



HAL
open science

L'hétéronormativité à l'épreuve de la fiction : corps, genres et sexualités dans le roman mexicain contemporain

Pauline Doucet

► **To cite this version:**

Pauline Doucet. L'hétéronormativité à l'épreuve de la fiction : corps, genres et sexualités dans le roman mexicain contemporain. Linguistique. Normandie Université, 2021. Français. NNT : 2021NORMR092 . tel-04320135

HAL Id: tel-04320135

<https://theses.hal.science/tel-04320135>

Submitted on 4 Dec 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.



Normandie Université

THÈSE

Pour obtenir le diplôme de doctorat

Spécialité LANGUES ET LITTÉRATURES ETRANGERES

Préparée au sein de l'Université de Rouen Normandie

L'hétéronormativité à l'épreuve de la fiction : corps, genres et sexualités dans le roman mexicain contemporain.

**Présentée et soutenue par
PAULINE DOUCET**

**Thèse soutenue le 03/12/2021
devant le jury composé de**

MME MARIE-AGNES PALAISI	PROFESSEUR DES UNIVERSITES, UNIVERSITE TOULOUSE 2 JEAN JAURES	Rapporteur du jury
MME CÉCILE QUINTANA	PROFESSEUR DES UNIVERSITES, UNIVERSITE POITIERS	Rapporteur du jury
M. RAPHAEL ESTEVE	PROFESSEUR DES UNIVERSITES, UNIVERSITE BORDEAUX 3 M. DE MONTAIGNE	Membre du jury
M. KARIM BENMILOUD	PROFESSEUR DES UNIVERSITES, UNIVERSITE MONTPELLIER 3 PAUL VALERY	Président du jury
MME MARIE-JOSÉ HANAI	PROFESSEUR DES UNIVERSITES, Université de Rouen Normandie	Directeur de thèse
MME MARICRUZ CASTRO RICALDE	MAITRE DE CONFERENCES, Institut de technologie de Monterrey	Co-directeur de thèse

Thèse dirigée par MARIE-JOSÉ HANAI et MARICRUZ CASTRO RICALDE, EQUIPE DE RECHERCHE INTERDISCIPLINAIRE SUR LES AIRES CULTURELLES



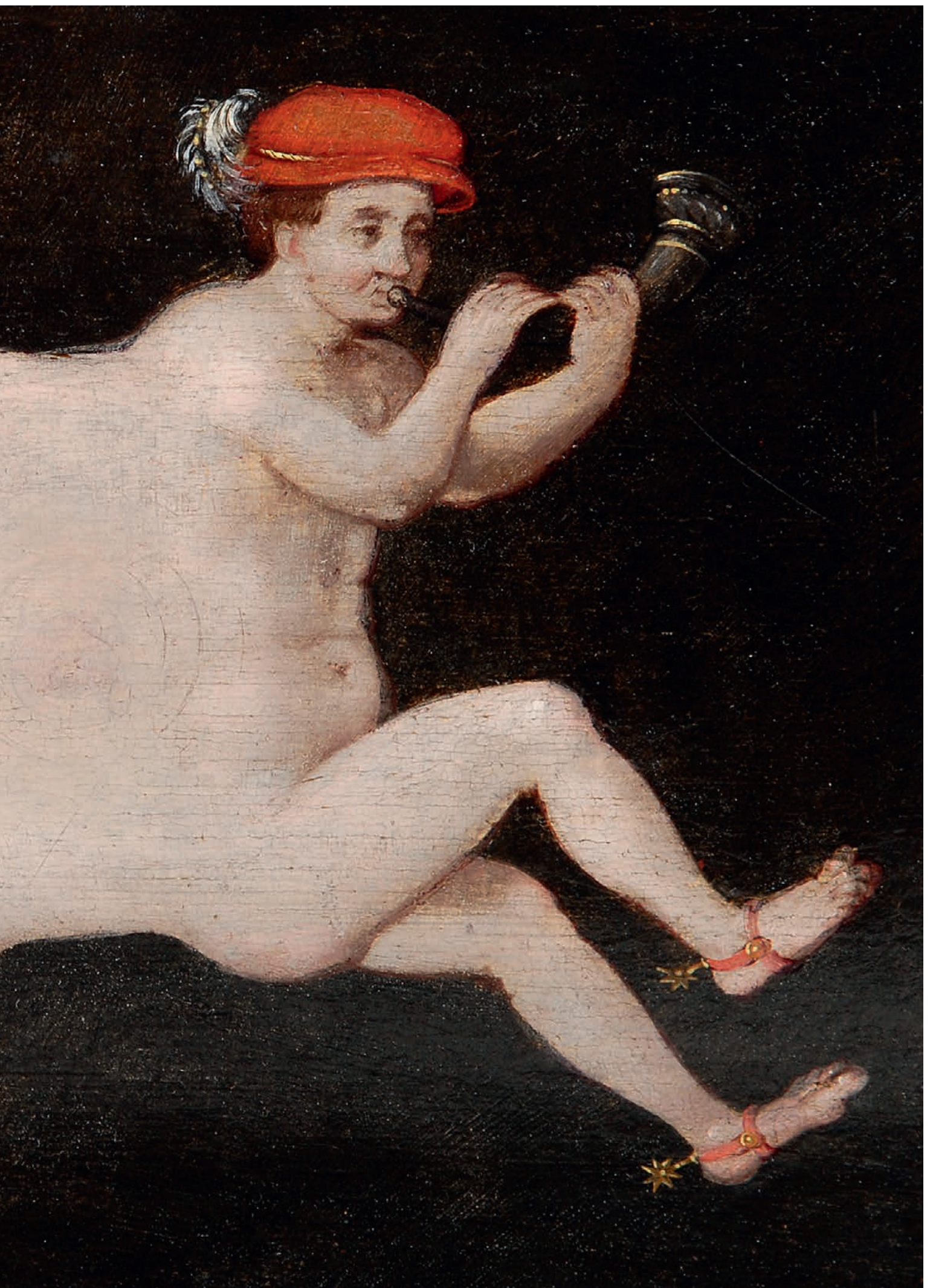
« Est-ce qu'on peut totalement habiter un genre sans le moindre degré d'horreur ? Comment peut-on être 'une femme' encore et encore, faire de cette catégorie sa demeure définitive sans souffrir de claustrophobie ? »

Denise Riley, « Am I That Name? »

« Faire grincer l'immuable et bousculer l'état de fait, la transgression ne se repose jamais [...]. Transgresser c'est toujours dépasser, mais ce n'est jamais achever, c'est plier sans casser, mordre sans consommer. »

Michel Foucault, « Préface à la transgression »





Remerciements

Je souhaite tout d'abord exprimer ma reconnaissance envers mes directrices de thèse. Marie-José Hanaï, pour m'avoir accordé sa confiance en m'encourageant à entreprendre ce projet de thèse et pour m'avoir guidée dans ce travail de recherche, et Maricruz Castro Ricalde, pour ses précieux conseils bibliographiques, son regard scientifique exigeant et sa disponibilité en dépit de la distance qui nous séparait.

Je tiens également à remercier l'Institut des Amériques, qui m'a offert l'opportunité de voyager au Mexique pour mes recherches, et surtout, de rencontrer les auteurs et autrices des romans de mon corpus. Je remercie tout particulièrement Ana Clavel, Fabio Morábito et Ana García Bergua pour leur gentillesse et le temps qu'ils m'ont accordé durant mon séjour dans la capitale mexicaine.

Merci à Gauthier qui m'a toujours encouragée et soutenue dans les moments, parfois tourmentés, parfois joyeux, qui ont rythmé ces années de thèse.

Merci enfin à ma mère et première relectrice pour son soutien sans faille et la générosité infinie avec laquelle elle m'a accompagnée au cours de ce long processus d'écriture. Sans sa complicité intellectuelle, ce projet n'aurait pas vu le jour.

L'hétéronormativité à l'épreuve de la fiction : corps, genres et sexualités dans le roman mexicain contemporain

Résumé

La présente thèse se propose d'analyser comment la littérature mexicaine contemporaine envisage les catégories de l'identité que sont le sexe, le genre, la sexualité et les désirs, à partir d'un corpus constitué de cinq romans d'auteurs et d'autrices mexicain·e·s du XXI^e siècle : *La cresta de Ilión* (2002) de Cristina Rivera Garza, *Cuerpo náufrago* (2005) d'Ana Clavel, *Fruta verde* (2006) d'Enrique Serna, *Emilio, los chistes y la muerte* (2009) de Fabio Morábito et *La bomba de San José* (2012) d'Ana García Bergua. Ce corpus, apparemment hétérogène, révélera sa cohérence par l'intérêt manifeste dans chacune des œuvres pour la question de la différence – la différence première et fondamentale entre le masculin et le féminin dont dérivent toutes les autres – et celle de la norme – anatomique, sexuelle, morale, etc. Nous montrerons comment ces textes de fiction, que ce soit à travers leurs personnages ou par le biais de techniques stylistiques et narratives originales, remettent en question les principes de l'hétéronormativité qui suppose comme naturelle et évidente la binarité des sexes, établit un lien de causalité entre l'anatomie et le genre et considère comme seuls légitimes les désirs envers « le sexe opposé ». Nous analyserons les tendances communes et les stratégies propres à chaque auteur/autrice qui contribuent à déconstruire les allant-de-soi du sexe et à troubler la logique du genre. Les principes de naturalité, de binarité, de causalité et de normalité/moralité ne résisteront pas à l'épreuve des corps hybrides, des genres incohérents et des sexualités déviantes représentés dans les romans hors norme de notre corpus.

MOTS-CLÉS

Corps, genre, sexualité et désirs, identité, (hétéro-)norme, transgression

Heteronormativity challenged by fiction works: bodies, genders and sexualities in contemporary mexican novels

Abstract

The present thesis aims at analyzing how contemporary Mexican literature considers the different identity categories, i.e. sex, gender, sexualities, and desires, from a corpus of five novels written by 21st century masculine and feminine Mexican authors: *La cresta de Ilión* (2002) by Cristina Rivera Garza, *Cuerpo náufrago* (2005) by Ana Clavel, *Fruta verde* (2006) by Enrique Serna, *Emilio, los chistes y la muerte* by Fabio Morábito and *La bomba de San José* (2012) by Ana García Bergua. Heterogeneous in appearance, this corpus will reveal its coherence through the obvious interest each work shows for the question of « the difference » – the first and major one between masculine and feminine from which all others derive – and the normative one – anatomical, sexual, moral, etc. We will demonstrate how these fictional texts either through their characters or via original stylistic and narrative techniques challenge the principles of heteronormativity which considers as natural and evident the binary gender identity, thus establishing a causal link between anatomy and gender and assumes that the only legitimate desires are for the « opposite sex ». We will analyze the common tendencies and the personal strategies of each author, which contribute to the deconstruction of the « taken for granted » about sex and to disrupt the logic of gender. The principles of naturality, binary gender identity, causality and of normality/morality will not stand up to the challenge of hybrid bodies, incoherent genders and deviant sexualities represented in the out of the norm novels of our corpus.

