, p. 14.

MAYORAL Marina, « Non era o violador », *La Voz de Galicia*, 17/02/2010, p. 13.

MAYORAL Marina, « El manda, ela solicita », *La Voz de Galicia*, 13/01/2011, p. 14.

MAYORAL Marina, « Presunta agresión sexual », *La Voz de Galicia*, 18/05/2011, p. 17.

MAYORAL Marina, « Muller antes que nai », *La Voz de Galicia*, 26/12/2011, p. 12.

MAYORAL Marina, « Unha heroína », *La Voz de Galicia*, 15/01/2012, p. 18.

MAYORAL Marina, « Sexismo e linguaxe », *La Voz de Galicia*, 08/03/2012, p. 20.

MAYORAL Marina, « Aborto e maternidade », *La Voz de Galicia*, 16/03/2012, p. 19.

MAYORAL Marina, « Escravitud ou morte », *La Voz de Galicia*, 17/10/2012, p. 21.

MAYORAL Marina, « Una boa elección », *La Voz de Galicia*, 03/05/2012, p. 17.

MAYORAL Marina, « Insoliridade feminina », *La Voz de Galicia*, 12/03/2013, p. 21.

MAYORAL Marina, « Non me chames p... », *La Voz de Galicia*, 04/11/2013, p. 12.

MAYORAL Marina, « Queredlas cual las hacéis », *La Voz de Galicia*, 11/11/2013, p. 12.

MAYORAL Marina, « Nenas negras », *La Voz de Galicia*, 09/06/2014, p. 10.

MAYORAL Marina, « Normas sexistas », *La Voz de Galicia*, 14/07/2014, p. 12.

MAYORAL Marina, « Medo á parella », *La Voz de Galicia*, 03/04/2015, p. 15.

MAYORAL Marina, « Que Deus nos colla confesadas », *La Voz de Galicia*, 19/05/2015, p. 18.

MAYORAL Marina, « Anuncios machistas », *La Voz de Galicia*, 14/10/2015, p. 14.

MAYORAL Marina, « Refuxiados agresivos », *La Voz de Galicia*, 11/01/2016, p. 12.

MAYORAL Marina, « Aquí seguimos », *La Voz de Galicia*, 12/02/2017, p. 14.

MAYORAL Marina, « Xemidos », *La Voz de Galicia*, 06/12/2017, p. 19.

MAYORAL Marina, « Non se arrepiñen », *La Voz de Galicia*, 25/06/2018, p. 13.

MAYORAL Marina, « Guapa! », *La Voz de Galicia*, 06/07/2018, p. 13.

MAYORAL Marina, « Excesos do feminismo? », *La Voz de Galicia*, 30/07/2018, p. 10.

MAYORAL Marina, « Sobre o sindicato de prostitutas », *La Voz de Galicia*, 08/09/2018, p. 15.

MAYORAL Marina, « Fun una mala nai », *La Voz de Galicia*, 15/10/2018, p. 13.

MAYORAL Marina, « Somos prezas de caza », *La Voz de Galicia*, 22/12/2018, p. 20.

MAYORAL Marina, « Ameazados por mulleres », *La Voz de Galicia*, 07/01/2019, p. 13.

MAYORAL Marina, « Home separado, home machacado », *La Voz de Galicia*, 07/01/2019, p. 10.

MAYORAL Marina, « Violar en grupo », *La Voz de Galicia*, 14/01/2019, p. 12.

MAYORAL Marina, « Masculino plural », *La Voz de Galicia*, 11/03/2019, p. 12.

MAYORAL Marina, « O prestixio do masculino », *La Voz de Galicia*, 17/03/2019, p. 16.

MAYORAL Marina, « Orixinal ou versión? », *La Voz de Galicia*, 05/05/2019, p. 16.

MAYORAL Marina, « Outros matan máis », *La Voz de Galicia*, 24/06/2019, p. 12.

MAYORAL Marina, « A permanencia dun ideal », *La Voz de Galicia, suplemento Fugas*, 31/01/2020, p. 6.

MAYORAL Marina, « O marido verdugo », *La Voz de Galicia*, 29/11/2020, p. 20.

4. Entretien

a) Entretien avec Carmen de Icaza

« ¿Novela o poesía? Una encuesta sobre las aptitudes literarias de la mujer. », *La estafeta literaria*, 1957, n°89, p. 1.

b) Entretien avec Esther Tusquets

« Entrevista con Esther Tusquets », *El País*, 22/11/2010.
https://elpais.com/cultura/2010/11/22/actualidad/1290427200_1290434584.html

BLANCO María Luisa, « El sentido del humor aumenta con la edad porque la vejez es una porquería », *El País*, en ligne.

BUSTAMENTE Juby, *Camp de l'arpa*, noviembre 1978, n°57, p. 57.

CLAUDÍN Victor, « Esther Tusquets : conquista de la felicidad », *Camp de l'arpa*, Janvier 1980, n°71, pp. 47-50.

DE ESPAÑA Ramón, « Lo mejor de la vida está al final », *El País*, 27/03/2000, en ligne.

DIÉGUEZ María Luz, « Entrevista con Esther Tusquets », *Letras femeninas*, vol. XV, n°1-2 , 1989, pp. 131-140.

DOLGIN Stacey L., « Conversación con Esther Tusquets: "Para salir de tanta miseria" », *ALEC*, 1988, vol. 13, issue 3, pp. 397-406.

GOPEGUI Belén, « Encuentros digitales », *El Mundo*, 19/04/2001, en ligne.

MOGADO Marcía, « Yo muy raramente me siento culpable », *The Barcelona Review*, juillet-août 2000, n°19, en ligne.

MOLINA Ángela, « Durante 36 años Lumen fue un milagro », *ABC Cultural*, 04/11/2000, pp. 24-25.

PINO Concha, « Se nota en lo que escribo que soy una mujer », *La Voz de Galicia*, 17/02/2000, pagination non visible suite à la numérisation du journal.

PITA Elena, « Deberíamos volvernos un poco menos femeninas en el amor », interview d'Esther Tusquets, *El Mundo*, La Revista, 201, 31/01/2000.

RÓDENAS Virginia, « Es escandaloso que se ahorre en el sueldo de la asistenta », *ABC*, 08/12/2010, p. 86.

VILLENA Miguel Ángel, « Me parece un error grave que las mujeres no trabajen », *El País*, 06/05/2006, en ligne.

c) Entretien avec Marina Mayoral

« Entrevista a Marina Mayoral », entretien mené au domicile de l'auteurice à Madrid, le 10 mai 2019 (retranscription en annexe 1).

Échanges par mail avec Marina Mayoral, janvier 2021.

BORRE Natalia, « Desprestigiar el feminismo es querer ir contra la igualdad », *La Voz de Galicia*, 09/03/2006, p. 63.

BUGALLAL Isabel, « Marina Mayoral: "Los hombres no tragaron a doña Emilia" », *La Opinión A Coruña*, 10/09/2008, en ligne.

CANTAVELLA Juan, « Marina Mayoral: no quiero vivir de la pluma », *La Voz de Galicia*, 08/08/1991, pagination non visible suite à la numérisation du journal.

CARRAL Tatiana, « Sin la literatura, solo tendríamos una vida muy plana y limitada », *La Voz de Galicia*, 22/09/1998, p. 37.

DAPENA Xosé Manuel, « La escritora Marina Mayoral premio Fernández Latorre », *La Voz de Galicia*, 25/07/1992, p. 65.

F. X., « A misoxinia esta presente en toda a literatura universal e aínda perdura », *La Voz de Galicia*, 02/11/2019, p. 32.

J. PORTO Héctor, « Os dous grandes temas da niña vida son Emilia Pardo Bazán e Rosalía », *La Voz de Galicia*, 28/06/2017, p. 33.

MARTÍNEZ Alex, « La mujer ha enriquecido la literatura », *La Voz de Galicia*, édition Vigo, 11/09/1997, p. 50.

PALLAS Beatriz, « Hacer llorar resulta más fácil que hacer reír », *La Voz de Galicia*, 07/05/2011, pagination non visible suite à la numérisation du journal.

TRENAS Pilar, « Apareció-¡al fin!- el libro galardonado por el premio Novelas y cuentos - Marina Mayoral: “Al otro lado”, es una novela de mucho misterio », *ABC*, 17/01/1982, pp. 34-35.

B) AUTRES ROMANS CITÉS

ALDECOA Josefina, *La enredadera*, Barcelona, Anagrama, 1984.

CERVANTES Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Editorial Alfredo Ortells, 2005 [1605].

FREIXAS Laura (coord.), *Madres e hijas*, Barcelone, Círculo de lectores, 1996.

GRANDES Almudena, *Modelos de mujer*, Barcelone, Tusquets editores, 1996.

MAS Victoria, *Le bal des folles*, Paris, Albin Michel, 2019.

MONTERO Rosa, *Crónica del desamor*, Madrid, Alfaguara, 2009 [1979].

PÉREZ GALDÓS Benito, *La desheredada*, Alianza Editorial, Madrid, 2005.

WITTIG Monique, *Le corps lesbien*, Paris, Les Editions de Minuit, 1973.

C) ÉTUDE THÉORIQUE

1. Étude sur la littérature et le roman

a) Ouvrages

ARAGON Louis, Postface aux *Cloches de Bâle – Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, Paris, Denoël, 1964.

ARISTOTE, *Poétique*, ouvrage publié sous la direction de Michel Simonin, Paris, Le livre de Poche, 1990.

BAKHTINE Mikhaïl, « Le discours d'autrui », in *Le marxisme et la philosophie du langage*, traduit du russe par Marina Yaguello, Paris, les Éditions de Minuit, 1977 [1929].

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

BARTHES Roland, *Le degré 0 de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

BENJAMIN Walter, « Le narrateur », in *Rastelli raconte... et autres récits*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

BERGER Daniel et alii, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris, Armand Colin, 2008.

BOUJU Emmanuel, *Réinventer la littérature – Démocratisation et modèles romanesques dans l'Espagne post-franquiste*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2002.

CASTELLET José María, *Notas sobre literatura española contemporánea*, Barcelone, Ediciones Laye, 1955.

CIPLJAUSKAITÉ Biruté, « Esther Tusquets y la literatura femenina », in RICO Francisco (dir.), *Historia y crítica de la literatura española – Los nuevos nombres 1975-1990*, vol. 9, tome 1, Barcelone, Crítica, 1992, pp. 327-334.

CULLER Jonathan, *Sobre la deconstrucción*, Madrid, Cátedra, 1984.

ECO Umberto, *De superman au surhomme*, Paris, Grasset, 1993 [1978].

ECO Umberto, *Lector in fabula – Le rôle du lecteur*, Paris, Grasset, 1979.

GARCÍA LÓPEZ José, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Vicens Vives, 1995.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes – La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Édition du Seuil, 1991.

GENETTE Gérard, *Figures V*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.

LANGA PIZARRO Mar, *Del franquismo a la postmodernidad: la novela española (1975-1999) – Análisis y diccionario de autores*, Alicante, Universidad de Alicante, 2004.

LUKACS Georg, *La théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1989 [1920].

MARTÍN GAITE Carmen, *La búsqueda del interlocutor y otras búsquedas*, Barcelone, Anagrama, 1973.

MAYORAL Marina, « ¿Dónde viven mis personajes? », in VALDIVIESO Jorge H, VALDIVIESO L. Teresa, *Madrid en la literatura y las artes*, Arizona, Editorial Orbis Press, 2006.