KEYWORDS

Body, sexuality and desires, identity, (hetero-) norm, transgression

Table des matières

Remerciements	7
Résumé	8
Abstract.....	9
Introduction	19

Chapitre I Le corps anatomique

I. 1. L'ÉVIDENCE ANATOMIQUE.....	41
I. 1. a. Maternité accomplie et féminité archétypique.....	42
L'autre corps	42
Maternités (in-) visibles.....	44
L'Autre femme	46
Les deux visages du sexe féminin	47
Toutes respirent la mère.....	48
Maternité archaïque: <i>mater / materia</i>	50
Compulsion de mère / de mort	51
La grande métaphore biologique	52
Le sexe: essentiel et secondaire	54
I. 1. b. Les indices du dimorphisme sexuel	56
Des corps sur-représentés.....	56
Ella	60
Epanorthose	61
Altérité anatomique/ le rêve d'Antonia	63
Le catalogue des indices du dimorphisme	65
<i>Duos habet</i>	66
I. 1. c. Les conséquences psychiques et symboliques de l'anatomie	68
Revendication féministe...ou envie de pénis?.....	68
La présence du pénis	71
L'érection et la miction	72

Urinoirs	73
I. 1. d. Anatomie et narration	78
L'expression de la différence anatomique	80
Phallogocentrisme et <i>Weltanschauung</i>	82
Aveux (de faiblesse) non avenus	86
I. 2. CRITIQUE DU REGARD/DISOURS ANATOMIQUE	89
I. 2. a. Regards Tranchants	91
L'héritage dualiste	91
La méthode scientifique : distanciation, dissociation, fragmentation	94
Nombrar, clasificar visualmente	95
Le paradoxe de la méthode scientifique : cohérence interne et fragmentation	97
La vue : un réflexe masculin ?	98
L'œil érotico-anatomique	99
La gravitación de la mirada	101
Pygmalion et perforation	103
Nature / Culture	106
La menace dionysiaque	108
I. 2. b. Regards obscènes, corps abjects	111
Esthétique vibratoire, esthétique du vide ou de l'obscène ?	111
L'acte d'exhiber	114
La technique de l'insert	115
La galerie de l'obscène	118
Orifices	122
Le manuel de l'obscène	123
Le continent noir mis en lumière	124
La chair et le rasoir	126
« Un étrange abattis »	127
Le triangle inter-artistique de l'obscène	130
Vagin-pénis	131
L'abject	133
Urinoirs et répulsion	134
Le propre et l'autre, le propre et le sale	137
I. 3. LE CORPS PASSOIRE. TRAVESTISSEMENT ET FOLIE DANS LA CRESTA DE ILIÓN	141
Le travestissement et le secret	141
I. 3. a. La faille : immixtion de l'altérité	144
Regards et voix de femmes	145
« Soy Amparo Dávila ». L'assertion du féminin	148
Le diagnostic médical	150
L'« objectivité forte »	151
Altérité linguistique	152
Anatomie de la langue féminine	154
« Cécité littéraire » et intelligibilité linguistique	156
Le manuscrit perdu et l'Autre littéraire	159
Pierre Ménard vs « la pépite d'or de la théorie du génie »	161
Le doublet davilien	164
I.3.b. Contagion. Le corps-passoire	166
El proceso de contagio	166
Contagion, invasion et dualité	168

« Stade du miroir » et Inquiétante étrangeté	170
« La symptomatologie de son déni »	172
« Entre la orilla de la aceptación y la orilla de la pronunciación »	174
I. 3. c. La folie, le rêve et l'imagination : contre la catégorie de réel.	176
La Cresta, extrait d'un cas clinique ?	176
Mascarade et trompe-l'œil	177
Le corps délirant	179
« Los quehaceres de mi imaginación »	181
L'esthétique rivérienne comme esthétique de l'émancipation.	183
I. 4. LE CORPS OUVERT. HERMAPHRODISME ET DÉSIR.	187
I. 4. a. Hermaphrodisme	188
L'hypotexte woolfien	188
Métaphysique de la métamorphose	190
L'échelle des sexes	191
Humain-Inhumain : les déambulations tératologiques d'Antonia	195
L'hermaphrodite comme prodige ou comme race monstrueuse	200
I. 4. b. La fuerza metamórfica del deseo	202
« Les portes des songes »	202
Désir et dualité	203
Les « Machines désirantes » ou le corps-pantin	207
Corps désirants : au-delà du principe de binarité sexuelle	210
Ouroboros et mise en abyme de la métamorphose	213
Tératologie du désir : l' <i>homunculus deseans</i>	217
L'hypothèse du corps sans organes	217
Le sexe et le ventre	220
Le véritable sexe humain	221
« a brazo enhiesto, a corazón partido, a sexo cantante »	223

Chapitre II Les frontières du genre

II. 1. FÉMINITÉS CONTRAINTES	229
II. 1. a. Des dispositifs narratifs contrastifs	229
« Herstory » / « History »	230
II. 1. b. La division genrée de l'espace et du travail	234
Un confinement accru	235
L'économie domestique et le care	237
Éthos féminin	240
Un état de dépendance... réciproque ?	241
I. 1. c. Le contrôle du corps féminin	243
« Las oscuridades de los habitus »	244
<i>Cuerpo naufrago</i> et l'hypothèse naturaliste	246
Le <i>continuum</i> de l'injonction	248
Deux poids, deux mesures : la double morale et le scrupule féminin	250
La dichotomie <i>Putas/Santas</i>	252
Trilogie féminine : Marie, Ève ou Lilith	255
<i>Putas/Santas</i> réconciliées 1 (passivité)	256
<i>Putas/Santas</i> réconciliées 2 (réversibilité)	259

II. 2. MASCULINITÉS	263
II. 2. a. Ser un hombre de verdad	263
Une division rigide de la personnalité	263
Être un homme ? Stéréotypes et variabilité	265
<i>Cuerpo náufrago</i> : un atelier <i>Drag King</i> fictionnel ?	267
II. 2. b. L'économie des émotions	268
Pudeur romaine, pudeur mexicaine	268
II. 2. c. La relation aux femmes	272
Licence ou exigence sexuelle ?	272
« El núcleo activo de la oración amorosa » : amour courtois et esprit de conquête.	274
Arma-dura, arma-blanda	276
Une position dominante naturelle ?	277
II. 2. d. Langage et humour virils	278
Du symposium aux cantinas	278
El sexo me da risa	279
Oye, ¿qué significa cachar ?	283
L'illusion de la complicité sans menace	288
II. 2. e. Chronotopes virils	290
<i>Prostíbulos</i> et travestissements	290
L'envers du décor : resignification du chronotope	294
Les labyrinthes du désir et de l'interprétation	296
Toilettes publiques et urinoirs	297
Sémiotique de la différence	299
« Se faire le genre » : discipline et performativité des toilettes	301
L'art et la manière : « el arte de orinar » et le tabou anal	304
La différence irréductible	307
Mettre en garde, abolir les certitudes	309
II. 3. LES ROUAGES DE LA MÉCANIQUE DU GENRE	313
II. 3. a. Un contrôle pop	313
Contes de fées, <i>telenovelas</i> et Corín Tellado	316
La pratique citationnelle : entre psittacisme et subversion	319
Gangster et prince charmant	322
« Plus c'est glauque, plus l'homme se sent fort »	323
II. 3. b. De sainte icône... à icône pop	328
Cinéma, hyperréel et comédie du genre	329
La « machinerie visible des icônes »	331
Irréférence et simulation	334
II. 3. c. Nature plastique	336
Beauté cosmétique	337
La chair postmoderne	340
Est-ce que Selma a un corps ?	341
Selma : de modèle sans copies à « copie cent modèles »	343
Précession des simulacres	348
Les Ruines de la Carte ou le Désert de la Féminité elle-même	349
Selma, Vania, Dalila et <i>cætera</i>	350
II. 3. d. L'initiation à la féminité de Maite	352
La passation des postiches	353

Jouer le jeu	354
Transsubstantiation ?	355
Mécanique imparfaite et rire correcteur	356
Un « contrôle en mousse »	358
II. 4. LE JEU AU CŒUR DE LA MÉCANIQUE :	
INVERSION, DISSONANCE, ÉMANCIPATION	361
Au-delà du « dilemme shakespearien » du stéréotype	361
II. 4. a. Inversion	363
Le sauveur démythifié	363
<i>Capullos</i>	366
La domination sexuelle et la femme fatale	368
II. 4. b. Identités dissonantes, identités plurielles	374
Pratiques <i>drag</i> et assemblages dissonants	374
Un puto tan arrogante	379
Le double jeu de Germán bifrons	382
Soi-même... comme une autre	384
II. 4. c. D'un joug à l'autre ? Stéréotypes et émancipation	387
Le corps féminin, disponible à perpétuité	387
Le corps libéré : Ganar consciencia y calle paso a paso	389
Sexe, alcool et twist	390
Quelque part entre Corín et Selma	392
Le postiche libérateur : grosse farce et prise de pouvoir	395
<i>Kâmasûtra</i> et poétique de l'échec	399
Chapitre III	
Sexualités	
III. 1. LA PENSÉE <i>STRAIGHT</i> : STIGMATES ET RETOUR	407
III. 1. a. Figures du discours puritain	408
Les gardiennes de l'ordre sexuel: Paula et les <i>mojigatas</i>	409
Le trio « criminalisation, animalisation, pathologisation »	410
<i>Stigmata degenerationis</i>	413
Le procès de K.	416
III. 1. b. L'étrange couple de la police des mœurs et des homosexuels	423
Une catégorie utile	423
Le procès de Germán ou le « petit théâtre théorique » de l'interpellation hétérosexuelle	427
<i>Insultare</i> , sauter sur :	434
Être ou ne pas être : La menace homosexuelle et l'ordalie du désir	437
III. 1. c. L'aveu : débusquer la vérité du sexe, faire parler les désirs	441
L'hypothèse répressive	441
Le jeu ambigu de la confession et de la direction	444
III. 1. d. Stigmate... et retour	448
Le stigmate comme force créatrice	449
Antiparastase ou « effet aikido »	451
Parodie	453

Intertextualité : confrontation idéologique par discours interposés	457
Inversion des valeurs : « La abnegación, una virtud loca »	463
III. 2. SEXUALITÉ ET CORPORÉITÉ HORS NORME	467
III. 2. a. Perversions	469
Érotisme scatologique et <i>Schaulust</i>	469
Exploration sensorielle du corps féminin	474
L'ombre de l'inceste	475
Matrem nudam	477
Transgression de la norme, norme de la transgression	480
III. 2. b. L'hypothèse <i>queer</i> : contra-sexualité, réflexivité	482
Le grand <i>qui pro quo</i> sexuel	482
Contra-discipline sexuelle	487
Le rectum est-il une tombe ?	489
<i>Outlaw desires</i> et réflexivité	491
III. 2. c. L'hypothèse primitive	496
Le système <i>primitif</i>	496
Enfance et pensée magique	498
L'espace sacré du cimetière	502
Corporéité primitive	504
<i>Sagrado>de-s-agrado</i> : « brouiller le jeu de la bienséance »	507
« À vue de nez »	509
La mort, le sexe et la merde	511
« Délicieux cadavre et exquis déchet »	512
Souiller le <i>white-cube</i>	515
III. 3. SE DÉFAIRE DE LA MATRICE HÉTÉROSEXUELLE : APORIE ET CRÉATION ..	519
III. 3. a. Sexualités in(dé)finies	520
Se proclamer, coûte que coûte	520
Hermaphrodismes: les identités impossibles	526
Sex is. / Just sex.	530
Au-delà du principe de désir	531
Le sexe lesbien	535
III. 3. b. L'homosexualité comme désapprentissage de soi	537
«Un hetero indeciso. Apuntes de desaprendizaje »	537
L'ascèse homosexuelle	541
L'« homosexualité » comme fécondation intellectuelle	545
Devenir « autre que ce que l'on est »	548
De l'amitié comme principe créateur	550
L'art de la navigation	552
Prétérition taxinomique : oser dire « queer »	552
Declaraciones náufragas	553
Conclusion	557
Bibliographie	569
Index	585
Annexe des illustrations	587

Introduction

L'intérêt que nous manifestons dans ce travail pour les thèmes du corps, du genre et de la sexualité semble se justifier presque naturellement au vu de leur présence grandissante au sein de nos sociétés occidentales. Au cours des dernières décennies, une multitude de discours ont émergé pour dénoncer les violences de genre et les discriminations sexistes, homophobes, transphobes, etc. et revendiquer l'égalité des droits des « identités minoritaires » LGBTQI+, entraînant une plus grande visibilité de ces questions dans le débat public et sur la scène politique, culturelle et intellectuelle. Différentes approches – sociologiques, philosophiques, historiques, et même psychanalytiques, etc. – ont été et sont menées pour tenter d'analyser ce nouveau malaise dans notre civilisation, malaise lié au « patriarcat » dénoncé comme source de tous les maux et de toutes les oppressions. La question est complexe et les disciplines qu'elle convoque sont si variées, les points de vue si multiples et parfois contrastés, que nous ne pouvons en proposer un état des lieux suffisant dans le cadre de cette introduction. Peut-être pourrions nous résumer la révolution culturelle en cours et l'évolution des mentalités qui s'opère depuis le dernier tiers du XX^e siècle et s'intensifie depuis les vingt dernières années par une volonté de contrer la violence des normes qui gouvernent les individus dans leur corps, leur genre et leurs désirs. La question que nous nous sommes posée au début de ce projet de thèse est alors de découvrir comment le champ littéraire s'empare de cette *réalité*, plus précisément comment la littérature de fiction s'approprie, traduit ou reflète ce fait social inédit, cette inquiétude nouvelle qui manifeste une *inconformité* aux normes du genre.

Cela étant, dans le cas du Mexique, différentes « réalités » se superposent ou se hiérarchisent. Dans le contexte sociopolitique mexicain la question (en partie) intime de l'identité sexuelle et de genre des individus semble être à la fois « anecdotique » et incontournable : dérisoire au regard de la corruption, de la criminalité, de la pauvreté (trafics et migrations, injustices et spoliations) qui gangrènent la société mexicaine, et pourtant *primordiale* puisque cette question apparemment intime et individuelle concernant le sexe et

le genre des individus est *en réalité* au cœur de ce qui apparaît comme un fléau social et peut-être national : la violence de genre. Une violence éprouvée personnellement par l'une des autrices de notre corpus, Cristina Rivera Garza, et qu'elle transpose à la fiction dans son tout dernier roman, *El invencible verano de Liliana*¹. Ainsi, si l'on peut être tenté de distinguer différentes catégories d'œuvres littéraires, entre celles plus ostensiblement « engagées » ou orientées vers la dénonciation de problèmes sociopolitiques², et un type de littérature plus « intimiste », plus tournée vers l'introspection et l'analyse des personnages que vers la critique sociale, il semble bien que cette distinction soit erronée. Et, quoique l'œuvre littéraire n'ait pas à être utile³, nous pouvons affirmer que dans les thèmes qui nous intéressent ici, l'individuel et le collectif, l'intime et le politique se rejoignent.

Pour répondre à la question qui a initié notre réflexion, à savoir comment la littérature de fiction traduit l'inquiétude nouvelle/récente pour les questions de sexes et de genres, notre choix s'est porté sur cinq romans d'auteurs et d'autrices mexicain·e·s, tous publiés après 2000 : *La cresta de Ilión* (2002) de Cristina Rivera Garza, *Cuerpo náufrago* (2005) d'Ana Clavel, *Fruta verde* (2006) d'Enrique Serna, *Emilio, los chistes y la muerte* (2009) de Fabio Morábito et *La bomba de San José* (2012) d'Ana García Bergua⁴. Avant de préciser les caractéristiques qui nous ont permis de réunir au sein de cette étude ces romans si hétérogènes, présentons les auteurs et autrices de ce corpus pour découvrir ensuite comment ils s'inscrivent dans le panorama littéraire mexicain.

Fabio Morábito (1955) est poète, romancier, nouvelliste, essayiste et traducteur, également auteur d'un roman pour enfants *Cuando las panteras no eran negras* (1996)⁵. Plus qu'un détail bibliographique, cette publication est révélatrice de son rapport à la littérature, à la langue, de sa conception de l'acte d'écriture et de réception d'une œuvre, comme il s'en explique dans un entretien pour *El País* en 2014 :

Toda mi obra está cerca del aspecto físico de la realidad, de ciertas fuerzas elementales, como la supervivencia o el peligro, las fuerzas que me ayudan a escribir y hacen funcionar

1 Cristina Rivera Garza, *El invencible verano de Liliana*, Literatura Random House, 2021. L'autrice transpose à la fiction, 30 ans après les faits, le féminicide dont sa sœur Liliana a été victime.

2 Marie-Agnès Palaisi et Davy Desmas rappellent l'émergence d'un type de productions littéraires qui s'est formé en réaction au contexte de violence plus intense au début des années 2000 : « la subida imparabile y exponencial de la violencia en México a partir del 2006 que vio brotar la ficción-teoría o teoría-ficción » (Davy Desmas et Marie-Agnès Palaisi, *Tendencias disidentes y minoritarias de la prosa mexicana actual (1996-2016)*, Mare & Martin, 2018, p. 21).

3 Une conviction qu'Ana Clavel revendique pour son propre travail : « Nunca me ha interesado la literatura de rai-gambre periodística o histórica: que otros cumplan los dictados de una deuda social o utilitaria. Si no hay reelaboración, un uso peculiar de la metáfora –o sus variantes: veladura, sombra– como recurso de reinterpretación, esa literatura me resulta prácticamente prescindible » (Ana Clavel, *A la sombra de los deseos en flor, ensayos sobre la fuerza metamórfica del deseo*, México D.F., Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008, p. 91).

4 Cristina Rivera Garza, *La cresta de Ilión*, México, Tusquets, 2002; Ana Clavel, *Cuerpo náufrago*, México, Alfabuara, 2005; Enrique Serna, *Fruta verde* (2006), México, Editorial Booked, 2012; Fabio Morábito, *Emilio, los chistes y la muerte*, Barcelona, Anagrama, 2009; Ana García Bergua, *La bomba de San José*, México, Era, 2012. Dorénavant, les cinq romans de ce corpus seront référencés de manière abrégée : *Cresta*, *Cuerpo*, *Fruta*, *Emilio*, *Bomba*.

5 Fabio Morábito, *Cuando las panteras no eran negras*, Siruela, 1996.

la literatura infantil. [...] Y he descubierto con los años que eso es lo que a mí me gusta: *soy un escritor infantil que escribe cuentos o poesía clasificada para adultos*⁶.

Son intérêt pour l'univers de l'enfance se traduit dans le choix du protagoniste d'*Emilio, los chistes y la muerte*, roman « pour adulte » que nous étudierons. Son œuvre poétique et narrative lui a valu une reconnaissance de la critique et du public, ainsi que de nombreux prix, le dernier en date étant le prestigieux prix Xavier Villaurrutia, obtenu en 2019 pour son dernier roman, *El lector a domicilio* (2018)⁷. Cet auteur est qualifié par Sergio Pitol comme « uno de los 'raros' de la lengua »⁸, pour son style limpide et déconcertant dont témoigne le roman *Emilio, los chistes y la muerte*. Son parcours professionnel comme son œuvre témoignent d'un intérêt marqué pour la langue (sa transparence ou son opacité, ses capacités communicationnelles ou rituelles), qui s'explique par son expérience personnelle puisqu'il a déjà 15 ans lorsque sa famille quitte son Italie d'origine pour s'installer à Mexico : « Yo llegué a México sin saber español y los 15 años ya son una edad tardía para aprender desde el punto de vista neurolingüístico. Pero cuando quise ser escritor no me quedó más remedio que hacerlo en mi lenguaje cotidiano »⁹. Publié en 2009, *Emilio, los chistes y la muerte* est le premier roman de Morábito et relate la relation privilégiée, amicale et amoureuse, qui naît dans le cadre d'un cimetière sauvage de la capitale, entre un garçon de douze ans, Emilio, et une femme « qui pourrait être sa mère », Euridice. Emilio est solitaire, hypermnésique, et fait l'expérience à la fois effrayante et fascinante de ses premiers émois érotiques auprès d'Euridice, désespérée par la mort précoce de son enfant Roberto et profondément attachée à ce nouvel ami qui lui rappelle tant ce fils défunt. Le cadre du cimetière apparaît comme le théâtre de la vie et de la mort, l'enceinte idoine pour réciter des prières et des « chistes » et donner libre cours à ses désirs.

Enrique Serna (1959) a d'abord été rédacteur publicitaire, biographe d'idoles populaires comme Jorge Negrete et María Félix et scénariste de *telenovelas* avant de pouvoir se consacrer pleinement à la littérature. Son œuvre littéraire comprend une dizaine de romans publiés entre 1987 et 2019, parmi lesquels on peut citer *Señorita México* (1987)¹⁰, satire cruelle qui retrace la gloire et la décadence de Miss México 1966, *La sangre erguida* (2010)¹¹, tragédie érotique décrivant les splendeurs et les misères de l'orgueil viril à travers trois personnages masculins, ou son avant dernier roman, *La doble vida de Jesús* (2014)¹², à la fois thriller politique qui dénonce la corruption et les ravages du trafic de drogue et récit d'un amour hors-norme et scandaleux. Il est également l'auteur de trois

6 https://elpais.com/cultura/2014/03/14/actualidad/1394799135_082248.html

7 Fabio Morábito, *El lector a domicilio*, Editorial Sexto Piso, 2018.

8 Cité en quatrième de couverture de notre édition de *Emilio, los chistes y la muerte*.

9 https://elpais.com/cultura/2014/03/14/actualidad/1394799135_082248.html

10 Enrique Serna, *Señorita México*, México, Seix Barral, 1987.

11 Enrique Serna, *La sangre erguida*, México, Seix Barral, 2010.

12 Enrique Serna, *La doble vida de Jesús*, México, Alfaguara, 2014.

recueils de nouvelles, *Amores de segunda mano* (1994), *El orgasmógrafo* (2010) et *La ternura canibal* (2013)¹³, ainsi que d'essais, dont *Las caricaturas me hacen llorar* (1996) et *Genealogía de la soberbia intelectual* (2013)¹⁴. Ces quelques titres dessinent déjà certaines constantes thématiques et stylistiques de l'œuvre de Serna : on perçoit d'une part un intérêt pour les thèmes du corps, de l'érotisme, de la sexualité, des rôles de genre, des stéréotypes de la masculinité et la féminité, des identités doubles/duelles, et d'autre part l'humour – que l'on pressent féroce – et l'ironie à travers lesquels l'auteur aborde ces sujets. Une attitude littéraire opposée au sérieux et au dogmatisme, mais qui n'est pas incompatible avec un travail de la langue extrêmement rigoureux et un maniement des techniques narratives propre à déstabiliser et réjouir le lecteur par le foisonnement des discours, l'enchevêtrement des registres, la présence de régionalismes, de mexicanismes et autres idiolectes qui donnent à ses textes une vivacité et une oralité étourdissante. Le roman que nous avons choisi pour alimenter nos réflexions dans ce travail de thèse, *Fruta verde* (2006), présente lui aussi les quelques traits que nous venons d'ébaucher. Comme le suggère le titre emprunté à un boléro de Luis Alcaraz¹⁵, *Fruta verde* articule sa trame narrative autour du désir de ses trois personnages principaux, qui évoluent dans le México de la fin des années 70 : Germán Lugo, jeune publicitaire et « apprenti écrivain », frustré par sa relation avec les femmes et n'osant pas se confronter à d'autres sources de plaisirs, ceux que lui promet son collègue et ami homosexuel Mauro Llamas, qui incarne pour le jeune homme la vie de bohème à laquelle il aspire mais aussi la menace d'une sexualité qui lui semble contraire à sa « nature ». Entre ces deux personnages, se dresse la figure maternelle de Paula Recillas, la mère de Germán, qui ne cesse d'ériger la vertu en valeur absolue pour tenter d'éloigner son fils de la perversion et de dissiper ses propres tentations. Le lecteur suit les expériences érotiques contrastées de ces trois personnages à travers l'alternance de voix et accompagne la « formation » à la fois sexuelle et intellectuelle de Germán. Si les frontières entre fiction et réalité sont ténues dans les autres romans d'Enrique Serna, qui sont le reflet grossissant d'une réalité sociale, culturelle ou politique parfois encore plus caricaturale et invraisemblable que les *telenovelas* qu'il a écrites par le passé, elles sont plus minces encore dans ce roman de veine autobiographique. Dans un

13 Enrique Serna, *Amores de segunda mano* (1994), México, Seix Barral, 2016; Enrique Serna, *El orgasmógrafo* (2001), México, Seix Barral, 2010; Enrique Serna, *La ternura canibal*, Páginas de Espuma, 2013.