ORSINI-SAILLET Catherine, *Transmission/Transgression – Culture hispanique contemporaine*, Dijon, Hispanistica XX – Université de Bourgogne, 2009.

ORSINI-SAILLET Catherine, *Dire le Réel – Culture hispanique contemporaine*, Dijon, Hispanística XX – Université de Bourgogne, 2013.

SAPIRO Gisèle, *La responsabilité de l'écrivain – Littérature, droit et morale en France (XIXe-XXIe s.)*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.

SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948.

b) Articles

BRUMWELL Rafaela, « La fenêtre : chronotope de la rêverie », in *Chronotopes : les espaces du temps, Sociocriticism*, Centre d'études et de recherches sociocritiques, vol. 15, n°1, 2000, pp. 77-94.

ORSINI-SAILLET Catherine, « La transgression par la filiation : le cas de Rafael Chirbes », in ORSINI-SAILLET Catherine, *Transmission/Transgression – Culture hispanique contemporaine*, Dijon, Hispanistica XX – Bourgogne, 2009, pp. 179-188.

PAOLI Anne, « Paraíso inhabitado, de Ana María Matute : jeux inattendus entre transgressions et transmissions », in ORSINI-SAILLET Catherine, *Transmission/Transgression – Culture hispanique contemporaine*, Dijon, Hispanistica XX – Bourgogne, 2009, pp. 249-260.

PAOLI Anne, « Éclats de voix, voix en éclats : *Algún amor que no mate* de Dulce Chacón », in PAOLI Anne, *Ruptures, fractures, blessures : l'identité en question dans le monde hispanique*, Paris, L'Harmattan, 2012, pp. 157-171.

PETIT J.P., « La folie et la mort dans *La Desheredada* », in *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n°11, 1968, pp. 193-204.

ROUSSEAU-MINIER Marjorie, « *Madame Bovary* et *Tristana*, ou de la désillusion féminine ? », in GODEAU Florence, HUMBERT-MOUGIN Sylvie, *Vivre comme on lit. Hommages à Philippe Chardin*, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 2018, pp. 101-115.

c) Sources numériques

BARTHES Roland, « Apostrophes », *INA*, 29 avril 1977.

d) Thèses de doctorat

CHRÉTIN-BRISON SOUVIGNET Emmanuelle, *L'écriture de l'espace dans l'œuvre romanesque de Luis Goytisolo*, Université Jean Monnet, Saint-Étienne, 2004.

e) Articles de presse et revues littéraires

La Novela Semanal, n°1, 25/06/1921.

« Los escritores ante la Feria », *La Estafeta literaria*, 10/06/1945, pp. 16-17.

ABC Madrid, 19/03/1957, p. 68.

ABC Madrid, 03/12/1957, p. 14.

« Editores españoles opinan », *Camp de l'arpa*, n°67-68 septembre-octobre 1979, p. 72.

« Un amplio programa cultural animará la Feria del Libro de Madrid », *ABC Madrid*, 18/05/1983, p. 45.

« Premio Alacrán por “discriminador” al jefe de policía autonómico de Santiago », *La Voz de Galicia*, 27/05/1998, p. 28.

ABELLÁN Manuel, «Censura y producción literaria inédita », *Ínsula* n°359, octubre 1976.

AGUSTÍ Ignacio, « El negocio editorial y los premios literarios », *La Estafeta literaria*, 15/05/1961, pp. 8-10, consulté à la BNE à Madrid en juillet 2020.

ARQUÉS Rossend, « Del erotismo: una definición », *Camp de l'arpa* – Revista de literatura, n°64, juin 1979, pp. 5-6, consulté à la BNE à Madrid en juillet 2020.

AZANCOT Nuria, HEVIA Elena, « Cataluña, protagonista siempre de la vida cultural española, es el corazón editorial », *ABC*, 01/10/1988, p. 64.

CONTE Rafael, « Los lectores tienen la palabra », *ABC Madrid*, 13/12/1980, p. 47.

DELEYTO José María, « Una tercera parte de los españoles emplea su tiempo libre en leer », *La Estafeta literaria*, Madrid, 1956, n°56, p. 1.

MÜLLER Enrique, « La censura china enturbia la Feria del Libro de Fráncfort », *La Voz de Galicia*, 14/10/2009, p. 42.

2. Étude sur l'écriture des femmes, le genre, la sexualité

a) Ouvrages

ALMENA Margarita, LEGUEN Brigitte et SANFILIPPO Marina, *Universos femeninos en la literatura actual*, Madrid, UNED, 2010.

ALMENA Margarita, GUZMÁN Helena, LEGUEN Brigitte et SANFILIPPO Marina, *Tejiendo el mito*, Madrid, UNED, 2010.

ALMENA Margarita, GARCÍA LORENZO María et GUZMÁN Helena, *Malas*, Madrid, UNED, 2014.

BALLESTEROS Isolina, *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española*, New-York, Peter Lang, 2002 [1994].

BERGÈS Karine, BINARD Florence, GUYARD-NEDELEC Alexandrine, *Féminismes du XXI^e siècle : une troisième vague ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017.

BESSE María Graciete, *Femme et écriture dans la péninsule ibérique*, Paris, L'Harmattan, 2004.

BOURDIEU Pierre, *La domination masculine*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

BOUSTANI Carmen et JOUVE Edmond, *Des femmes et de l'écriture – Le bassin méditerranéen*, Paris, Editions Karthala, 2006.

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre*, traduit de l'anglais – Etats-Unis par Cynthia Kraus, Éditions La Découverte, 2006 [1990].

BUTLER Judith, *Défaire le genre*, traduit par Maxime Cervulle, Paris, Editions Amsterdam, 2016.

CABALLÉ Anna, *El feminismo en España. La lenta conquista de un derecho*, Madrid, Cátedra, 2013.

CAVALLO Susana, *Estudios en honor de Janet Pérez: el sujeto femenino en escritoras hispánicas*, USA, Scripta Humanistica, 1998.

CHESLER Phyllis, *Les femmes et la folie*, traduit de l'américain par J.-P. Cottreau, Paris, Payot, 1975.

CIPLIAUSKAITÉ Biruté, *La construcción del yo femenino en la literatura*, Cadix, Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2004.

CIXOUS Hélène, *Le rire de la méduse et autres ironies*, Paris, Editions Galilée, 2010 [1975].

CIXOUS Hélène, GAGNON Madeleine et LECLERC Annie, *La venue à l'écriture*, Paris, Union Générale, d'Éditions, 1977.

CRUZ Jacqueline et alii, *La mujer en la España actual, ¿evolución o involución?*, Barcelona, Icaria, 2004.

DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe I*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1976 [1949].

- DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe II*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1976 [1949].
- DE BURGOS Carmen, *La mujer moderna y sus derechos*, Valencia, Editorial Sempere, 1927.
- DÍAZ-DIOCARETZ Myriam, M. ZAVALA Iris (dir.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana), I – Teoría feminista: discursos y diferencias*, 1993, Barcelona, Anthropos Editorial.
- DÍAZ-DIOCARETZ Myriam, M. ZAVALA Iris (dir.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana), III – La mujer en la literatura española (del siglo XVIII a la actualidad)*, 1993, Barcelona, Anthropos Editorial.
- DÍAZ-DIOCARETZ Myriam, M. ZAVALA Iris (dir.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana), V – La literatura escrita por mujer – Desde el siglo XIX hasta la actualidad*, Barcelona, Anthropos Editorial, 1993.
- DÍAZ-DIOCARETZ Myriam, M. ZAVALA Iris (dir.), *Breve historia feminista de la literatura española – VI – En lengua catalana, gallega y vasca*, Barcelona, Athropos Editorial, 1993.
- DIDIER Béatrice, *L'écriture-femme*, Paris, PUF, 1999 [1981].
- EAGLETON Mary (ed.), *Feminist literary theory (A Reader)*, Malden, Massachusetts, 1986.
- ELIACHEFF Caroline et HEINICH Nathalie, *Mères-filles – Une relation à trois*, Paris, Albin Michel, 2002.
- ENCINAR Ángeles, VALCARCEL Carmen, *Escritoras y compromiso. Literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*, Madrid, Visor Libros, 2008.
- FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité 1 – La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
- FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité 2 – L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984.
- FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité 3 – Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984.
- FRANCISCO ARRIERO Ranz, *El Movimiento Democrático de Mujeres – De la lucha contra Franco al feminismo*, Madrid, Catarata, 2016.
- FREIXAS Laura, *Literatura y Mujeres*, Barcelone, Destino, 2000.
- FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *La révolution du féminin*, Lonrai, Gallimard – Bibliothèque des sciences humaines, 2015.
- FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *Le corps des femmes – La bataille de l'intime*, Paris, Philosophie magazine Éditeurs, 2018.
- GALDONA PÉREZ Rosa Isabel, *Discurso femenino en la novela española de posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga*, Santa Cruz de Tenerife, Universidad de la Laguna, 2001.
- GILBERT Sandra, GUBAR Susan, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1979.
- GÓMEZ RODRÍGUEZ Amparo y TALLY Justine, *La construcción cultural de lo femenino*, La laguna, Colección « Voces femeninas », 1998.

LEDUC Guyonne, *Nouvelles sources et nouvelles méthodologies de recherche dans les études sur les femmes*, Paris, L'Harmattan – Des idées et des femmes, 2004.

MARTÍN GAITE Carmen, *Desde la ventana*, Madrid, Espasa Calpe, 1993.

MARTÍNEZ TEN Carmen, GUTIÉRREZ LÓPEZ Purificación, GONZÁLEZ RUIZ Pilar, *El movimiento feminista en España en los años 70*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2009.

MERCIER Michel, *Le roman féminin*, Paris, PUF, 1976.

MÉKOUAR-HERTZBERG Nadia, MARIE Florence, LAPORTE Nadine (éds.), *Le genre, effet de mode ou concept pertinent ?*, Bern, Peter Lang, 2016.

MOI Toril, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1999.

MURARO Luisa, *L'ordre symbolique de la mère*, traduit de l'italien par Francesca Solari et Laurant Cornaz, Paris, L'Harmattan, 2003 [1991].

NICHOLS Geraldine, *Escribir, espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas*, Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies & Literature, 1989.

NIEVA DE LA PAZ Pilar, *Narradoras españolas en la transición política*, Madrid, Espiral Hispano Americana, 2004.

NIEVA DE LA PAZ Pilar (ed. coord.), *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2009.

GALDONA PÉREZ Rosa Isabel, *Discurso femenino en la novela española de posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga*, Santa Cruz de Tenerife, Universidad de la Laguna, 2001.

PÉREZ Janet, *Contemporary Women Writers of Spain*, Boston, Twayne Publishers, 1988.

PLANTÉ Christine, *La petite sœur de Balzac – Essai sur la femme auteur*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon – collection « Des deux sexes et autres », 2015 [1989].

RADWAY Janice, *Reading the Romance. Women, Patriarchy and Popular Literature*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1991 [1984]. LE GRIGNOU Brigitte présente cet ouvrage et traduit la conclusion en français : « Radway Janice A., Lectures à "l'eau de rose" », *Femmes, patriarcat et littérature populaire*, in *Politix*, vol. 13, n°51, 2000, pp. 163-177.

RAMOND Michèle, *Quant au féminin – Le féminin comme machine à penser*, Paris, L'Harmattan, 2011.