14 Enrique Serna, *Las caricaturas me hacen llorar*, Terracota, 1996; Enrique Serna, *Genealogía de la soberbia intelectual*, Taurus, 2013.

15 Le choix du titre signale à la fois l'importance accordée dans ce roman à l'expression des sentiments et aussi l'idée d'interdit et de transgression sexuelle. L'auteur explique cette double portée du titre dans un entretien pour *La Jornada*, où il reconnaît d'une part le sentimentalisme du boléro qui inspire le roman, tout en précisant d'autre part la tradition plus subversive qu'il évoque : « El mejor arte de amar se encuentra en los boleros pero, aclaro, en los boleros pecaminosos y prostibularios, en la tradición de Álvaro Carrillo, Agustín Lara y Luis Alcaraz, que son los que siempre me han gustado, más que la rama del bolero *fresa* de la trova yucateca, de canciones para la noviecita, que ha seguido de manera nefasta Armando Manzanero, por ejemplo ». <https://www.jornada.com.mx/2006/12/11/index.php?section=cultura&article=a10n1cul>

(Dernière consultation le 05/09/2021).

entretien pour *La Jornada*, l'auteur reconnaît – avec toutes les précautions et réticences pour éviter les parallélismes vains – que son roman est une *fiction* inspirée d'« éléments autobiographiques ». Il signale ainsi les ressemblances entre lui et Germán et l'évolution propre du personnage : « un aprendiz de escritor muy parecido a mí cuando yo tenía 18 años, pero estructurado dentro de una trama novelesca de la que resulta un personaje bastante diferente al original »¹⁶. De même, lorsqu'on l'interroge sur l'identification possible entre le personnage de Mauro Llamas et le dramaturge Carlos Olmos, son ami dans la vie réelle, mort en 2003, l'auteur répond :

Paula y Mauro no son personajes de la vida real con nombres cambiados, sino que se transformaron sustancialmente al pasar por el tamiz de la ficción. Carlos Olmos era un personaje muy complejo, yo no hice un retrato fiel de su personalidad porque le hubiera tenido que dedicar un libro entero. Igual que Paula, Mauro habita una realidad paralela que tiene ciertas similitudes con la realidad porque uno de los impulsos que tuve para escribir esta novela es el de, digamos, resucitar a los muertos más queridos de mi tzompalti, pero me di cuenta de que realmente era una tentativa imposible y opté por crear personajes de ficción¹⁷.

Indépendamment de ses sources d'inspiration, l'auteur décrit *Fruta verde* comme un roman d'apprentissage¹⁸ et une défense de la liberté d'aimer au-delà des interdits, de la morale conservatrice et de l'hypocrisie qu'il perçoit comme des atavismes mexicains¹⁹.

Fille et petite fille d'exilés de la Guerre Civile espagnole, Ana García Bergua (1960)²⁰ est l'auteurice de romans, de nouvelles et de chroniques, notamment dans la colonne « Y ahora paso a retirarme » dans *La Jornada*. Son deuxième roman, *Púrpura* (1999)²¹, signale son intérêt pour une écriture « dissidente » puisqu'elle s'inspire du modèle du *Bildungsroman* pour le faire dériver vers les thèmes de l'expérimentation sexuelle non conventionnelle²². L'univers narratif de l'auteurice, « lleno de humor y fantasía »²³, se caractérise par « una fuerte carga metaficcional o metatextual »²⁴ et présente du point de vue thématique un intérêt marqué pour l'histoire et pour la condition féminine ou l'expérience

16 *Id.*

17 *Id.*

18 « En todo caso, si se trata de poner etiquetas, creo que también es una novela de aprendizaje y en ese sentido entronca con la tradición que va desde *La educación sentimental*, de Flaubert, hasta *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño, donde se narra el surgimiento de una rebeldía » (*id.*).

19 « Creo que esta novela también es una defensa de la libertad de amar por encima de todas las prohibiciones. Creo que todavía hay un peso muy fuerte en la moral represiva y conservadora de México, la mayoría de la población tiene fama mundial como conservadora e hipócrita » (*id.*).

20 Pour une présentation plus complète, cf. Karim Benmiloud et Alba Lara-Alengrin (dir.), *Tres escritoras mexicanas. Elena Poniatowska, Ana García Bergua, Cristina Rivera Garza*, Rennes, PUR, 2014, p. 19-21.

21 Ana García Bergua, *Púrpura*, México, Era, 1999.

22 Sur *Púrpura*, voir Brandon Patrick Bisbey, « Hacia una literatura de disidencia sexual en México con dos *Bildungsromane* bisexuales: *Púrpura*, de Ana García Bergua, y *Fruta verde*, de Enrique Serna », 2012, *Revista Valenciana estudios de filosofía y letras*, vol. 5 n°10. Nous reviendrons sur l'interprétation « bisexuelle » qu'il propose des deux romans en III. 3.

23 Karim Benmiloud et Alba Lara-Alengrin (dir.), *op. cit.*, p. 19.

24 *Id.* Cette dimension est particulièrement évidente dans *La bomba de San José*. Cependant, nous étudions davantage la dimension intertextuelle et interfictionnelle non pas dans une perspective métalittéraire mais sous l'angle du genre en II. 3.

des femmes (dans *Rosas negras*, *Isla de bobos*, *La bomba de San José*, et dans son dernier roman *Fuego 20*²⁵). En 2013, elle a reçu le prix Sor Juana Inés de la Cruz pour *La bomba de San José*, le roman que nous avons retenu dans le cadre de notre étude. L'histoire se déroule dans la capitale mexicaine des années 60, lieu de bouillonnement intellectuel et artistique et de révolutions sociales en faveur de l'émancipation des femmes. Le récit se déploie selon un principe d'alternance : le personnage de Maite, mère de famille et épouse aimante, et son mari Hugo, séducteur et imprévisible, décrivent tour à tour l'événement qui a bouleversé leur routine familiale et qui déclenchera au fil du roman de nombreuses péripéties : l'apparition au sein du foyer conjugal de la « bomba de San José », la star de cinéma Selma Bordiú, dont Hugo tombe éperdument amoureux. Les personnages évoluent dans un univers « *de película* »²⁶ (au sens propre et au sens figuré) et prennent très au sérieux le jeu des apparences, confondant souvent les frontières du réel et de la fiction. Les feux des projecteurs de l'industrie cinématographique – braqués sur Selma, Hugo et Maite – se révéleront particulièrement propices à l'analyse des représentations de la féminité et de la masculinité.

Ana Clavel (1961) est l'autrice de romans, de nouvelles et de deux essais dont nous pouvons citer quelques titres, indépendamment de la catégorie générique à laquelle ils se rattachent²⁷ : *Amorosos de atar* (1992), *Los deseos y su sombra* (2000), *Cuerpo náufrago* (2005), *Las Violetas son flores del deseo* (2007), *A la sombra de los deseos en flor. Ensayos sobre la fuerza metamórfica del deseo* (2008), *Amor y otros suicidios* (2012), *Las ninfas a veces sonríen* (2012), *CorazoNadas* (2014), *El amor es hambre* (2015), *Territorio Lolita* (2017)²⁸, *Breve tratado del corazón* (2019)²⁹... autant de titres qui dévoilent sa prédilection pour les thèmes du corps, de la sexualité et des désirs (dans leurs expressions les plus subversives et irrépessibles). Clavel se distingue également pour être une « *écrivaine multimédia* », dimension encore peu étudiée par la critique, à l'exception de l'apport considérable de Jane Elizabeth Lavery, qui consacre de nombreux chapitres à cet aspect dans sa monographie *The Art of Ana Clavel, Ghosts, Urinals, Dolls, Shadows and Outlaw Desires*³⁰. Ainsi les publications des romans *Cuerpo náufrago* et *Las nin-*

25 Ana García Bergua, *Rosas negras*, México, Plaza y Janés, 2004 ; Ana García Bergua, *Isla de bobos*, México, Seix Barral, 2007 ; Ana García Bergua, *Fuego 20*, México, Era, 2017.

26 Cette locution est employée de manière quasi compulsive par les narrateurs pour souligner l'extravagance des situations vécues.

27 La distinction entre essais et romans n'est d'ailleurs pas si radicale ni absolument pertinente étant donné la dimension réflexive de nombre de ses récits fictionnels, dont *Cuerpo náufrago*.

28 Voir la présentation que propose Ana García Bergua de cet essai dans une colonne de *Letras libres* du 2 mai 2018 : <https://www.letraslibres.com/mexico/revista/el-espejo-negro> (dernière consultation le 06/09/2021).

29 Ana Clavel, *Amorosos de atar*, DIFOCUR/Gob. del Edo. de Sinaloa, 1992 ; Ana Clavel, *Los deseos y su sombra*, México, Alfaguara, 2000 ; Ana Clavel, *Las Violetas son flores del deseo*, México, Alfaguara, 2007 ; Ana Clavel, *Amor y otros suicidios*, México, B, de Bolsillo, 2012 ; Ana Clavel, *Las ninfas a veces sonríen*, México, Alfaguara, 2012 ; Ana Clavel, *CorazoNadas*, México, Posdata Editores, La Hormiga Iracunda, 2014 ; *El amor es hambre*, México, Alfaguara, 2015 ; Ana Clavel, *Territorio Lolita*, México, Alfaguara, 2017 ; Ana Clavel, *Breve tratado del corazón*, México, Alfaguara, 2019.

30 Jane Elizabeth Lavery, *The Art of Ana Clavel, Ghosts, Urinals, Dolls, Shadows and Outlaw Desires*, Oxford, Legenda, Studies in Hispanic and Lusophone Cultures, 6, 2015.

fas a veces sonríen, ont donné lieu à deux projets multimédia, organisés autour de performances d'artistes, d'installations, de vidéos et d'expositions photographiques dans la capitale mexicaine³¹. Dans cette étude, nous nous concentrerons uniquement sur *Cuerpo náufrago* en tant que livre-objet (hybride en lui-même par l'insertion de photos et d'illustrations) et sur la seule expérience de lecture – expérience qui transgresse déjà plusieurs frontières établies, comme nous l'analyserons. *Cuerpo náufrago* est l'histoire d'une métamorphose : un matin, le personnage d'Antonia se réveille dans un corps d'homme. Ce bouleversement initial donne lieu à une série de situations comiques liées à l'inexpérience du personnage qui peine à s'accommoder de son « armure » virile, et initie une longue réflexion sur l'identité, les désirs, la frontière entre les sexes et les genres masculin et féminin. Au cours de son parcours initiatique dans le monde des hommes, Antonia fait la découverte d'un objet étrange et fascinant, l'urinoir, qui cristallise ses doutes existentiels et à travers lequel elle espère trouver les réponses à la question de son identité.

Cristina Rivera Garza (1964) est l'autrice de poésie, de nouvelles, de romans et d'essais ; sa production mêle réflexions théoriques et création littéraire, comme en témoigne *Nadie me verá llorar* (1999), roman qui s'inspire de la documentation et des réflexions menées durant son travail de thèse de doctorat en Histoire Latino-américaine à l'Université de Houston, *The Masters of the streets. Bodies, Power and Modernity in Mexico, 1867-1930* (1995). Ce roman, pour lequel elle reçoit quatre prix prestigieux dont le prix Sor Juana Inés de la Cruz en 2001, lui a valu une reconnaissance nationale et internationale. Son œuvre, abondante et radicalement hétérogène, explore à la fois « la fiction documentaire, le roman historique, le récit métafictionnel, la prose poétique, la littérature conceptuelle et l'écriture expérimentale »³² : une incroyable diversité de genres, de disciplines et parfois même de langues³³, qui constitue la déroutante cohérence de son écriture, comme le suggère Cécile Quintana à travers l'apparent paradoxe par lequel elle inaugure son étude : « L'homogénéité de l'œuvre de Cristina Rivera Garza tient à sa diversité »³⁴. Au-delà de l'(in-)définition formelle et générique qui caractérise l'autrice, son œuvre présente une indéniable cohérence thématique par la présence quasi obsédante des questions concernant le corps, l'identité de genre, les relations interindividuelles, le langage (dans sa dimension symbolique et ses capacités poétiques ou communicationnelles). Dans son étude de « l'écriture-mouvement » de Rivera Garza, Cécile Quintana organise son analyse autour de trois grands axes, qui sont le corps, le moi et le langage, trois élé-

31 Respectivement, au Centro Cultural de España-México du 21 septembre au 30 octobre 2005, et au Centro Cultural Bella Epoca du 11 au 28 avril 2013. Cf. *Ibid.*, p. 120-136 et p. 238-248.

32 Cf. Karim Benmiloud et Alba Lara-Alengrin (dir.), *op. cit.*, p. 22.

33 « Au-delà de son caractère transgénérique (poésie, nouvelles, romans, récits, essais), interdisciplinaire (histoire, littérature, sociologie) et, à l'occasion, bilingue (espagnol, anglais) [...] » (Cécile Quintana, *Cristina Rivera Garza, une écriture mouvement*, Rennes, PUR, 2016 p. 13). Aux langues mentionnées par Quintana, nous pouvons ajouter la langue imaginaire inventée par l'autrice, dans *La cresta de Ilión* précisément.

34 *Id.*

ments-clés pour tenter de décrire l'œuvre rivérienne dans son ensemble et qui se révèlent tout aussi pertinents pour envisager le roman particulier retenu pour notre étude : *La cresta de Ilión*. Dans ce roman, le narrateur et personnage principal, un médecin chargé des soins palliatifs dans l'hôpital-mouroir nommé « Granja del Buen Descanso », reçoit la visite inattendue de deux femmes par un soir de tempête : la première prétend s'appeler Amparo Dávila et recherche un manuscrit perdu, la seconde est La Traicionada, une ancienne amante du personnage. Installées dans la maison de ce dernier, les deux femmes nouent une relation intime, parlent une langue qui leur est propre et inquiètent de manière irréversible l'identité virile du personnage et narrateur par la révélation de « son secret » : « Yo sé que tú eres mujer » (*Cresta*, p. 60).

Après avoir esquissé ces quelques éléments bio-bibliographiques, tentons de voir comment ces auteurs et autrices – tous nés entre 1955 et 1964 et ayant commencé à publier dans les années 80 – s'inscrivent dans le panorama littéraire mexicain et quelles affinités thématiques ou stylistiques se dégagent au-delà de la diversité de leur parcours et de leur production. Y aurait-il des traits marquants des écritures mexicaines du XXI^e siècle qui permettraient d'intégrer ou de distinguer ces écrivain·e·s parmi la production littéraire de leur époque ?

Dans leur introduction à *Tendencias disidentes y minoritarias de la prosa mexicana actual (1996-2016)*, Davy Desmas et Marie-Agnès Palaisi retracent le contexte littéraire et éditorial particulièrement prospère en Amérique Latine et au Mexique depuis 1995, l'intérêt renouvelé pour la production en langue espagnole et la profusion de publications et de nouveaux auteurs que Carlos Fuentes a rassemblés sous la formule de génération « du boom au boomerang »³⁵, les inscrivant ainsi dans la continuité du Boom tout en soulignant les écarts et les ruptures vis-à-vis de cet héritage prestigieux. Les deux auteurs rappellent également l'importance de la critique littéraire dans ces différents essais de classification et d'analyse des tendances littéraires de la toute fin du XX^e ou début XXI^e siècle, par exemple celle de José Carlos González Boixo³⁶ qui dégage des thématiques récurrentes, effectivement très explorées jusqu'à aujourd'hui, comme la violence, les femmes, les nouvelles identités minoritaires, la transgénéricité³⁷. Cependant, ce qui se dégage de cet exposé rétrospectif est la difficulté, voire la vanité des tentatives pour catégoriser une production si diverse et hétérogène en lui accolant des étiquettes qui bien souvent relèvent de l'autolégitimation artificielle ou de la classification superficielle : « bien

35 Cf. Davy Desmas et Marie-Agnès Palaisi, *op. cit.*, p. 16-17, note n°5.

36 José Carlos González Boixo, *Tendencia de la narrativa mexicana actual*, Madrid, Iberoamericana, 2009.

37 Cf. Davy Desmas et Marie-Agnès Palaisi, *op. cit.*, p. 19.

se notan las dificultades que surgen al momento de referenciar, legitimar y clasificar esta literatura tan diversa »³⁸.

Peut-être trouverions-nous du côté d'une production littéraire « spécifiquement » féminine plus d'indices cohérents, de traits marquants et distinctifs de tendances dans lesquelles s'inscrivent les autrices de notre corpus. Dans la « brève généalogie des écrivaines mexicaines » qu'ils dressent en introduction à *Tres escritoras mexicanas*, Karim Benmiloud et Alba Lara-Alengrin, après être revenus sur la dynamique culturelle³⁹, littéraire et éditoriale propice qui a permis à de nombreuses écrivaines mexicaines d'accéder à une diffusion internationale en étant publiées par des maisons d'édition telles que Alfaguara et Tusquets dans les années 90, dégagent en effet certaines caractéristiques thématiques et stylistiques des autrices en question :

Según la crítica, la producción de los noventa apunta hacia un erotismo más abierto una “escritura del cuerpo” y se destaca por su predilección por el registro fantástico o neo-fantástico. Dentro de este grupo, cada vez más nutrido, podemos destacar a Ana García Bergua (1960), Ana Clavel (1961), Cristina Rivera Garza (1964), Susana Pagano (1968), Cecilia Eudave (1968) o Guadalupe Nettel (1973)⁴⁰.

Il semble bien que les trois autrices de notre corpus se distinguent aujourd'hui encore par cette « écriture du corps », ce qui apparaîtra avec évidence dans notre travail car nos analyses sur le corps anatomique s'appuieront essentiellement sur leurs trois romans. Dans son introduction à l'art d'Ana Clavel, Lavery revient elle aussi sur le « boom femenino » qu'a connu le Mexique et plus généralement l'Amérique Latine depuis les années 70 et rappelle les débats provoqués par la catégorie d'une littérature « féminine », associée aux noms de Mastretta, Esquivel, Nissán et Loeza, et décrite comme une « *literatura light* » qui véhiculerait même un certain conservatisme hétérosexuel. Émerge alors une seconde génération d'autrices – à laquelle appartiendraient Clavel, García Bergua et Rivera Garza – qui cherchent à se distinguer de leurs prédécesseurs sans rompre néanmoins avec certaines thématiques clés de la génération précédente :

Whilst second generation writers such as Clavel, Cristina Rivera Garza, or Ana García Bergua, for instance, see their work as broadly convergent with certain strands of the Mexican *boom femenino*, for exemple their feminist principles which include notions of gender ine-

38 *Id.*

39 Les écrivaines qui publient dans les années 90 sont en effet présentées comme les héritières et bénéficiaires de la reconnaissance conquise au cours des décennies précédentes par leurs prédécesseurs/aînées (depuis « el puñado de pioneras » des années 50, jusqu'au « boom » du roman féminin dans les années 80, où les autrices sont encore confrontées au mépris et aux préjugés de la critique) : « A partir de los noventa las escritoras de fin de siglo cuentan ya con una tradición estética de alto vuelo y a la vez han sorteado el cuestionamiento de la crítica frente al éxito comercial de las escritoras que publicaron en la década del ochenta. [...] se trata de una generación de escritoras aliviada de la sospecha, de ser mujer y de escribir sentimental o superficialmente » (Karim Benmiloud, Alba Lara-Alengrin, *op. cit.*, p. 15). Sur le contexte littéraire des années 50, les auteurs renvoient à N. Pasternac, “Presentación”, in M. Ezquerro (coord.), *Escritoras mexicanas. Voces y presencias*, Paris, Indigo & Côté-femmes, 2004.

40 Karim Benmiloud, Alba Lara-Alengrin, *op. cit.*, p. 15. Cf. A. R. Domenella, « Territorio de leonas : narradoras mexicanas en los noventa », in A. R. Domenella (coord.), *Territorio de leonas, cartografía de narradoras mexicanas en los noventa*, México, Universidad Autónoma Metropolitana/Caa Juan Pablos, 2001, p. 38.

quality, as well as their focus on sexuality, the body, and the voices of marginalized sectors of society, *they consciously write works of fiction which are not of the best-seller type associated with certain Mexican women's writing of the boom femenino*⁴¹.

Cette nouvelle caractéristique mérite en effet d'être relevée et il est indéniable que les œuvres de nos trois autrices s'éloignent du prototype littéraire commercialisable dans la mesure où leurs romans ne sont pas *plaisants* au sens barthien du terme (ce ne sont pas des textes de *plaisir*, mais de *jouissance*), ils n'ont pas pour but de rassurer le lecteur dans sa culture, ni de le divertir (bien que le roman de García Bergua obtienne indéniablement cet effet), mais plutôt d'inquiéter sa conscience et son *goût*.

Prenant finalement un recul sur le panorama du XX^e siècle, Karim Benmiloud et Alba Lara-Alengrin proposent de conclure (« Ahora bien, cuáles son las constantes o las recurrencias temáticas en la producción de las escritoras mexicanas del siglo XX ? ») en avançant les constantes thématiques ou stylistiques dégagées par la critique féministe : « l'oralité, la folie, la différence ou l'enfance »⁴². Si ces quatre points sont considérés comme une constante de l'écriture féminine du XX^e siècle mexicain, nous verrons que chacune de ces notions occupe aussi une place de choix dans notre corpus composé de romans du XXI^e siècle écrits par des autrices et aussi des auteurs. En effet, ces cinq romans traitent de manière centrale du thème ou du motif de la différence : celle du masculin et du féminin, qui imprime les corps et les comportements de genre et distingue les sexualités. Les trois autres notions mentionnées, la folie, l'oralité et l'enfance apparaissent respectivement chez Cristina Rivera Garza, Enrique Serna et Fabio Morábito pour interroger les normes corporelles et sexuelles.

Peut-être ne faut-il donc pas imposer à la littérature des catégories de genre forcément artificielles (ce que montrera notre analyse du corpus) mais plutôt considérer ce qui serait une tendance générale et pérenne du roman mexicain, comme nous y invitent Marie-Agnès Palaisi et Davy Desmas en citant les mots de l'écrivaine Sara Sefchovich, qui rassemble les romans mexicains autour de « Una sola línea » : « las novelas ofrecen un testimonio, se abren a dudas, a búsquedas sin partido ni dogma [...] Esta es la tendencia de la narrativa mexicana actual, pero lo que hay que tener presente es que ésta ha sido siempre la forma de ser de la literatura mexicana »⁴³. Face à la difficulté ou à la vanité des

41 Jane Elizabeth Lavery, *op. cit.*, p. 5-6. « Alors que des écrivaines de la deuxième génération comme Clavel, Cristina Rivera Garza ou Ana García Bergua considèrent que leur œuvre rejoint certains aspects du *boom* féminin mexicain, comme par exemple leur orientation féministe à travers leur intérêt pour les questions des inégalités de genre, de la sexualité, du corps et des voix de secteurs marginalisés de la société, elles écrivent volontairement des œuvres de fiction qui diffèrent du modèle du *best-seller* associé à certaines écritures du *boom* féminin » (les traductions en français de l'ouvrage de Lavery sont personnelles). Lavery insiste sur l'opposition de Clavel au principe de « *best-seller* » exprimée lors d'un entretien et rappelle le titre de l'article : « Ana Clavel asegura que está al margen del 'best seller' ». Cf. <https://www.informador.mx/Cultura/Ana-Clavel-asegura-que-esta-al-margen-del-best-seller-20091210-0049.html> (dernière consultation le 06/09/2021).