REDONDO GOICOECHEA Alicia, *Mujeres y narrativa: otra historia de la literatura*, Madrid, Siglo XXI, 2009.

REGARD Frédéric, *La force du féminin – Sur trois essais de V. Woolf*, Paris, La fabrique Editions, 2002.

REGARD Frédéric, *L'écriture féminine en Angleterre*, Paris, PUF, 2002.

SEGARRA Marta, *Repensar la comunidad desde la literatura y el género*, Barcelona, Icaria « Mujeres y cultura », 2012.

SOFIO Séverine, *Artistes femmes – La parenthèse enchantée XVIIIe-XIXe siècle*, Paris, CNRS, 2016.

VIENNOT Eliane, *Non, le masculin ne l'emporte pas sur le féminin !*, Donnemarie-Dontilly, Editions iXe, 2014.

WITTIG Monique, postface de *La passion* de Djuna Barnès, Paris, Le livre de Poche - Flammarion, 1982.

WITTIG Monique, *La pensée straight*, Paris, Editions Amsterdam, 2018 [2001].

WOLLENDORF Lisa, *Literatura y feminismo en España (s.XV-XXI)*, Barcelone, Icaria, serie Mujeres y Culturas, 2005.

WOOLF Virginia, *Une chambre à soi*, traduit de l'anglais par Clara Malraux, Paris, Éditions 10/18, 2016 [1929].

YAGUELLO Marina, *Les mots et les femmes*, Paris, Payot, 1979.

b) Articles

BIRULÉS Fina, « El sueño de la absoluta autonomía: Reflexiones en torno a la igualdad y a la diferencia », in GÓMEZ RODRÍGUEZ Ampara, TALLY Justine, *La construcción cultural de lo femenino*, Instituto Canario de la Mujer, Canarias, Universidad de la Laguna, 1998, pp. 19-30.

BLANCO Alda, « Escritora, feminidad y escritura en la España de medio siglo », in DÍAZ-DIOCARETZ Myriam, M. ZAVALA Iris (dir.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, V – La literatura escrita por mujer – Desde el siglo XIX hasta la actualidad, Barcelona, Anthropos Editorial, 1993, pp. 9-38.

CABALLÉ Anna, « Memorias y autobiografías escritas por mujeres (siglos XIX y XX) », in DÍAZ-DIOCARETZ Myriam, M. ZAVALA Iris (dir.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, V – La literatura escrita por mujer – Desde el siglo XIX hasta la actualidad, Barcelona, Anthropos Editorial, 1993, pp. 111-138.

CASTRO GARCÍA María Isabel de, « Relatos de mujeres. El personaje materno y la perspectiva de la voz narradora », in ALMENA Margarita, LEGUEN Brigitte et SANFILIPPO Marina, *Universos femeninos en la literatura actual*, Madrid, UNED, 2010, pp. 11-25.

CHAPERON Sylvie, « La deuxième Simone de Beauvoir », in *Les Temps Modernes*, Gallimard, 1997, pp. 112-143.

CHARLON Anne, « Cambios y permanencias del rol femenino en las relaciones de pareja », in NIEVA DE LA PAZ Pilar (ed. coord.), *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2009, pp. 45-63.

CHARNON-DEUTSCH Lou, « Ficciones de lo femenino en la prensa española del fin del siglo XIX », in DÍAZ-DIOCARETZ Myriam, M. ZAVALA Iris (dir.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, III – La mujer en la literatura española (del siglo XVIII a la actualidad), Barcelona, Anthropos Editorial, 1993, pp. 49-80.

CIXOUS H el ene, « Le sexe ou la t ete ? », in « Elles consonnent. Femmes et langages II », *Les Cahiers du GRIF*, n o13, 1976, pp. 5-15.

D IAZ-DIOCARETZ Myriam, « “La palabra no olvida de d onde vino”. Para una po etica dial ogica de la diferencia », in D IAZ-DIOCARETZ Myriam, M. ZAVALA Iris (dir.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, I - *Teoría feminista: discursos y diferencias*, 1993, Barcelona, Anthropos Editorial, pp. 77-124.

DUPL AA Christina, « Montserrat Roig: Mujeres, genealogía y lengua materna », in WOLLENDORF Lisa, *Literatura y feminismo en España (s.XV-XXI)*, Barcelona, Icaria, serie Mujeres y Culturas, 2005, pp. 305-322.

E.W. JONES Margaret, « Las novelistas españolas contemporáneas ante la crítica », *Letras Femeninas*, Vol. 9, n o1, University of Kentucky, 1983, pp. 22-34.

E. W. JONES Margaret, « *Vindicación feminista y la comunidad feminista en la España postfranquista* », in WOLLENDORF Lisa, *Literatura y feminismo en España (s.XV-XXI)*, Barcelona, Icaria, serie Mujeres y Culturas, 2005, pp. 385-304.

FRAISSE Geneviève, « Entre  galit  et liberté », in EPHESIA, *La Place des Femmes*, La Découverte, 1995, pp. 387-393.

G. ANDREU Alicia, « La crítica feminista y las obras de Benito Pérez Galdós y Leopoldo Alas », in D IAZ-DIOCARETZ Myriam, M. ZAVALA Iris (dir.), *Breve historia feminista de la literatura espa ola (en lengua castellana)*, III - *La mujer en la literatura espa ola (del siglo XVIII a la actualidad)*, 1993, Barcelona, Anthropos Editorial, pp. 31-48.

GODAYOL Pilar, « Censure, féminisme et traduction : *Le Deuxième sexe* de Simone de Beauvoir en catalan », traduit du catalan par Bernadette Potez Pichot, « Travail social », *Nouvelles Questions Féministes*,  ditions Antipodes, vol. 32, 2013, pp. 74-89.

HARAWAY Donna, « Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle », *Manifeste cyborg et autres essais*, anthologie établie par Laurence Allard, Delphine Gardey et Nathalie Magnan, Paris, Exils Editeur, 2007, pp. 107-135.

HIBBS-LISSORGUES Solange, CADDARS Marie-Cécile, « Ni madre ni hijos, la maternité emp ch e dans quelques romans du XIXe siècle » in MÉKOUAR-HERTZBERG Nadia (dir.), *Nouvelles figures maternelles dans la littérature espagnole contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 23-36.

J. ORDOÑEZ Elizabeth, « Multiplicidad y divergencia: voces femeninas en la novelística contemporánea española », in D IAZ-DIOCARETZ Myriam, M. ZAVALA Iris (dir.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, V – *La literatura escrita por mujer – Desde el siglo XIX hasta la actualidad*, 1993, Barcelona, Anthropos Editorial, pp. 211-238.

KOLODNY Annette, « Some notes of defining a “feminist literary criticism” », in BROWN Cheryl, OLSON Karen (dir.), *Feminist criticism: Essay on Theory, Poetry and Prose*, Metuchen, Scarecrow Press, pp. 75-92.

KRISTEVA Julia, « Le temps des femmes », in DE MANASSEIN Michel, *De l'égalité des sexes*, Paris, Centre National de documentation pédagogique, 1995, pp. 23-38.

LE VAGUERESSE Emmanuel, « María de Zayas vue par Juan Goytisolo : “María, c’est moi” ? ou une intertextualité à mi-chemin entre la vie et l’œuvre », in GLADIEU Marie-Madeleine et TROUVE Alain, *Parcours de la reconnaissance intertextuelle*, Reims, Éditions et presses universitaires de Reims, 2006, pp. 51-67.

M. GLENN Kathleen, « Transgresiones genéricas en unas narraciones de Carme Riera, Inma Monsó, Marina Mayoral y Cristina Fernández Cubas », in NIEVA DE LA PAZ Pilar (ed. coord.), *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2009, pp. 301-315.

M. ZAVALA Iris « Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico. », in DÍAZ-DIOCARETZ Myriam, M. ZAVALA Iris (dir.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana), I - Teoría feminista: discursos y diferencias*, 1993, Barcelona, Anthropos Editorial, pp. 13-76.

MARTINEZ María, « Troisième vague, transféminismes et la question générationnelle : reconfigurations des féminismes dans l’Espagne contemporaine », in BERGES Karine, BINARD Florence, GUYARD-NEDELEC Alexandrine, *Féminismes du XXI^e siècle : une troisième vague ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017, pp. 75-85.

MÉKOUAR-HERTZBERG Nadia, « Introduction – Mères empêchées dans la littérature espagnole contemporaine : des mères autres », in MÉKOUAR-HERTZBERG Nadia (dir.), *Nouvelles figures maternelles dans la littérature espagnole contemporaine*, Paris, L’Harmattan, 2009, pp. 9-18.

MÉNDEZ Lourdes, « Las mujeres: De objetos de arte a sujetos creadores », in GÓMEZ RODRÍGUEZ Ampara, TALLY Justine, *La construcción cultural de lo femenino*, Instituto Canario de la Mujer, Canarias, Universidad de la Laguna, 1998, pp. 31-60.

MILLAN MUÑO María Ángeles, « La possibilité d’une lectrice : l’Académie et les études de genre » in MÉKOUAR-HERTZBERG Nadia, MARIE Florence, LAPORTE Nadine (éds.), *Le genre, effet de mode ou concept pertinent ?*, Bern, Peter Lang, 2016, pp. 161-168.

MONTEJO GURRUCHAGA Lucía, « Escritoras españolas de posguerra. Reflexión y denuncia de roles de género », in NIEVA DE LA PAZ Pilar (ed. coord.), *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2009, pp. 187-205.

MULVEY Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, Vol. 16, n°3, 1975, pp. 803-816.

NIEVA DE LA PAZ Pilar, « Modelos femeninos de ruptura en la literatura de las escritoras españolas del siglo XX: Concha Méndez (1898-1986), Carmen Martín Gaité (1925-2000) y Rosa Montero (1951-) », in NIEVA DE LA PAZ Pilar (ed. coord.), *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2009, pp. 105-131.

NIEVA DE LA PAZ Pilar, « Mujeres profesionales y esferas públicas: Lucía Etxebarria y la transgresión de los roles de género », in ORSINI-SAILLET Catherine, *Transmission/Transgression – Culture hispanique contemporaine*, Dijon, Hispanistica XX – Bourgogne, 2009, pp. 277-291.

NOIA CAMPOS María Camino, « La narrativa gallega de mujeres », in DÍAZ-DIOCARETZ Myriam, M. ZAVALA Iris (dir.), *Breve historia feminista de la literatura española – VI) En lengua catalana, gallega y vasca*, Barcelona, Anthropos Editorial, 1993, pp. 237-261.

RAMOND Michèle, « La Littérature féminine et le pouvoir de la Littérature », in RAMOND Michèle (dir.), *Femmes, pouvoirs, créations*, Paris, Indigo et côté-femmes éditions, 2005, pp. 191-201.

REDONDO GOICOECHEA Alicia, « Introducción literaria. Teoría y crítica feminista », in SEGURA GRAÍNO Cristina (dir.), *Feminismo y misoginia en la literatura española – Fuentes literarias para la Historia de las Mujeres*, Madrid, Narcea, S.A. de Ediciones, 2001, pp. 19-46.

RODRÍGUEZ-FISCHER Ana, « Hacia una nueva novela: Rosa Chacel », in DÍAZ-DIOCARETZ Myriam, M. ZAVALA Iris (dir.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana), V – La literatura escrita por mujer – Desde el siglo XIX hasta la actualidad*, 1993, Barcelona, Anthropos Editorial, pp. 239-266.

ROLLET Brigitte, « Éducation des filles et créations : marginalité et (il)légitimité d'un sous-genre » in MÉKOUAR-HERTZBERG Nadia, MARIE Florence, LAPORTE Nadine (éds.), *Le genre, effet de mode ou concept pertinent ?*, Bern, Peter Lang, 2016, pp. 95-114.

ROSSI Rosa, « Introducción: Instrumento y códigos. La “mujer” y la “diferencia sexual” », in DÍAZ-DIOCARETZ Myriam, M. ZAVALA Iris (dir.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana), I - Teoría feminista: discursos y diferencias*, 1993, Barcelona, Anthropos Editorial, pp. 13-25.

SCOTT Joan, VARIJAS Éléni, « Genre : Une catégorie utile d'analyse historique », in « Le genre de l'histoire », *Les Cahiers du GRIF*, n°37-38, 1988, pp. 125-153.

SCHAEFFER Jacqueline, « Hystérie : le risque du féminin », in *Eres* « Figures de la psychanalyse, 2014/1, n°27, pp. 55-67.

SHOWALTER Elaine, « Towards a feminist poetics », in JACOBUS Mary (dir.), *Women writing and writing about women*, Londres, Croom Helm, 1979, pp. 22-41.

SHOWALTER Elaine, « Feminist criticism in the wilderness », in ABEL Elizabeth (dir.), *Writing and sexual difference*, Chicago, University of Chicago Press, 1981, pp. 179-205.

SERVÉN DÍEZ Carmen, « Canon literario, educación y escritura femenina », *Revista OCNOS*, n°4, 2008, pp. 7-20.

VERGE Tania, « De la cuota a la democracia paritaria: estrategias partidistas y representación política de las mujeres en España », *Política. Revista de Ciencia Política*, 46, 2006, pp. 107-139.

VIÑALS Carole, « L'Espagne d'une politique au féminin à une politique féministe », *Nouveaux imaginaires du Féminin*, Nice, septembre 2017, HAL, pp. 1-14.

c) Sources numériques

BOBES NAVES María del Carmen, « La novela y la poética femenina », in *Signa – Revista de la Asociación Española de Semiótica*, Madrid, UNED, 1994, article consulté en ligne sur la « Biblioteca virtual del Instituto Cervantes », non paginé.

BRAIDOTTI Rosi, « Les sujets nomades féministes comme figure des multitudes », Association Multitudes « Multitudes », 2003/2 n°12, CAIRN, article en ligne, pp. 27-38.

CALDERON Sara, « Quels enjeux pour les nouveaux imaginaires du féminin ? », *Nouveaux imaginaires du Féminin*, Nice, septembre 2017, HAL, pp. 1-19.

CHAPERON Sylvie, « Réception du *Deuxième sexe* en Europe », *Encyclopédie d'histoire numérique de l'Europe*, Sorbonne Université, 2020, non paginé.

CHARLON Anne, « Les auteures et l'autorité : absence ou refus. Le cas de Marina Mayoral. » *Représentations de l'écrivain dans la littérature contemporaine*, Centre Interlangues, non paginé, 2012.

ENCINAR Ángeles, « Una aproximación al tópico de la belleza en la narrativa contemporánea », in CARRABÍ Àngels, SEGARRA Marta, *Bellesa, dona i literatura*, Barcelona, Centre de la dona, version numérique 2013 (première édition en 1998), non paginé.

FREIXAS Laura, « La belleza de la madre, la belleza de la hija », in CARRABÍ Àngels, SEGARRA Marta, *Bellesa, dona i literatura*, Barcelona, Centre de la dona, version numérique 2013 (première édition en 1998), non paginé.

MATÍAS LÓPEZ Carmen María, CAMPILLO Philippe, « ¿Puede hablarse realmente de escritura femenina? », *Especulo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2009, non paginé.

POTOK-NYCZ Magda, « Escritoras españolas y el concepto de escritura femenina », *Lectora 9*, Poznan, Universidad Adam Mickiewicz, 2003, pp. 1-10.

STEINER Liza, « L'écriture féminine du désir : libération/libéralisation », *Nouveaux Imaginaires du Féminin*, Nice, 2017, pp. 1-14.

STISTRUP JENSEN Merete, « La notion de nature dans les théories de l'"écriture féminine" », *Femmes, Genre, Histoire, Clio*, 2000, mis en ligne en 2007, non paginé.

d) Conférences, documentaires, émissions

« Les Masterclasses, Hélène Cixous : Lire et vivre sont des synonymes », *BNF-France culture*, émission radiophonique diffusée le 7 août 2018.

BESSERIE Maylis, « Les penseurs du genre – L'économie du genre », émission de Tiphaine de Rocquigny « Entendez-vous l'éco ? », *France culture*, 6 novembre 2017.

CANNONE Belinda « *La tentation de Pénélope* », émission « Matières à penser avec Frederic Worms », *France Culture*, 19 mars 2018.

GAILLARD Françoise, « Le Deuxième Sexe, de Simone de Beauvoir à Kate Millet », émission de Régis Debray, *France culture*, 6 juillet 2017.

GUÉNIF Nacira, SKEGGS Beverley, « Les *cultural studies* à l'épreuve de féminismes », *France culture*, conférence enregistrée en juin 2016 mais diffusée le 26 septembre 2016.

HEINICH Nathalie, « Tous féminins ? - Quelle place pour les femmes à l'université ? », émission d'Adèle Van Reeth « Les Chemins de la Philosophie », *France Culture*, 13 novembre 2018.

JEAN Patric, *La domination masculine*, documentaire, Belgique, 2009.

LEPRINCE Chloé, « Programmes scolaires : comprendre (un peu mieux) l'incroyable absence des femmes », *France culture*, 5 octobre 2018.

MARUANI Margaret, « Oublier le genre ? Un défaut d'intelligence du monde social », *France culture*, conférence enregistrée le 6 mars 2017 à l'Université de Caen mais diffusée le 13 septembre 2017.

MAUCORT Pauline, « Les enfants enfermés ou l'éducation sous contrainte – Les filles violentes, déviantes ou dissidentes ? », émission de Perrine Kervan « LSD, La série documentaire », *France culture*, 1^{er} mai 2019.

MÉKOUAR-HERTZBERG Nadia, « Le genre : un outil utile en littérature ? », in « Le genre dans l'hispanisme », table ronde organisée par la Société des Hispanistes Français au collège d'Espagne, Paris, 27/01/2018.

MOSNA-SAVOYE Géraldine, « Qu'est-ce que lire selon Virginia Woolf ? », émission « Le journal de la philo », *France culture*, 16 octobre 2017.

OZOUF Mona et BOURAOUI Nina, invitées de l'émission télévisée *La Grande Librairie* « Autour de Pénélope Bagieu : Y-a-t-il une écriture féminine ? », *France 5*, 12 février 2020.

RODRIGUEZ Marie Soledad, « Étude de genre et cinéma : décentrer le regard », in « Le genre dans l'hispanisme », table ronde organisée par la Société des Hispanistes Français au collège d'Espagne, Paris, 27/01/2018.

e) Thèses de doctorat

GAMBUS Aurélie, *La quête d'individualisation du personnage féminin : Les Jolies choses de Virginie Despentes ; Amor, curiosidad, prozac y dudas de Lucía Etxebarria ; Surtout ne te retourne pas et Cette fille-là de Maïssa Bey*, thèse en littérature comparée, Université d'Avignon, soutenue en décembre 2009.

f) Articles de presse et revues littéraires

« Palmatorios y candelabros sobre la mesa de los escritores », *La Estafeta literaria*, 01/01/1946, p. 36.

« ¿Existe una literatura específicamente femenina? », *La Estafeta literaria*, n°501, 01/10/1972, p. 15.

« Encuesta: los libros y los hechos culturales de 1978 », *El País*, Arte y pensamiento, 31/12/1978, p. 2, consulté à la BNE à Madrid en juillet 2020.

« Sobre el sexo que tiene la literatura », *El País*, 08/06/1979, en ligne.

- « Las novelistas figuran a la cabeza de la literatura feminista », *ABC*, 20/07/1979, p. 32.
- « Merce Rodoreda recibió el premio de honor de las letras catalanas », *ABC*, Cultura y Sociedad, 17/05/1980, p. 28.
- « La mujer también es adúltera », Cartas a la directora, *El País*, Madrid, 19/11/1980.
- « Las mujeres ven “poco nacionalista” a Pardo Bazán, pero sí feminista », *La Voz de Galicia*, 19/01/1990, p. 26.
- « La semana da Muller pone el contrapunto de seriedad a la celebración del “Antroido 92” », *La Voz de Galicia*, Santiago, 01/03/1992, p. 41.
- ÁLVAREZ POUSA Luis, « Relatos dunha ducia de mulleres », *La Voz de Galicia*, Cultura, 20/01/1983, p. 23.
- ÁVILA Eva, « Ana María Matute: “En mi época no se hacían distinciones con la literatura femenina” », *ABC Sevilla*, 24/11/1994, p. 67.
- BLANCO Carmen, « Escritoras románticas », *La Voz de Galicia*, 27/09/1990, p. 8.
- CABALLÉ Anna, « ¿Cansados del yo? », *El País*, 06/01/2017.
- CARRASCO Bel, « Predominio del relato testimonial en la literatura de mujeres », *El País*, 08/06/1979, en ligne.
- CASADO Sonia, « Es creciente la inserción de la mujer en la sociedad española », *ABC*, 28/01/1983, p. 38.
- CASTILLO Silvia, « Diez autoras desvelan la condición de “Ser mujer” », *ABC*, 14/04/2000, p. 97.
- CERDAN Tato, « Carmen Conde: miembro de honor del Aula Gabriel Miró de Alicante », *La Estafeta literaria*, Madrid, 1957, n°100, p. 6.
- COMBIS Hélène, « C’est l’homme blanc quinquagénaire qui règne en maître dans les jurys », *France culture*, 05/11/2018, en ligne.
- CONDE Alfredo, Coro de ánxeles, *La Voz de Galicia*, 25/02/1992, p. 28.
- CONTE Rafael, « La siempre inevitable doña Emilia », *La Voz de Galicia*, 08/01/2000, p. 15.
- DE LEÓN SOTELO Trinidad, « Literatura rosa: Sueño de papel en almíbar », *ABC literario*, 11/07/1987, pp. 52-54.
- E. W. JONES Margaret, « Las novelistas españolas contemporáneas ante la crítica », *Letras Femeninas*, Vol. 9, n°1, 1983, pp. 22-34.
- GOLANO Elena, « Entrevista con Cristina Peri Rossi », *Quimera*, n°25, noviembre 1982.
- FUERTES Sol, « Literatura feminista », *Diario 16*, 03/06/1978, p. 23, consulté à la BNE à Madrid en juillet 2020.
- GARCÍA Evelyne, « Lectura: N. Fem. Sing. ¿Lee y escribe la mujer en forma diferente al hombre? », *Quimera*, n°23, septembre 1982, pp. 54-57, consulté à la BNE à Madrid en juillet 2020.

GARCÍA LUENGO Eusebio, « Dos novelistas españolas de última hora », *Indice de artes y letras*, 30/10/1953, non paginé.