42 Karim Benmiloud, Alba Lara-Alengrin (dir.), *op. cit.*, p. 16.

43 Sara Sefchovich, « Una sola línea: la narrativa mexicana », in K. Kohut (ed.), *Literatura mexicana hoy*, Frankfurt/Madrid, Vervuert, 1995, p. 54 (citée par Davy Desmas et Marie-Agnès Palaisi, *op. cit.*, p. 15).

tentatives classificatrices, face à ce « brote de diversidad » au sein de la littérature mexicaine, les deux directeurs du volume prennent alors le parti d'interroger la polymorphie et l'impossibilité à catégoriser en elle-même⁴⁴, et, selon une démarche et une volonté que nous revendiquons nous aussi dans ce travail, prétendent à travers les contributions des auteurs de l'ouvrage rendre visible le principe de résistance et de diversité qui caractérise mieux que toute étiquette la littérature mexicaine contemporaine : « nos gustaría que la publicación pudiera visibilizar cómo el México literario actual es un México de la resistencia y de la diversidad que legitima como potencia política todos los sujetos minoritarios »⁴⁵.

Cette tendance de la littérature mexicaine à « transgredir leyes, abrir la mente a la reflexión »⁴⁶ s'exprime avec force dans les romans de notre corpus et légitime leur réunion dans ce travail de thèse. Avant de préciser *quelles lois* les auteurs et autrices transgressent dans leurs romans et *quelles réflexions ils engagent*, voyons en quoi ils se rejoignent dans leurs pratiques d'écriture, dans leur travail de la langue et des techniques narratives, pour offrir au lecteur de notre corpus une expérience littéraire certes contrastée, mais néanmoins cohérente.

En dépit de la variété de leur style, les cinq auteurs/autrices explorent ou repoussent de nombreuses frontières associées à la chose littéraire. Par exemple, la frontière entre la fiction et le réel se fait trouble dans les romans de Serna, García Bergua, Rivera Garza et Clavel, non seulement en raison de l'intrigue qui s'y déroule (à un niveau intradiégétique), mais aussi de l'intense dialogue avec des œuvres, des artistes, des écrivains appartenant à la réalité extrafictionnelle, un jeu interréférenciel qui a pour effet à la fois de modifier les contours imperméables du livre-objet et d'inquiéter la figure *autoritaire* de l'auteur. C'est aussi la frontière littéraire – souvent imposée par la critique et par une certaine idée du prestige et de la reconnaissance – entre le sérieux et le rire qui est mise à mal chez García Bergua, Morábito et Serna, puisque dans leurs romans, le rire n'exclut pas la réflexion : au contraire, l'humour apparaît comme un puissant ressort critique et réflexif. La part d'humour dans les romans de notre corpus pourrait être le reflet d'une tendance plus générale de la littérature nationale, comme le suggère Enrique Serna dans un entretien avec Ana García Bergua sur l'humour mexicain : « Creo que el humor está más presente en la literatura actual que en la del pasado. Los escritores de mi generación hemos tenido una inclinación natural hacia el humor, sin duda por la influencia de José Agustín, Ibarguengoitia y los escritores que nos precedieron »⁴⁷ ; une tendance à l'humour

44 *Ibid.*, p. 21.

45 *Ibid.*, p. 22.

46 *Ibid.*, p. 15.

47 Ana García Bergua et Enrique Serna, « De Quevedo a la Warner Bros », in *Revista Letra Libres*, México, n° 212, août 2016, « ¿Dónde quedó el humor mexicano? ».

permise dans le cas de écrivaines mexicaines par les avancées sociales, économiques et culturelles qui leur offrent la liberté de se moquer des stéréotypes de genre, comme l'auteur en fait l'hypothèse :

Enrique Serna: Creo que vamos a ir viendo cada vez más ejemplos de escritoras humoristas, porque en la medida en que las mujeres vayan conquistando la igualdad económica, seguramente también van a sentirse más libres para burlarse de la masculinidad sobreactuada o del propio feminismo dogmático. Y, como bien dices, ya lo están haciendo desde ahora⁴⁸.

Dans ce même entretien, après avoir déploré le sérieux de la littérature mexicaine⁴⁹, les deux auteurs revendiquent leur « proclividad a restarle solemnidad a la literatura, a no engolar la voz, a tutearnos con los lectores », selon une approche qui désacralise à la fois l'œuvre littéraire et son auteur et implique une plus grande complicité avec le lecteur. On retrouve également chez Clavel, Rivera Garza et Morábito cette double tendance à la désacralisation de la figure auctoriale et à une proximité avec le lecteur.

Un autre trait commun tient au travail sur la langue dont témoignent les romans sélectionnés, qui prend des formes diverses et offre des expériences variées, souvent déroutantes et déstabilisantes pour le lecteur : que ce soit Cristina Rivera Garza, « soucieuse de mener toujours plus loin l'expérience des limites du langage »⁵⁰, qui pousse l'expérience de l'écriture et de la lecture au-delà des frontières du lisible et de l'intelligible ; Enrique Serna qui explore les registres et les idiolectes par discours interposés, donnant à l'ensemble du roman un aspect cacophonique ; cacophonique aussi le roman de García Bergua, qui interroge l'autorité linguistique/discursive et l'individualité, voire l'authenticité de ses personnages à travers un foisonnement de références interfictionnelles et une pratique citationnelle compulsive ; Morábito, qui questionne sur un ton nostalgique la capacité du langage à communiquer et privilégie d'autres fonctions langagières (rituelles, comiques, propitiatoires); Clavel, enfin, qui envisage la dimension symbolique

48 *Id.*

49 « En la literatura mexicana hay una tendencia a la solemnidad » (*id.*). En réponse à ce constat de García Bergua qui inaugure l'entretien entre les deux écrivains, Serna interprète l'absence d'humour en littérature par les jugements esthétiques défavorables et les stéréotypes du genre littéraire : « Enrique Serna: Sospecho que la solemnidad se debe a que en el medio literario hay muchos buscadores de prestigio. Burlarse de esa ambición arrinconada a un escritor dentro de los géneros menores y lo expulsa del templo marmóreo de las bellas letras. Entre nosotros persiste el viejo hábito de relegar la comedia al ámbito de la subliteratura ». Ana García Bergua complète l'idée d'une stigmatisation de l'humour en littérature en expliquant que les auteurs éprouvant un penchant humoristique se tournent davantage vers d'autres formes d'écriture que le roman : « Ana García Bergua : Huerta es otro escritor que estuvo ligado al cine y al periodismo. Buena parte de la mejor literatura humorística se fue más bien por el periodismo, en donde puede haber cierta ligereza y no existe este compromiso con el prestigio que mencionas, la posteridad, todas esas cosas ».

50 Cécile Quintana, *op. cit.*, p. 9.

du langage et propose au lecteur une série de jeux de mots ou *trabalenguas* à la portée métaphysique.

Enfin, les auteurs se rejoignent à travers l'usage de techniques narratives originales que l'on peut distinguer selon deux principes au sein du corpus : celui du regard oblique des narrateurs et/ou personnages de *La cresta de Ilión*, de *Emilio, los chistes y la muerte* et de *Cuerpo náufrago*, qui décrivent la réalité intrafictionnelle à travers le prisme de la folie, de l'enfance, ou de la différence (depuis l'autre sexe/genre) ; et le principe polyphonique, dans *Fruta verde* par le biais d'une focalisation alternée sur les trois personnages de Paula, Germán et Mauro, et dans *La bomba de San José*, où le récit est mené alternativement par les deux personnages-narrateurs, Maite et Hugo. Nous verrons comment ces choix de focalisation et ces jeux narratifs acquièrent une double portée à la fois comique et réflexive, comment ils suscitent le rire du lecteur et l'invitent à réfléchir sur les questions relatives à l'identité, sexuelle et de genre.

Ces quelques caractéristiques formelles ou stylistiques sont cohérentes par les effets qu'elles produisent et par les réflexions qu'elles engagent ou soutiennent au sujet des thèmes qui sous-tendent l'œuvre de nos cinq auteurs/aatrices : le corps, les identités de genre, la sexualité et les désirs. Il nous faut maintenant préciser quelles sont les évidences, quels sont les schémas de représentation des sexes et des genres, quels sont les modes d'appréhension des corps et des identités que les auteurs et aatrices s'emploient à « disloquer »⁵¹. En quoi les romans sélectionnés s'avèrent-ils indispensables⁵² pour envisager et explorer autrement la question de l'identité ?

Il nous est apparu que chaque roman questionne une ou plusieurs des « catégories de l'identité » qui, selon la pensée de Judith Butler – qui alimente nos réflexions et inspire l'organisation formelle de ce travail –, sont au nombre de trois : le sexe, le genre et la sexualité. Rappelons que pour la féministe *queer*, l'identité de la personne et son « intelligibilité » au sein de nos sociétés dépendent de la cohérence de ces trois éléments, chacun reposant sur le principe de binarité et d'exclusion mutuelle entre le masculin et le féminin et s'articulant aux autres éléments selon une logique causale. C'est cette grille d'intelligibilité du genre et de l'identité, cette logique du genre – binaire, substantive et causale – que tente de déconstruire Butler dans son fameux essai *Trouble dans le genre*⁵³, et que les auteurs de notre corpus mettent à mal par la représentation de corps hybrides, de genres incohérents et de sexualités bizarres. Des schémas de pensées, des réflexes d'appréhension, des allant-de-soi entretenus par les structures juridiques et médicales qui constituent

51 « Soucieuse de mener toujours plus loin l'expérience des limites du langage, [Cristina Rivera Garza] s'emploie sans relâche à disloquer nos schémas de représentation, nos modes d'appréhension et nos réflexes, pour nous obliger à aimer ce que nous ne comprenons pas » (*id.*).

52 Pour reprendre la distinction employée par Clavel entre « literatura prescindible » et « imprescindible ». Cf. note n° 3.

53 Judith Butler, *Trouble dans le genre, Le féminisme et la subversion de l'identité* (1990), Paris, La Découverte, 2006.

un système imparable que Butler désigne par le nom de matrice hétérosexuelle ou « normative heterosexuality », que la traductrice de l'édition française, Cynthia Kraus, désigne par le terme d'« hétéronormativité » et qu'elle définit ainsi :

Ce terme [hétéronormativité] désigne le système, asymétrique et binaire, de genre, qui tolère deux et seulement *deux sexes*, où le genre *concorde* parfaitement avec le sexe (au genre masculin le sexe mâle, au genre féminin le sexe femelle) et où l'hétérosexualité (reproductive) est obligatoire, en tout cas désirable et convenable⁵⁴.

Cette définition limpide de l'hétéronormativité permet de détailler les différents aspects contenus dans cette large notion et qui seront questionnés par les auteurs et autrices à travers leurs fictions : le principe de binarité qui s'applique à tous les éléments de la chaîne d'intelligibilité, l'idée de coïncidence entre le sexe, le genre et l'orientation des désirs, et enfin, la dimension éthique et morale qui accompagne les désirs et les pratiques sexuelles pour valoriser quasi exclusivement l'hétérosexualité reproductive.