H. RIAÑO Peio, « Las lectoras se multiplican durante el confinamiento », *El País*, 21/07/2020.

J. SATUÉ Francisco, « Escribir desde la diferencia », *Leer*, n°64, p. 47.

JIMÉNEZ María Margarita, LLOPIS Silvia, « Para la mujer, lectura es sinónimo de evasión », *El libro español*, n°11 número spécial, mai 1975, spécial *Año Internacional de la Mujer*, consulté à la BNE à Madrid en juillet 2020.

L.A.P, « Rosalía está siendo reivindicada en el congreso internacional como una de las pioneras del feminismo literario », *La Voz de Galicia*, 18/07/1985, p. 20.

LAMAS Jorge, « Entrevista – Mayte de Lama González », *La Voz de Galicia*, 09/01/2004, pagination non visible suite à la numérisation du journal.

LIRA Sonia, « Odio las novelas feministas, ecologistas y pacifistas », entretien de Rosa Montero, *Qué Pasa*, juin 1998, n°1419.

LLORCA Carmen, « La mujer y la cultura », *El libro español*, 1975, (n°11 número spécial, mai 1975, spécial *Año Internacional de la Mujer*), p. 4, consulté à la BNE à Madrid en juillet 2020.

LÓPEZ Carmen « 8 intelectuales españolas que la historia olvidó (pero nosotras no) », *El País*, 13/07/2015, en ligne.

M. DÍEZ Pablo, « Las escritoras españolas ya se han puesto a publicar hasta en chino mandarín » *ABC*, Cultura y Espectáculos, 27/12/2007, p. 80.

MARAÑÓN Luis, « El sexo del escritor », *El País*, 19/11/1980, en ligne.

MARCIAL PÉREZ David, « ¿Es sexista la lengua española? », *El País* Guadalajara (México), 3/12/2017, en ligne.

MARTÍNEZ-BASCUÑÁN Máriam, « El feminismo que nació con Simone de Beauvoir », *El País*, 6/07/2019, en ligne.

NARVIÓN Pilar, « El libro en el año internacional de la mujer », *El libro español*, n°11 número spécial, mai 1975, spécial *Año Internacional de la Mujer*, consulté à la BNE à Madrid en juillet 2020.

NINE Marcos, « As autoras galegas negan que exista una literatura femenina », *La Voz de Galicia*, 04/09/1999, p. 30.

RIERA Carme, « Literatura femenina: ¿Un lenguaje prestado? », *Quimera*, n°18, abril 1982, pp. 10-12, consulté à la BNE à Madrid en juillet 2020.

RODRÍGUEZ CAÑADA Basilio, « Escritoras españolas contemporáneas: fenómeno emergente », *ABC Tribuna*, 14/11/2006, p. 65.

ROF CARBALLO Juan, « Rosalía », *ABC*, 13/07/1985, p. 3.

SALONDO Ernesto, « Compran más las mujeres », article rédigé à l'occasion de la Feria del Libro, *La Estafeta literaria*, Madrid, 1956, n°47, p. 9.

SAN MARTÍN Hebrero, « 20 años en las letras y el arte en España 1939-59 – los premios literarios », *La Estafeta literaria*, 01/09/1956, pp. 8-10.

TREBAR Juan, « De señorita a señorita », *El País*, 11/11/79, consulté à la BNE à Madrid en juillet 2020.

TSAO SANTÍN Francisco J., « Dereitos dos máis febles », *La Voz de Galicia*, 05/08/1995, p. 63.

VALENCIA Antonio, « Novela – *La maraña de los cien hilos* », *Blanco y Negro*, 04/05/1977.

3. Étude sociologique et historique

a) Ouvrages

ARENDT Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Agora, 1983 [1958].

BOURDIEU Pierre, CHAMBOREDON Jean-Claude, PASSERON Jean-Claude, *Le métier de sociologue*, Paris, Mouton-Bordas, 1968.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.

GOFFMAN Erving, *Asiles – Etudes sur la condition sociale des malades mentaux et autres reclus*, Paris, Editions de Minuit, 1968.

b) Articles

PIERRET Janine, « Place et usage de l'entretien en profondeur en sociologie », in KAMINSKI Dan, KOKOREFF Michel (dir.), *Sociologie pénale : système et expérience*, Toulouse, Éditions Érès, 2004, pp. 199-213.

c) Articles de presse et revues littéraires

GAUTHIER Robert, « La libéralisation du régime franquiste, apparence ou réalité ? », journal *Le Monde diplomatique*, juin 1965, pp. 5-9.

G. GÓMEZ Rosario, « Parcial y con peor audiencia », *El País*, 22/06/2018, en ligne.

GOR Francisco, « El Senado aprueba el proyecto de ley de despenalización del adulterio y del amancebamiento », *El País*, 12/04/1978, en ligne.

4. Étude sur la sociologie de la littérature

a) Ouvrages

BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art – Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Editions du Seuil, 1998 [1992].

BOURDIEU Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points-Essais », 2000.

HEINICH Nathalie, *Être écrivain – Créations et identité*, Paris, Editions la Découverte, 2000.

MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007.

SAPIRO Gisèle, *La sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte, 2014.

b) Articles

LANSON Gustave, « L'histoire littéraire et la sociologie », in *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 12, 1904, pp. 621-642.

5. Étude sur la production des textes, l'édition et la commercialisation

a) Ouvrages

DEBRAY Régis, *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des idées, 1991.

GONZÁLEZ LEJÁRRAGA Antonio, *Revista Literaria Novelas y Cuentos (1929-1966)*, Sevilla, Ediciones Ulises, 2017.

GRIVEL Charles, *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, The Hague-Paris, Mouton, 1973.

H. HOEK Leo, *La marque du titre – dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Haye, Paris, New-York, Mouton éditeur, 1981.

MC LUHAN Marshall, *Pour comprendre les médias*, Tours, Paris, Editions Mame, Editions du Seuil, 1968 (traduit de l'anglais par Jean Paré).

SAPIRO Gisèle, *Translatio – Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, Paris, CNRS Editions, 2008.

TISSOT Henri (dir.), *Théorie de l'image*, Barcelone et Lausanne, Editions Grammont, Salvat Editores, Bibliothèque Laffont des grands thèmes, 1975.

b) Articles

BOURDIEU Pierre, « Une révolution conservatrice dans l'édition », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 126-127, mars 1999, pp. 3-28.

c) Articles de presse et revues littéraires

CAPDEPONT Margarita, « Opinan los librereros – La mujer aumenta su iniciativa en materia de libros », *El libro español*, n°11 número spécial, mai 1975, spécial Año Internacional de la Mujer, p. 15, consulté à la BNE à Madrid en juillet 2020.

CARRASCO Bel, « Ayer se inauguró la primera librería feminista en Madrid », *El País*, 17/10/1978, en ligne.

DÍAZ-SALADO AGUADO Javier, « Feminista, laica y republicana », entrevista a Elena Lasheras, *El Rebaño – crónica de un contraste anunciado*, 21/02/2015, en ligne.

MORÁN Inés, « España es el país con más librerías de mujeres en el mundo », (*Cadena*) *Ser*, 20/12/2017, en ligne.

ROBLES Lola, MEDIAVILLA Marisa, « Las librerías de Mujeres en España », *Biblioteca de Mujeres*, Madrid, Métodos de Información, vol. 7, n°35-36, enero-marzo 2000, p. 57.

VÁRELA Alba, « Librería de Mujeres de Madrid », Fundación Betiko, 11/01/1999, en ligne, sur la rubrique Prensa du site de la librairie, p. 1

6. Étude sur la réception des textes et la critique littéraire

a) Ouvrages

ABSALYAMOVA Elina, VAN NUIJS Laurence, STIENON Valérie (dir.), *Figures du critique-écrivain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019.

DUBOIS Jacques, *L'Institution de la littérature*, Bruxelles, Espace Nord/Références, 2005 [1978].

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Starobinski Jean, Paris, Gallimard, 1978.

JURT Joseph, *La réception de la littérature par la critique journalistique. Lectures de Bernanos 1926-1936*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1980.

PICARD Michel, *La lecture comme jeu*, Paris, Les Éditions de Minuit, Collection « Critique », 1986.

RIVALÁN GUÉGO Christine, *Lecturas gratas o ¿la fábrica de los lectores?*, Madrid, Calambur Editorial, 2007.

RÓDENAS Domingo (ed.), *La crítica literaria en la prensa*, Madrid, Marenostrom, 2003.

ROUXEL Annie, LANGLADE Gérard (dir.), *Le Sujet lecteur : Lecture subjective et enseignement de la littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.

VERDRAGER Pierre, *Le sens critique – La réception de Nathalie Sarraute par la presse*, Paris, L'Harmattan, 2001.

WOLFGANG Iser, *The Act of Reading. A theory of Aesthetic Response*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978.

b) Articles

APARICIO MAYDEU Javier, « De los suplementos y publicaciones literarias », in RÓDENAS Domingo (ed.), *La crítica literaria en la prensa*, Madrid, Marenostrom, 2003, pp. 215-226.

BELTRÁN ALMERÍA Luis, « La retórica del crítico lector. Notas sobre la crítica literaria en la prensa », in RÓDENAS Domingo (ed.), *La crítica literaria en la prensa*, Madrid, Marenostrom, 2003, pp. 159-168.

CASTRO Ginette, « La critique littéraire féministe : une nouvelle lecture du roman féminin », in BROOKE-ROSE Christine, « Problématique de la réception », *Revue Française d'Etudes Américaines*, n°30, 1986, pp. 393-398.

CLÚA GINÉS Isabel, « Bovarys en rebeldía: comunidades de lectoras y ficciones populares », in SEGARRA Marta (dir.), *Repensar la comunidad desde la literatura y el género*, Icaria, « Mujeres y culturas », Barcelona, 2012, pp. 155-170.

ISASI M., « Reseñas de literatura, arte y espectáculos n°4 », *Proyección: Teología y mundo actual*, n°43, 1964, pp. 284-285.

KOLODNY Annette, « A Map for Rereading. Gender and the Interpretation of Literary Texts. », in SHOWALTER Elaine (ed.), *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature, and Theory*, New York, Pantheon Books, 1985, pp. 451-467.

LAHIRE Bernard, « Lectures populaires : Les modes d'appropriation des textes », *Revue française de pédagogie*, vol. 104, 1993, pp. 17-26.

MASOLIVER RÓDENAS Juan Antonio, « Vulneración y celebración del crítico », in RÓDENAS Domingo (ed.), *La crítica literaria en la prensa*, Madrid, Marenostrom, 2003, pp. 17-30.

PARMENTIER Marie, « Lectures réelles et théories littéraires », *Poétique*, n° 181, Paris, Éditions du Seuil, 2017, pp. 125-141.

SENABRE Ricardo, « Decálogo para una crítica sin normas », in *La crítica literaria en la prensa*, Madrid, Marenostum, 2003, pp. 57-74.

c) Sources numériques

BERTELLI Dominique, « La réception du fait littéraire par la critique journalistique », *Questions de communication*, mis en ligne le 01 décembre 2005, <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/4800>.

BOIS Géraldine, SAUNIER Emilie et VANHEE Olivier, « La critique littéraire amateur sur les blogs de lecteurs », *RESET*, en ligne, mis en ligne le 30 juin 2016, <http://journals.openedition.org/reset/736>.

THIBAUDET Albert, *Le Liseur de romans*, Paris, G. Crès, 1925, [en ligne]. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6227750q.texteImage>.

d) Thèses de doctorat

MARPEAU Anne-Claire, *Emma entre les lignes : réceptions, lecteurs et lectrices de Madame Bovary de Flaubert*, Université de Lyon et University of British Columbia, 2019.

e) Conférences

CIPRÉS PALACÍN María Ángeles, *Réception des quelques écrivaines espagnoles et françaises contemporaines dans les universités états-uniennes : études littéraires et études du genre*, intervention à l'Université Lyon 2, novembre 2015.

7. Étude sur la presse

a) Ouvrages

ALFÉREZ Antonio, *Cuarto poder en España: La prensa desde la ley Fraga 1966*, Barcelone, Plaza y Janes editores, 1986.

BARRE Virginie, DEBRAS Sylvie, HENRY Natacha, TRANQUART Monique, *Dites-le avec des femmes. Le sexisme ordinaire dans les médias*, Paris, CFD, 1999.

CASTELLANI Jean-Pierre, URABAYEN Miguel, *Décrypter la presse écrite espagnole*, Paris, PUF, 2000.

GALLEGO AYALA Juana, *La prensa por dentro: producción informativa y transmisión de estereotipos de género*, Barcelone, Amelia Romero Editora, 2002.

GARCÍA-ALBI Inés, *Nosotras que contamos – Mujeres periodistas en España*, Barcelone, Plaza & Janés, 2007.

b) Articles

CARRASCO ROCAMORA Mavi et MORENO SARDÀ Amparo, « La visibilidad de la mujer periodista como productora de información. Periodismo en Cataluña 1966 – 1986 », in CUADRADO Jara, *Las huellas del franquismo – pasado y presente*, Grenade, Editorial Comares, 2019, pp. 832-855.

SECANELLA Petra María, QUESADA Montse, « Prensa de élite y mujer », in Actas de las cuartas jornadas de investigación interdisciplinaria: Literatura y vida cotidiana, Zaragoza Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid y de Zaragoza, 1987, pp. 359-372.

D) ÉTUDE CRITIQUE SUR LES AUTRICES

1. À propos de Carmen de Icaza

a) Ouvrages

FRAGERO GUERRA Carmen, *Del azul al rosa: la narrativa de Carmen de Icaza (1936-1960)*, Madrid, Sial ediciones, 2017.

b) Sources numériques

GONZÁLEZ-ALLENDE Iker, « La novela rosa de ambientación vasca e ideología franquista durante la Guerra Civil española », in *Revista internacional de Estudios Vascos*, vol. 50, n°1, 2005, pp. 79-103.

NÚÑEZ PUENTE Sonia, « Novela rosa y cultura popular: Carmen de Icaza y Concha Linares Becerra », in *Seminario de Estudios de Identidad y Género*, Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, 2007, non paginé.

SERVÉN DÍEZ Carmen, « Novela rosa, novela blanca y escritura femenina en los años cuarenta: la evolución de Carmen de Icaza », in *revista Asparkía VII*, 1996, pp. 91-102.

c) Thèses de doctorat

DE LAMA Mayte, *Erotismo, humor y otras subversiones en la narrativa de Marina Mayoral*, PHD, Kentucky, 2003.

MAQUEADA FABREU Fabiola, « Del folletín y de la novela corta en femenino 1850-1950: lo público en la sala de estar y lo privado en el kiosco », Universidad Complutense de Madrid, 2013.

d) Reseñas et articles de presse

« La gran cruz de beneficencia a Carmen de Icaza », *ABC*, 07/01/1940, p. 4.

« Crítica y noticias de libros – tres libros de mujeres », *ABC*, 08/02/1940, p. 6.

« Una nueva novela de Carmen de Icaza », *ABC*, 01/03/1945, p. 10.

« Las nuevas escritoras », *ABC*, 06/11/1945, p. 7.

« Libros nuevos », *ABC*, 04/06/1960, p. 55.

« Carmen de Icaza enviada especial de Blanco y Negro a la boda de Balduino y Fabiola », *ABC Blanco y Negro*, 10/12/1960, p. 5.

« Ha muerto la escritora Carmen de Icaza », *ABC*, 17/03/1979, p. 48.

« Ha muerto la novelista Carmen de Icaza », *El País*, 18/03/1979, en ligne.

ALFARO José María, « Hombres, aconteceres y nostalgia – Las novelas de Carmen de Icaza », *ABC*, Domingo cultural, 01/04/1979, p. 41.

CUETO Juan, « La dama pop », *ABC Cultural*, 27/04/2002, p. 7.

FERNÁNDEZ ALMAGRO Melchor, « "Vestida de tul", por Carmen de Icaza », *ABC*, 29/11/1942, p. 25.

FERNÁNDEZ ALMAGRO Melchor, « Crítica y noticias de libros », *ABC*, 25/01/48, p. 23.

FERNÁNDEZ ALMAGRO Melchor, « Censo de publicaciones recientes », *ABC*, 18/02/1951, p. 15.

FERNÁNDEZ ALMAGRO Melchor, « Censo de publicaciones recientes », *ABC*, 06/12/1953, p. 55.

H. RIAÑO Pelo, « Feminista y falangista, así troleó la abuela de Méndez de Vigo a la nobleza », *El Español*, 14/10/2017, en ligne.

JURISTO Juan Ángel, « El melodrama moderno », *ABC*, 01/03/2010, p. 65.

MADRID José, « ¿Feminista conservadora? Carmen de Icaza (abuela de Méndez de Vigo), la feminista que le caía en gracia a Franco », *El Confidencial*, 08/03/2020, en ligne.

MONTOJO Paloma, « Mi madre, Carmen de Icaza », *ABC*, 18/03/1980, p. 121.

SERRANO Eugenia, « Elogio a la novela rosa », *La Estafeta literaria*, 15/11/1945, p. 5.

TRENAS Julio, « Seis manos sobre la novela rosa », *La Estafeta literaria*, 05/03/1944, p. 7.

e) Conférences, documentaires, émissions

Conférence d'Íñigo Méndez de Vigo sur Carmen de Icaza, à l'Institut Cervantes de Madrid, le 29 avril 2019, <https://videos.cervantes.es/carmen-de-icaza/>.

« Paloma Montojo y de Icaza, hija de la autora explica la reedición de *Vestida de Tul* », RTVE, 24/10/2017.

2. À propos d'Esther Tusquets

a) Ouvrages

SANZ VILLANUEVA SANTOS (introducción) in TUSQUETS Esther, *El mismo mar de todos los veranos*, Madrid, Editorial Castalia, 1978.

b) Articles

MAZQUIARÁN DE RODRÍGUEZ Mercedes, « *El mismo mar de todos los veranos* y *Carta a la madre*: un diálogo intratextual », in SEVILLA ARROYO Florencio, ALVAR EZQUERRA Carlos (coord.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 3, 2000, pp. 670-675.

TUSQUETS Esther, « Elementos subjetivos y autobiográficos en el personaje novelesco », in MAYORAL Marina, *El personaje novelesco*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 109-116.

V. CORNEJO-PARRIEGO Rosalía, « Mitología, representación e identidad en *El mismo mar de todos los veranos* de Esther Tusquets », in *Anales de la literatura contemporánea*, United States, Society of Spanish and Spanish-american studies, Volume 20, issue 1- 2, 1995, pp. 47-64, consulté à la BNE à Madrid en juillet 2020.

VALBUENA-BRIONES Ángel Julián, AHUJA Elias, « *El mismo mar de todos los veranos*: una novela postmodernista », *Hispanic Journal*, University of Delaware, Vol. 14, n°1, 1993, pp. 63-71.

VALBUENA-BRIONES Ángel Julián, « El experimento narrativo de Esther Tusquets - una incursión estilística en *El mismo mar de todos los veranos* », in VILLEGAS Juan (coord.), « La mujer y su representación en las literaturas hispánicas », *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 2, 1994, pp. 165-172.

c) Sources numériques

CANDEIRA Margarita García, « El discurso matrofóbico y su tratamiento en Esther Tusquets: autobiografía y ficción », in *Moenia: Revista lucense de lingüística y literatura*, n°20, 2014, pp. 343-354.

GARCÍA VILLALBA Miriam, « Maternidad, ficción y apología de la sexualidad lésbica: entramado de símbolos en la narrativa de Esther Tusquets », *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, n° 17, 2019, pp. 125-153.

L. MOLINARO Nina, « La narrativa de Esther Tusquets », in *Actas del X congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Centro Virtual Cervantes, pp. 111-115.

LAGUIAN Claire, « Enfermements genrés et intériorisation des rapports de domination dans la nouvelle “A love story” d’Esther Tusquets », *Genre(s) et liberté(s)*, *Lectures du genre*, n°14, 2000, pp. 42-54.

MAYOCK Ellen C., « La sexualidad en la construcción de la protagonista en Tusquets y Mayoral », in *Espéculo. Revista de estudios literarios*, n°22, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002, non paginé.

SERVÉN DÍEZ Carmen, « La madre burguesa evocada por Esther Tusquets », in « La reconstrucción de género y el orden social en las literaturas hispánicas », *Sociocriticism*, vol. 28, 1-2, 2013, pp. 115-145.

SIMÓ-COMAS Marta, « Esther Tusquets: la práctica editorial como praxis feminista », in « ¿Una empresa de mujeres? Construir la Re(d)pública de las letras: Editoras iberoamericanas contemporáneas », *Revista Lectora*, n°25, 2019, pp. 197-210.

TORIBIO ÁLVAREZ Andrea, « El pacto epistolar en relación a la auto-ficción en *Correspondencia privada*, de Esther Tusquets », in *Philobiblion: Revista de Literaturas Hispánicas*, n°4, 2016, pp. 143-158.

TORIBIO ÁLVAREZ Andrea, « La propuesta narrativa de Esther Tusquets en: *El mismo mar de todos los veranos* », *La Cebra que habla*, 15/11/2020, <https://lacebraquehabla.com/la-propuesta-narrativa-de-esther-tusquets-en-el-mismo-mar-de-todos-los-veranos/>

YAMILE Silva, « Penélope subvirtiendo textos: reflexiones sobre la escritura de Esther Tusquets », in *Archivum*, vol. 56, Universidad de Oviedo, 2006, pp. 411-427.

d) Reseñas et articles de presse

« Las novelistas figuran a la cabeza de la literatura feminista », *ABC*, 20/07/1979, p. 44.

« Tres figuras de la cultura catalana », *El País*, 12/09/1979, en ligne.

« Algo más que una indagación estilística », *Destino*, n°2189, 20/09/1979, p. 9.

« Apuntes de un diletante », *Camp de l’arpa*, n°95, janvier 1982, p. 12.

« Muere la escritora y editora Esther Tusquets », *El Mundo*, 23/07/2012, en ligne.

AGUILAR Andrea, « Ideas nuevas en femenino plural », *El País*, 06/06/2006, en ligne.

AGUILAR Miguel, « Otro mar », *Letras libres*, 09/09/2012, en ligne.

ALTARES Pedro, « La mariposa y la llama », *El País*, Arte y Pensamiento, 28/05/1978, p. 2, consulté à la BNE à Madrid en juillet 2020.

AMORÓS Andrés, « Doce relatos de mujeres », *ABC*, 26/02/1983, p. 46.

ÁNGEL JURISTO Juan, « Esther Tusquets, la editora proustiana », *ABC*, 25/07/2012, en ligne.

AZANCOT Leopold, « Para no volver Esther Tusquets », *ABC*, 08/03/1986, p. 56.

AZANCOT Nuria, « Las confesiones de Esther Tusquets », 20/01/2020, en ligne.