Si la critique de certaines conséquences de l'hétéronormativité – comme l'*asymétrie* de genre, la stigmatisation des identités incohérentes qui ne respectent pas le lien logique sexe/genre/sexualité, l'homophobie, etc. – n'est pas nouvelle dans la pratique littéraire (ni bien sûr dans le débat social et intellectuel) des dernières décennies, les stratégies scripturales employées par les auteurs et autrices de notre corpus sont en revanche *originales* (au sens fort du terme), comme nous l'analyserons. Mais c'est peut-être dans la représentation du corps anatomique ou biologique que le caractère novateur et parfois radical des propositions des autrices (plus spécifiquement) apparaît pleinement, non seulement en raison des méthodes employées, mais de l'objet même qui est remis en question, à savoir *l'évidence* du sexe naturel bicatégoriel. En effet, si depuis la seconde moitié du XX^e siècle, l'idée que le genre découlerait spontanément du sexe a été largement critiquée (sans disparaître pour autant de l'opinion publique ni de certains débats théoriques) et que la notion de « théâtralité du genre » est maintenant admise, l'idée de la naturalité du corps anatomique et de la binarité des sexes reste profondément ancrée dans les discours et les esprits d'une majorité de personnes. Il s'agirait là d'un revers de la pensée sur le « genre » qui, en reconnaissant le caractère construit de ce dernier, aurait eu pour effet secondaire de naturaliser le sexe. Comme le rappelle Elsa Dorlin dans son « archéologie du genre »⁵⁵, alors qu'à la fin du XIX^e siècle la notion de « sexe biologique » dépassait amplement la seule anatomie et recouvrait une définition composite qui mêlait les notions de genre et de sexualité au « fait anatomique »⁵⁶, l'émergence dans les sciences sociales

54 Cynthia Kraus, in *ibid.*, p. 24.

55 Cf. Elsa Dorlin, *Sexe, genre et sexualités*, Paris, PUF, 2008, p. 33-43.

56 À la fin du XIX^e siècle, la pensée médicale, influencée par les études sur la sexualité « normale » et « pathologique », comprenait dans le « sexe biologique » plusieurs éléments qui dépassaient largement la seule anatomie : « les processus de sexuation, la procréation (les organes reproducteurs mâle et femelle) et la sexualité. La sexuation n'est donc pas le tout du 'sexe' : dans la définition commune du 'sexe biolo-

du concept de genre à partir des années 1970⁵⁷, qui distingue le sexe du genre et définit « les identités, les rôles (tâches et fonctions), les valeurs, les représentations ou les attributs symboliques, féminins et masculins, comme les produits d’une socialisation des individus et non comme des effets d’une ‘nature’ »⁵⁸, aura eu le double effet à la fois de rompre le lien de causalité entre corps sexué, identité sociale et orientation sexuelle et de dénaturer les hiérarchies et les rapports de pouvoir, mais aussi de renforcer l’idée de nature indiscutable du sexe anatomique : « En dénaturant le genre, on a aussi réifié la naturalité du sexe »⁵⁹.

Face à la complexité conceptuelle et théorique qui entoure les questions de l’identité et face à la persistance de certains présupposés du sexe, il convient de se demander quelle contribution apporte la littérature de fiction, quelles réponses originales elle propose, non pas pour résoudre, mais pour ouvrir la réflexion sur les identités ; comment la fiction parvient-elle à s’immiscer dans la matrice hétérosexuelle⁶⁰ implacable, à ouvrir une brèche pour déstabiliser le squelette archaïque du système sexe/genre⁶¹ et fragiliser des catégories qui se présentent comme naturelles, évidentes, éternelles.

Dans ce travail de thèse, nous tenterons de montrer en quoi les représentations des corps, des genres et des sexualités dans les cinq romans sélectionnés s’éloignent des schémas de l’hétéronormativité. Nous dégagerons les stratégies scripturales originales par lesquelles les auteurs et autrices s’attaquent aux hétéronormes et aux catégories principielles de la pensée hétéro⁶², telles que le masculin et le féminin, la notion de différence ou l’idée de nature. Nous verrons que les romans du corpus interrogent à la fois les évidences de type scientifique – celles qui présentent le sexe bicatégoriel comme une vérité naturelle et anhistorique – et des évidences qui relèvent davantage de la morale ou d’une éthique dérivant de l’hétéronormativité – attachées à valoriser certains comportements de genre

gique’, l’anatomie n’est jamais seule. Autrement dit, il y a toujours déjà, dans ce que nous appréhendons communément comme le ‘sexe biologique’ des individus, du genre et les traces d’une gestion sociale de la reproduction, c’est-à-dire, une identité sexuelle (de genre et de sexualité) imposée, assignée » (*ibid.*, p. 38).

57 Dorlin rappelle deux ouvrages fondamentaux dans l’élaboration du concept de genre : les travaux de John Money sur les intersexes et la publication en 1972 par la sociologue britannique Ann Oakley de *Sex, Gender and Society*.

58 Elsa Dorlin, *op. cit.*, p. 39.

59 *Ibid.* p. 40.

60 « J’emploie le terme de *matrice hétérosexuelle* tout au long du texte pour désigner cette grille d’intelligibilité culturelle qui naturalise les corps, les genres et les désirs. Je m’inspire de Monique Wittig et de sa notion de ‘contrat hétérosexuel’, et, dans une moindre mesure, de la ‘contrainte à l’hétérosexualité’ dont parle Adrienne Rich pour caractériser un modèle discursif/ épistémique hégémonique d’intelligibilité du genre ; dans ce modèle, l’existence d’un sexe stable est présumée nécessaire à ce que les corps fassent corps et aient un sens, un sexe stable traduisible en un genre stable (le masculin traduit le mâle, le féminin traduit le femelle) et qui soit défini comme une opposition hiérarchique par un service obligatoire : l’hétérosexualité » (Judith Butler, *op. cit.*, p. 66).

61 Nous empruntons l’image à Gayle Rubin : « L’organisation du sexe et du genre eut jadis des fonctions autres qu’elle-même – elle organisait la société. Maintenant, elle ne fait que s’organiser et se reproduire elle-même. [...] L’un des traits les plus notables de la parenté est qu’elle a été systématiquement vidée de ses fonctions – politiques, économiques, pédagogiques, organisationnelles. Elle a été réduite à son squelette – *le sexe et le genre* » (Gayle Rubin, *Surveiller et jouir, Anthropologie politique du sexe*, Paris, EPEL, 2019, p. 70).

62 Cf. Monique Wittig, *La pensée straight*, Paris, Editions Amsterdam, 2013, p. 26.

et certaines pratiques sexuelles. Il s'agira donc à chaque fois de voir comment les auteurs et autrices questionnent les normes corporelles, comportementales et sexuelles en s'attaquant au principe de la binarité obligatoire et aussi à celui de moralité.

L'appropriation critique de ces questions par les auteurs et autrices suit un double mouvement : on peut dégager d'une part une *dimension critique* qui consiste principalement à mettre en évidence les asymétries du système hétéronormatif, à révéler les mécanismes de production et de reproduction des identités de sexe et de genre, et à entreprendre une généalogie des discours et des modes de représentation à l'origine desdites identités (en somme : désosser le « squelette » archaïque et critiquer ses effets néfastes). Parallèlement à ce premier mouvement qui vise à dénoncer les inégalités ou les violences de ce système, les auteurs et autrices suggèrent à travers leurs fictions de nouvelles manières d'appréhender les corps, de concevoir les identités de genre et les désirs. Les personnages qui évoluent dans leurs romans illustrent ou introduisent la possibilité d'identités alternatives, qui sont parfois le reflet des évolutions sociales de la réalité extrafictionnelle, mais sont aussi des propositions identitaires originales qui traduisent les sensibilités et les fantasmes propres à chaque auteur/autrice.

La difficulté à laquelle nous nous sommes confrontée pour mettre en évidence les propositions de chaque auteur/autrice concernant les identité de sexe et de genre provient du lien inextricable qui relie chacun des trois éléments de la grille d'intelligibilité du genre entre eux : en effet, le sexe comme matériel anatomique brut n'existe pas et ne peut jamais s'envisager indépendamment de considérations ayant trait au genre et à la sexualité ; outre ce qu'elle implique comme valeurs, qualités morales et rôles sociaux, la catégorie du genre s'édifie aussi en grande partie sur l'apparence corporelle des individus et suppose inévitablement une sexualité cohérente envers le sexe et le genre opposé ; quant au dernier maillon de la chaîne d'intelligibilité du genre, la sexualité, elle implique inévitablement les corps sexués et se légitime selon le genre des individus. Alors que les identités masculine ou féminine dépendent de l'imbrication et de la cohérence entre chacun de ces maillons, la difficulté consistera à séparer conceptuellement chacun de ces éléments le temps de l'analyse, quand le *fait identitaire* exigerait une triple analyse simultanée des trois maillons. Malgré cet écueil conceptuel, nous nous proposons d'analyser dans trois chapitres successifs les représentations du corps (I), puis des genres (II) et enfin des sexualités (III), en précisant d'ores et déjà qu'il sera aussi question du corps dans les chapitres II et III, du genre dans les chapitres I et III, et de sexualité dans les chapitres I et II. Précisons enfin que, si ces trois catégories identitaires se recoupent inévitablement, l'attention dont chacune fait l'objet varie selon les romans, ce qui justifie notre choix de

privilégier certaines œuvres au sein d'un chapitre, et de ne pas étudier systématiquement, mécaniquement, l'ensemble des romans du corpus au sein de chaque chapitre⁶³.

Nous consacrerons le premier chapitre à l'analyse de la représentation du corps anatomique à travers un corpus restreint pour l'essentiel à deux romans : *La cresta de Ilión* et *Cuerpo náufrago*. Nous proposerons une première approche générale (I. 1) de la représentation du corps parmi les romans du corpus pour voir dans quelle mesure l'identification physique des personnages coïncide avec les schémas traditionnels de compréhension corporelle et comment s'exprime l'évidence du masculin ou du féminin à travers leurs corps. L'événement de la métamorphose d'Antonia se révélera particulièrement propice à révéler les méthodes d'appréhension corporelle et à questionner (ou valider) l'évidence anatomique du dimorphisme sexuel. Dans ces réflexions inaugurales, nous montrerons également comment Clavel et Rivera Garza posent l'hypothèse du lien de causalité entre le matériel brut du sexe et le psychisme, comment ces autrices envisagent le sexe comme substrat ontologique de la personne. Nous analyserons ensuite (I. 2) les stratégies scripturales des deux autrices, qui imitent et reproduisent un certain regard/discours sur les corps sexués pour mieux en critiquer la violence et les incohérences. Nous verrons que les autrices engagent un dialogue soutenu avec la tradition scientifique, médicale et aussi littéraire et artistique pour mettre en pièce les catégories d'appréhension des corps. Après cette étape critique, nous détaillerons les deux propositions originales de Rivera Garza (I. 3) puis de Clavel (I. 4), qui mettent en texte le corps délirant et le corps désirant pour déjouer le principe de binarité des sexes et la stabilité des identités corporelles.