BLANCO María Luisa, « Una editora particular », *El País*, 20/01/2007, en ligne.

CABALLÉ Anna, « Pastel de manzana », *ABC Cultural*, 23/04/2005, p. 10.

CANALS Enric, « Josep Pla, Mompou y Tapies, entre los ganadores de los premios Ciudad de Barcelona », *El País*, 12/09/1979, en ligne.

CEREZALES Manuel, « *El mismo mar de todos los veranos*, Esther Tusquets », *ABC*, 03/08/1978, p. 22.

CEREZALES Manuel, « *Varada tras el último naufragio*, Esther Tusquets », *ABC* « Cultura y sociedad », 29/05/1980, p. 40.

DORA Sergi, « Esther Tusquets LA EDITORA DE LUMEN », 24/07/2012, p. 52.

ECO Umberto, « Me faltará nos faltará », *El País*, 24/07/2012, en ligne.

E. W. JONES Margaret, « Laura Freixas, *Madres e hijas* », *España Contemporánea*, vol. 11, issue 2, automne 1998, pp. 121-123.

FANCELLI Agustí, « Memoria de editora », *El País*, 19/05/2006, en ligne.

GARCÍA Jordi, « Un modo de hacer libros », *El País*, 09/04/2005, en ligne.

GARCÍA Jordi, « Ajustar las cuentas », *El País*, 29/07/2012, en ligne.

GELI Carles, « Muere la editora Esther Tusquets », *El País*, 23/07/2012, en ligne.

HERRALDE Jorge, « Una trayectoria de excelencia », *El País*, 24/07/2012, en ligne.

LÓPEZ DE MARTÍNEZ Adelaida, « Review of: Nichols, Geraldine C. *Escribir, espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas*. Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies & Literature, 1989 », *España Contemporánea: Revista de Literatura y Cultura*, 1991, vol. 4, n°2, pp. 101-103.

MARCO Joaquim, « *El mismo mar de todos los veranos* », *Destino*, n°2121, 01/06/1978, pp. 42-43.

MARCO Joaquim, « *El amor es un juego solitario* », *Destino*, n°2167, 19/04/1979, p. 38.

MARCO Joaquim, « Josep Pla y Esther Tusquets, "Premios Ciudad de Barcelona, 1979" », *Destino*, n°2189, 20/09/79, pp. 8-9.

MARTÍN GAITE Carmen, « *El mismo mar de todos los veranos*, de Esther Tusquets. Una niña rebelde. », *Diario 16*, 05/06/1978, consulté à la BNE à Madrid en juillet 2020.

MORA Rosa, « Lumen celebra su 40º cumpleaños y Esther Tusquets se jubila », *El País*, 09/11/2000, en ligne.

MORET Xavier, « Los viejos editores nunca mueren », *El País*, 11/11/2000, en ligne.

MOIX Ana María, « Ariadna intenta vender el jardín de los cerezos », *Camp de l'arpa*, n°52, juin 1978, pp. 47-49.

MOIX Ana María, « Dos novelas de amor », *Destino*, n°2168, 26/04/1979, pp. 30-31.

MOIX Ana María, « La fermentación de la primavera », *Camp de l'arpa*, n°71, janvier 1980, pp. 51-53.

MOIX Ana María, « Amenazante intensidad del lenguaje », *El País*, 29/01/2001, en ligne.

MOIX Ana María, « El mar común de todas las historias », *El País* « Babelia », El libro de la semana, 19/05/2001, p. 5, consulté à la BNE à Madrid en juillet 2020.

MONMANY Mercè, « Wendy ya no volará », *Reseña de literatura, arte y espectáculo*, n°115, 1978, pp. 7-8, consulté à la BNE à Madrid en juillet 2020.

MORET Xavier, « Esther Tusquets vuelve a la novela con una historia de amor entre dos mujeres », *El País*, 10/11/1997, en ligne.

ORTIZ CEBERIO Cristina, « Reseña *Never to return* », *Letras femeninas*, vol. 26, n°1-2, University of Wisconsin Green-Bay, 2000.

PÀMIES Teresa, « Elogio de la burguesía emancipada », *Destino*, 31/05/1979, n°2181, p. 32.

PEREDA Rosa María, « Esther Tusquets: los editores tenemos mucho tiempo libre », *El País*, 02/07/1978, en ligne.

PULIDO Natividad, « Las autoras se lamentan de que todavía no se las tome en serio en la literatura », *ABC*, 31/08/1997, p. 51.

SIMÓ-COMAS Marta, « Esther Tusquets: la práctica editorial como praxis feminista », *Revista Lectora* 25, 2019, p. 203.

VALLS Fernando, « Esther Tusquets y los 40 años de Lumen », *El País*, 23/11/2000, en ligne.

VÁZQUEZ MONTALBÁN Manuel, « Esther o el oficio de vivir », *El País* « Babelia », El libro de la semana, 19/05/2001, p. 5, consulté à la BNE à Madrid en juillet 2020.

3. À propos de Marina Mayoral

a) Articles

MAYORAL Marina, « ¿Dónde viven mis personajes? », in VALDIVIESO Jorge H, VALDIVIESO L. Teresa, *Madrid en la literatura y las artes*, Arizona, Editorial Orbis Press, 2006, pp. 71-75.

DOVAL VEGA Santos, « La obra narrativa de Marina Mayoral », in *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, n°37, 2012, pp. 13-140.

GONZÁLEZ MORAL Cristina, « Estereotipos del personaje femenino en Marina Mayoral », in *Lectora: revista de dones i textualitat*, n°9, Universitat de Barcelona, 2003, pp. 161-176.

M. GLENN Kathleen, « Transgresiones genéricas en unas narraciones de Carme Riera, Inma Monsó, Marina Mayoral y Cristina Fernández Cubas », in NIEVA DE LA PAZ Pilar (ed. coord.), *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2009, pp. 301-315.

VILLALBA ÁLVAREZ Marina, « Amor y desamor en la narrativa española de los 90 », in SEVILLA ARROYO Florencio, ALVAR EZQUERRA Carlos (coord.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 2, 2000, pp. 785-789.

ZUBIAURRE-WAGNER María Teresa, « Una primera aproximación a *Dar la vida y el alma* : identidad femenina, metaficción y polifonía en la narrativa de Marina Mayoral », in CAVALLO, Susana, *Estudios en honor de Janet Pérez: el sujeto femenino en escritoras hispánicas*, USA, Scripta Humanistica, 1998, pp. 187-200.

b) Sources numériques

MADIGAN M. Kathleen, « ¿Al otro lado del Posmodernismo? Marina Mayoral y el Neomodernismo », *I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, Universidad de La Plata, 2008, non paginé.

PARADES Ovidio, « Marina Mayoral, el origen del deseo », *Tribuna Feminista*, 24/06/2020, <https://tribunafeminista.elplural.com/2019/06/marina-mayoral-el-origen-del-deseo/>.

RABADÁN AROCA Paco, « Marina Mayoral y el descubrimiento del sexo », *El Quinto Libro*, 25/06/2020, <https://www.elquintolibro.es/2020/06/resena-de-la-novela-recuerda-cuerpo/>.

RUIZ Leonor, « *La única mujer en el mundo*, de Marina Mayoral », *Las críticas*, mai 2019, <https://lascriticas.com/index.php/2019/05/02/la-unica-mujer-en-el-mundo-de-marina-mayoral/>.

SUÁREZ LAFUENTE María Socorro, « Subversión e intertexto en la obra de Marina Mayoral », *Letras Hispanas*, vol. 1, 2004, pp. 47-54.

c) *Reseñas et articles de presse*

« La escritora mindoniense Marina Mayoral ganó el premio “Novelas y cuentos” », *La Voz de Galicia*, 19/11/1980, p. 41.

« Misterio y suspense en un libro de personajes gallegos – Marina Mayoral con “Al otro lado”, premio Novelas y Cuentos 1980 », *ABC*, 19/11/1980, p. 37.

« Marina Mayoral, premio Novelas y Cuentos con la obra "Al otro lado" », *El País*, 19/11/1980, en ligne.

« La escritora mindoniense Marina Mayoral, premio “Hucha de oro” », *La Voz de Galicia*, 18/03/1983, p. 39.

« La gallega Marina Mayoral, uno de los favoritos al “Planeta” », *La Voz de Galicia*, 15/10/1984, p. 9.

« El ganador del “Planeta” admira a Rosalia y Fernández Flórez – La novela de Marina Mayoral, la mejor escrita », *La Voz de Galicia*, 17/10/1984, p. 12.

« Marina Mayoral prepara una edición crítica sobre la obra de Pardo Bazán », *La Voz de Galicia*, 02/11/1984, p. 24.

« Presentada en Santiago la primera novela de Marina Mayoral traducida al gallego », *La Voz de Galicia*, édition de A Coruña, 07/05/1987, p. 19.

« Marina Mayoral considera que su obra está profundamente influida por Galicia », *La Voz de Galicia*, édition de A Coruña, 26/10/1988, p. 29.

« Comienzan las gestiones en Mondoñedo para crear las bases del Premio de narrativa “Alvaro Cunqueiro” », *La Voz de Galicia*, 17/04/1990, p. 35.

« La escritora Marina Mayoral recibió el 34º premio Fernández Latorre », *La Voz de Galicia*, 20/12/1992, p. 85.

« Marina Mayoral dice que el matriarcado debe potenciarse », *La Voz de Galicia*, 13/12/1995, p. 36.

« Mayoral: Mi condición de gallega marca mi obra », *La Voz de Galicia*, 24/02/1996, p. 45.

« Marina Mayoral abrirá un ciclo sobre literatas », *La Voz de Galicia*, 07/05/1997, p. 51.

« Marina Mayoral reivindica su identidad de mujer escritora », *La Voz de Galicia*, édition Santiago, 29/09/1998, p. 49.

« La escritora Marina Mayoral reconstruye en su novela la historia de un crimen “Casi perfecto” », *Europapress*, 26/04/2007, en ligne.

« O premio Alvite distingue a traxectoria como articulista de MARINA MAYORAL », *La Voz de Galicia*, 03/05/2021, p. 27.

ÁLVAREZ NUÑEZ Sabela, « Literatura galega da muller », *La Voz de Galicia*, 16/11/1991, p. 73.

ASTORGA Antonio, DE LEÓN SOTELO Trinidad, « La realidad se impone a la ficción », *ABC*, 02/09/2001, p. 38.

AYALA-DIP J. Ernesto, « Realidad e ilusión », *El País*, 30/11/2002, en ligne.

AYALA-DIP J. Ernesto, « Al filo del platonismo », *El País Babelia*, 08/05/2004, en ligne.

AZANCOT Leopold, « Contra muerte y amor », *ABC*, 07/04/1985, p. 56.

BASANTA Ángel, « Novela *Recóndita armonía* », *ABC Cultural*, 14/10/1994, p. 9.

BELTRÁN DE GUEVARA Nagore, « Marina Mayoral, *La sombra del ángel* », *Letras Femeninas*, vol. 26, n°1-2, 2000, pp. 243-244.

BLANCO Carmen, « Marina Mayoral, entre o amor e a liberdade », *La Voz de Galicia*, édition de A Coruña, 16/09/1982, non paginé.

BLANCO Carmen, « A Galicia mindoniense de Marina Mayoral », *La Voz de Galicia*, 19/05/1983, non paginé.

CAMBRONERO Dolores, « Se vende más novela erótica femenina que masculina por el morbo », *El Faro Melilla*, 11/04/2018.

CAMIÑO Noia, GULLÓN Germán, « La Voz ofrece mañá a novela de Marina Mayoral », *La Voz de Galicia Cultura*, 07/10/2002, p. 61.

CANEIRO Xosé Carlos, « Idade dourada », *La Voz de Galicia*, suplemento cultura, 18/04/2009, p. 10.

CANTAVELLA Juan, « “Historia de las mujeres”, la otra cara de la humanidad irredenta », *La Voz de Galicia*, 06/05/1993, p. 7.

CAÑAS Gabriela, « Marina Mayoral ganó el primer premio de cuentos Hucha de Oro », *El País*, 17/03/1983, en ligne.

CARRO Xavier, « O amor iluminado », *La Voz de Galicia*, 08/05/1996, p. 8.

CASAL César, « Las sagradas familias », *La Voz de Galicia*, suplemento cultura, 05/05/2007, p. 4.

CASTILLA Amelia, « Mayoral recurre al amor avasallador en *Dar la vida y el alma* », *El País*, Madrid, 23/02/1996.

CASTRO JR, « Marina Mayoral y las mujeres », *La Voz de Galicia*, 07/08/1992, p. 60.

CEREZALES Manuel, « Cándida otra vez », *ABC*, 13/09/1979, p. 26.

CORBALÁN Ana, « Marina Mayoral, *Casi Perfecto* », *Letras Femeninas*, vol. 33, n°2, 2007, pp. 158-159.

DE LEÓN SOTELO Trinidad, « Marina Mayoral presenta su novela, *Dar la vida y el alma* », *ABC*, 23/02/1996, p. 56.

DÍAZ DE TUESTA María José, « Mayoral explora en *La sombra del ángel* lo imprevisible del amor », *El País*, 19/02/2000, en ligne.

- FRANCO Camilo, « Marina Mayoral volve á literatura de sentimentos no seu novo libro », *La Voz de Galicia*, 13/03/2004, p. 56.
- FRANCO GRANDE Xosé Luis, « Non morto de todo », *La Voz de Galicia, suplemento Fugas*, 19/06/2015, p. 11.
- FRANCO GRANDE Xosé Luis, « Cando ler é un pracer », *La Voz de Galicia, suplemento Fugas*, 09/02/2018, p. 6.
- FRANCO GRANDE Xosé Luis, « Un canto a vida musical e suxerinte », *La Voz de Galicia, suplemento Fugas*, 09/08/2019, p. 10.
- GARCÍA JAMBRINA Luis, « Un sutil juego de cartas », *ABC Cultural*, 01/12/2001, p. 11.
- GARCÍA NIETO José, « Morir en sus brazos y otros cuentos », *ABC*, 03/02/1990, p. 61.
- GÓMEZ Joel, « Xavier Queipo, MARINA MAYORAL y Peter Stamm ganan el San Clemente », *La Voz de Galicia*, 13/06/2012, p. 37.
- GOÑI Javier, « Taller de pruebas », *El País, Babelia*, 01/12/2001, en ligne.
- INTXAUSTI Aurora, « Marina Mayoral elige el género epistolar para escribir sobre la intimidad », *El País*, 24/10/2001, en ligne.
- JARQUE Fietta, « Mayoral indaga en los enigmas del deseo a través de doce relatos », *El País*, 23/09/1998, en ligne.
- MARTÍN DESCALZO José Luis, « Marina Mayoral con olor a Valle-Inclán », *ABC*, 04/09/1982, pp. 38-39.
- MARTÍNEZ RUIZ Florencio, « Marina Mayoral, poderosa narradora », *ABC*, 28/10/1979, p. 33.
- MERINO José María, « Marina Mayoral aborda la amistad entre mujeres en *Recóndita armonía* », *El País*, 29/09/1994, en ligne.
- MOLEZÚN Fernando, « O descubrimento do amor e o sexo, segundo Marina Mayoral », *La Voz de Galicia, Cultura*, 13/11/2013, p. 39.
- NAVAZA Tereixa, « Marina Mayoral », *La Voz de Galicia*, 29/07/1992, p. 57.
- PALACIOS MURUAIS Xosé María, « Marina Mayoral, escritora mindoniense afiliada a Madrid », *La Voz de Galicia*, 25/09/1994, p. 43.
- PALACIOS MURUAIS Xosé María, « A literatura no almuerzo », *La Voz de Galicia, A Mariña*, 31/05/1996.
- PALACIOS MURUAIS Xosé María, « Una novela es una visión del mundo », *La Voz de Galicia, edición de Vigo*, 30/06/1996, p. 50.
- RODRÍGUEZ Pacho, « Marina Mayoral indaga en “El abrazo” en la comunicación de los sentimientos », *La Voz de Galicia*, 15/05/2015, p. 44.
- RODRÍGUEZ FISCHER Ana, « Una sesión de psicodrama », *ABC Cultural*, 12/02/2000, p. 18.
- SALGADO Daniel, « Xavier Queipo, Mayoral y Stamm premios San Clemente », *El País*, 12/06/2012, en ligne.

SALGADO José, « La escritora Marina Mayoral presenta en su última novela una Galicia mágica y popular », *La Voz de Galicia*, 29/09/1994, p. 65.

SUÁREZ LAFUENTE María Socorro, « La recóndita armonía del universo », *La Nueva España*, 28/04/2011, en ligne.

E) ENTRETIENS MENÉS DANS LE CADRE DE LA THÈSE

Jorge Herralde a répondu en janvier 2021 à nos questions autour de l'édition d'Esther Tusquets grâce à l'intermédiaire de Pepi Bauló, éditrice chez Anagrama.

Purificación Plaza Hernández qui a généreusement répondu à notre questionnaire, par mail, en décembre 2020.

Íñigo Méndez de Vigo, baron de Claret, a répondu, en mars 2021, à nos questions autour de l'écriture de sa grand-mère, Carmen de Icaza.

Entretiens (échanges par mail) avec les libraires :

- Connie, Cómplices (LGBT, Barcelone) – juillet 2020
- Carlos, Berkana (LGBT, Madrid) – août 2020
- Nuria, Pròleg (Barcelone) – décembre 2020
- Miren, Mujeres y Compañía La Librería (Madrid) – décembre 2020

Laura Coster, éditrice chez Jouvence, a pu répondre à certaines de nos interrogations tout au long du travail sur l'édition et la réception.

F) DISCOURS D'AUTEURS

MATUTE Ana María, « En el bosque », Madrid, Real Academia Española, discours lu publiquement le 18 janvier 1998.

G) SITES WEB DES ÉDITEURS

https://www.anagrama-ed.es/libro/compactos/el-mismo-mar-de-todos-los-veranos/9788433920195/CM_15

<https://www.castalia.es/libros/44/el-mismo-mar-de-todos-los-veranos>

<https://www.nebraskapress.unl.edu/nebraska/9780803294165/#:~:text=The%20disillusioned%20narrator%20of%20The,inevitably%20be%20repaid%20by%20betrayal>

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	8
PREMIÈRE PARTIE : UNE ÉCRITURE SITUÉE ?.....	24
CHAPITRE PREMIER : L'ÉTAT DE L'ART.....	29
1.1. De la production des autrices	30
1.2. « Écriture féminine » : que reste-t-il de la question ?	41
1.3. Apologie de l'universalité	59
1.4. Expérience de l'engagement	71
CHAPITRE II : DE L'ANCRAGE DES PROBLÉMATIQUES FÉMININES DANS LES ŒUVRES	86
2.1. Genres littéraires, <i>gender studies</i> : des romans en voie de déconstruction ?	87
2.2. D'écrivaines en écrivaines : du féminin qui tisse des liens	103
2.3. Des indices autobiographiques aux traces autofictionnelles	119
CHAPITRE III : DES NARRATRICES AUX LECTRICES : DOUBLES TEXTUELS OU INVENTIONS DE TOUTE PART DES AUTRICES ?	136
3.1. Le « yo » des narratrices.....	137
3.2. Du « je » au « jeu » des narratrices	149
3.3. Lire ces autrices : une expérience au féminin ?.....	166
DEUXIÈME PARTIE : FEMMES AU CŒUR DE LA PROBLÉMATIQUE : DU QUESTIONNEMENT À L'ENGAGEMENT.....	186
CHAPITRE PREMIER : INTERROGER LE FÉMININ	190
4.1. Un regard commun sur les figures féminines	191
4.2. Des carcans à l'épreuve de la modernité	211
4.3. Une construction singulière de voix féminines	226
CHAPITRE II : SUBJECTIVITES FÉMININES : ENTRE OPPOSITION ET AFFIRMATION.....	241
5.1. S'émanciper du maternel.....	242
5.2. Échapper à l'infantilisation / échapper à l'oppression	259
5.3. Les sexualités en question	276
CHAPITRE III : VERS UNE ÉMANCIPATION DE L'ÉCRITURE ET DU FÉMININ	295
6.1. Engagement au féminin / engagement du féminin.....	296
6.2. L'écriture des femmes à l'épreuve de la liberté	305
TROISIÈME PARTIE : TRAJECTOIRES D'ŒUVRES ET D'AUTRICES : DE L'ORIENTATION DES TEXTES À L'AVÈNEMENT D'UN ENGAGEMENT	322
CHAPITRE PREMIER : DU RAYONNEMENT DES ŒUVRES	329

7.1. Le processus éditorial.....	331
7.2. Du processus de « visibilité » des œuvres de femmes.....	348
7.3. Radiographie des lecteurs.....	374
CHAPITRE II : VERS UNE RÉCEPTION CRITIQUE DES ŒUVRES	396
8.1. Influence des critiques.....	398
8.2. Affirmation des critiques : du plaisir à la réflexion	430
CHAPITRE III : DE L'AUTORITÉ DES INTERPRÉTATIONS À CELLE DES AUTRICES	465
9.1. Actualité de la critique	467
9.2. Postures d'autrices.....	482
9.3. Des figures intellectuelles en construction.....	512
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	559
ANNEXES	568
ANNEXE 1	569
ANNEXE 2	578
ANNEXE 3	579
ANNEXE 4	580
Couvertures du roman de Carmen de Icaza	580
Couvertures du roman d'Esther Tusquets	581
Couverture du roman de Marina Mayoral.....	582
ANNEXE 5	583
BIBLIOGRAPHIE	584
A) PRODUCTIONS DES AUTRICES.....	585
1. Corpus (différentes éditions)	585
2. Textes complémentaires	585
3. Articles journalistiques	586
4. Entretiens.....	590
B) AUTRES ROMANS CITÉS	592
C) ÉTUDE THÉORIQUE.....	593
1. Étude sur la littérature et le roman.....	593
2. Étude sur l'écriture des femmes, le genre, la sexualité	596
3. Étude sociologique et historique.....	607
4. Étude sur la sociologie de la littérature	608
5. Étude sur la production des textes, l'édition et la commercialisation	608
6. Étude sur la réception des textes et la critique littéraire	609

7. Étude sur la presse	611
D) ÉTUDE CRITIQUE SUR LES AUTRICES.....	612
1. À propos de Carmen de Icaza.....	612
2. À propos d'Esther Tusquets	614
3. À propos de Marina Mayoral.....	618
E) ENTRETIENS MENÉS DANS LE CADRE DE LA THÈSE	622
F) DISCOURS D'AUTEURS	622
G) SITES WEB DES ÉDITEURS	622
TABLE DES MATIÈRES	623