Dans le chapitre deux, nous explorerons les frontières du genre, c'est-à-dire « les rôles (tâches et fonctions), les valeurs, les représentations ou les attributs symboliques » du féminin et du masculin, principalement à travers les romans d'Ana García Bergua, d'Enrique Serna et d'Ana Clavel. Nous montrerons (II. 1) comment les dispositifs narratifs contrastifs de *La bomba de San José* et de *Fruta verde* acquièrent une fonction révélatrice des inégalités de genre et permettent de mettre en lumière les contraintes symboliques, morales et corporelles imposées aux personnages féminins. Nous accompagnerons ensuite (II. 2) le personnage de *Cuerpo náufrago*, Antonia, dans son parcours initiatique à travers l'univers viril pour découvrir les valeurs, les normes et les rituels – parfois surprenants et ambigus – de la masculinité. Nous quitterons (II. 3) le « mundo soez de los hombres » (*Cuerpo*, p. 64) pour décrypter le modèle de féminité archétypique incarné par le personnage de Selma Bordiú, la « bomba de San José » du roman de García Bergua. Nous analyserons l'humour et l'interfictionnalité comme de puissants ressorts critiques permettant d'interroger, de *désarticuler* (littéralement) les stéréotypes de genre. La der-

63 *Cuerpo náufrago* sera l'exception et fera l'objet d'analyses dans les trois chapitres de notre étude, puisque la métamorphose d'Antonia a des répercussions sur chacun des éléments de sa nouvelle identité, sur son corps, son genre et sa sexualité.

nière sous-partie (II. 4) passera en revue trois stratégies privilégiées – répondant au principe d’inversion, de dissonance et d’émancipation – mises en place dans les romans de Clavel, de García Bergua et de Serna pour instaurer du *jeu dans la mécanique du genre*.

Le chapitre trois sera consacré au dernier maillon (fragilisé par la critique des deux éléments antérieurs, le corps et le genre) de la chaîne d’intelligibilité du genre : la sexualité. Dans un premier temps (III. 1), nous proposerons une approche foucauldienne de la « sexualité », entendue non pas comme pratiques effectives ou pulsions naturelles, mais comme partie d’un *dispositif discursif* de savoir/pouvoir, de contrôle et de résistance, qui se déploie avec une férocité souvent comique dans le roman d’Enrique Serna, *Fruta verde*. Les choix narratifs et la dimension polyphonique du roman invitent à analyser « la nature étrange »⁶⁴ des discours misogynes et homophobes véhiculés par la figure maternelle de Paula, et à découvrir les réactions en retour qui s’expriment à travers les voix de Germán et de ses amis *jotos*. Nous passerons ensuite des pratiques discursives autour de la sexualité aux pratiques érotiques concrètes décrites dans le roman de Fabio Morábito, *Emilio, los chistes y la muerte* (III. 2). Nous centrerons notre attention sur une figure féminine incontestablement déviante, le personnage d’Eurídice, l’amie et l’initiatrice sexuelle du jeune Emilio, et proposerons successivement trois interprétations pour tenter de légitimer tant de perversions. Enfin, nous verrons dans un dernier développement (en III. 3) comment les deux protagonistes de *Cuerpo náufrago* et de *Fruta verde*, en vertu de leur hybridité ou de leur volonté, parviennent à s’échapper de la matrice hétérosexuelle pour revendiquer une identité inédite.

64 David Halperin, *Saint Foucault* (1995), Paris, EPEL, 2000, p. 58.

Chapitre I

Le corps anatomique

I. 1. L'ÉVIDENCE ANATOMIQUE

« Masculin ou féminin est la première différence que vous faites quand vous rencontrez une autre créature humaine et vous êtes habitués à effectuer cette distinction avec une assurance dénuée d'hésitation... »¹

Un examen *superficiel* de la galerie de personnages peuplant nos cinq romans semble nous permettre d'affirmer – du moins dans un premier temps – que ces derniers sont clairement identifiables comme masculins ou féminins. À l'exception peut-être du cas plus « ambigu » de la métamorphose du personnage d'Antonia qui inaugure le récit de *Cuerpo naufrago*, tous les autres *incipit* se caractérisent pas la présentation d'un corps féminin. Et parmi ces corps de femmes, trois se profilent plus précisément comme des corps de *mères*. Celui de Paula, l'un des piliers de la triade de protagonistes rythmant le récit d'Enrique Serna; celui d'Eurídice, l'amie du jeune Emilio chez Fabio Morábito et enfin celui de Maite, la femme au foyer dont le portrait se dessine en creux de celui de la « Bomba » Selma bordiú. Cette coïncidence autour de la figure maternelle au sein de notre *corpus* nous invite à considérer dans un premier temps les représentations du corps féminin à travers les trois romans de *La bomba de San José*, *Emilio*, *los chistes y la muerte* et *Fruta verde*, afin de distinguer à travers les différents portraits de femmes ce qui relève de l'évidence anatomique et biologique – en somme du « matériel brut » du corps, et des fonctions sociales et culturelles qui lui sont associées.

Après avoir analysé ces portraits croisés de mères, nous procéderons au recensement contrasté des indices du dimorphisme sexuel, en examinant à travers le regard d'Antonia les critères anatomiques qui permettent (ou non) de trancher en faveur du masculin

¹ Sigmund Freud, *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse* (1933), trad. R. –M. Zeitlin, Paris, Gallimard, 1984, p. 152-153. Si Freud affirmait l'évidence de la différence entre le masculin et le féminin, il admettait cependant que cette distinction ne reposait pas exclusivement sur l'anatomie : « *Ce qui fait la masculinité ou la féminité est un caractère inconnu, que l'anatomie ne peut saisir* ».

ou du féminin. Nous accorderons une attention particulière au roman de Clavel puisque l'événement de la métamorphose qui survient dès le début du roman invite non seulement à examiner les indices superficiels des corps, mais aussi à envisager le lien causal entre sexe anatomique et genre : l'apparition du pénis pose la question de ses répercussions psychologiques, de son influence sur le caractère et les désirs du personnage.

Alors que l'hypothèse du corps sexué comme fondement psychologique, voire ontologique de la personne est seulement *envisagée* dans *Cuerpo náufrago*, elle semble ne faire aucun doute pour le personnage et narrateur du roman de Cristina Rivera Garza. Dans *La cresta de Ilión*, l'évidence anatomique se réverbère sur le corps du texte et influence la narration pour témoigner de l'indéniable supériorité masculine.

I. 1. a. Maternité accomplie et féminité archétypique

L'autre corps

On remarquera d'emblée que le choix des exemples pour illustrer l'idée des indices du dimorphisme sexuel se portent sur des figures féminines. Il semblerait que les corps marqués *positivement* par le genre soient essentiellement des corps de femmes. C'est la femme, dans sa chair, son anatomie organique et fonctionnelle, qui est porteuse des indices d'altérité, qui signifie la «différence» des sexes, *et non l'inverse*. Ce premier constat est déjà riche de présupposés en matière de sexe, de genre et l'identité : *l'autre sexe est le sexe féminin*.

Il semble en effet que, dans de nombreux domaines, l'édification de normes ou de caractéristiques (morales ou physiques) masculines se fasse en creux, en définissant négativement ce que l'homme n'est *pas*. C'est ce que souligne Georges Vigarrello et les nombreux contributeurs des volumes sur *l'Histoire de la virilité*, ou, plus particulièrement en matière de normes anatomiques, ce que suggère également Thomas Laqueur dans sa *Fabrique du sexe*². Quand le sexe masculin et le sexe féminin n'étaient pas encore perçus comme deux sexes incommensurables, comme les deux sexes *opposés* (et non simplement différents), le pôle masculin était déjà considéré comme l'étalon des sexes, alors que le corps féminin n'était qu'un «moindre mâle»³. Selon l'ancien modèle, que Laqueur nomme «unisexe», «hommes et femmes étaient rangés suivant leur degré de perfection métaphysique, leur chaleur vitale, le long d'un axe dont le télos était mâle». Avant l'élaboration de «distinctions corporelles bien tranchées» à partir de la fin du XVIII^e siècle, la différence sexuelle était une «affaire de degrés, de gradations d'un

2 Thomas Laqueur, *La fabrique du sexe, Essai sur le corps et le genre en Occident* (1992), Barcelone, Gallimard, Collection Folio essais, 2013, p. 19.

3 Thomas Laqueur, *op. cit.*, p. 23.

seul et unique type masculin de base»⁴. Un exemple révélateur de l'évolution de cette association – ancienne dans le domaine de l'anatomie, mais persistante dans d'autres domaines, comme nous verrons plus après – du masculin à la norme basique et universelle, nous est donné par l'historien : il fallut «attendre 1759 pour que l'on se souciât de reproduire un squelette féminin détaillé dans un ouvrage d'anatomie afin d'illustrer la différence avec un squelette d'homme. Jusqu'alors, il n'y avait qu'une seule et même structure de base du corps humain, et cette structure était mâle»⁵.

Dans le modèle des deux sexes opposés, si le masculin ne représentait plus l'ultime modèle de perfection sur le *continuum* des sexes, sa supériorité se maintenait cette fois *envers et contre le sexe opposé*, en passant notamment par un examen scientifique scrupuleux et quelque peu obsessionnel, nous le verrons, des particularités du corps de la femme. La valorisation du type masculin ne passait pas seulement par une étude des caractéristiques physiologiques et anatomiques masculines, mais aussi et surtout par l'inventaire des spécificités – fantasmées ou avérées – de ce qui était désormais considéré comme le sexe *opposé* : le sexe féminin. La différence sexuelle est, dans l'histoire de la médecine et de la littérature, «celle de la femme par rapport à l'homme». Et Laqueur d'insister : «mais pas [...] de l'homme par rapport à la femme»⁶. Ainsi, dès l'origine de nos conceptions de la différence sexuelle, c'est le corps-objet de la femme qui non seulement témoigne des différences entre les sexes, mais qui illustre La Différence, incarne l'Autre Sexe.

Le masculin apparaît donc comme le point de départ, la mesure initiale, l'étalon ou la norme non marquée au contact de laquelle se dessinent en négatif ou en contraste les contours de l'altérité féminine :

[...] c'est *toujours* la sexualité de la femme qui est constituée; la femme est la catégorie creuse. La femme seule semble posséder un «genre» puisque la catégorie elle-même se définit comme l'aspect des rapports sociaux fondé sur une différence entre les sexes, où l'homme a toujours été la norme⁷.

La supposée *neutralité* du masculin, c'est-à-dire son caractère prétendument non marqué, s'est imposée comme une évidence dans de nombreux domaines de la pensée : non seulement la science, mais aussi la philosophie, l'histoire de l'art, ou la grammaire⁸.

4 *Ibid.*, p. 32-33.

5 *Ibid.*, p. 41.

6 *Ibid.*, p. 52.

7 *Ibid.*, p. 60.

8 Nous le verrons dans la section «anatomie et narration». Citons encore Laqueur (*op. cit.*, p. 60) pour illustrer la domination masculine qui se cache derrière une prétendue neutralité grammaticale/ pronominale : «Comment peut-on être ennemi de la femme, quoi qu'elle puisse être ? » demandait Paracelse, le médecin renaissant ; jamais on n'aurait pu poser la question au sujet de l'homme, tout simplement parce que ce 'on' est mâle. » (Nous soulignons). Elsa Dorlin considère également la grammaire comme un reflet particulièrement révélateur de cette domination : «La norme dominante de la masculinité est difficilement saisissable dans son historicité dans la mesure où elle s'est constituée comme la forme même du Sujet. Dépouillé de toutes ses déterminations de genre, de couleur ou de classe, le Sujet s'apparente à

Cette adéquation de fait entre le neutre, l'universel, le non marqué et le masculin explique en partie la moindre quantité de prescriptions/descriptions de la masculinité et suppose en réalité un rapport de pouvoir en faveur d'une domination masculine dans tous les domaines évoqués, notamment dans celui du corps et de la sexualité, comme le rappelle Laqueur et Butler :

Probablement est-il impossible d'écrire une histoire du corps de l'homme et de ses plaisirs parce que les archives historiques ont été créées dans une tradition culturelle où cette histoire n'était pas nécessaire⁹.

Beauvoir soutient ouvertement que le corps féminin est marqué dans le discours masculiniste, moyennant quoi le corps masculin, assimilé à l'universel reste non marqué¹⁰.

Le fait que le lecteur curieux des représentations corporelles prête spontanément attention aux personnages féminins s'expliquerait donc par cette longue histoire de la pensée médicale occidentale. Reste maintenant à analyser les témoins de la différence sexuelle présents dans les corps des différents personnages mentionnés.

Maternités (in-) visibles

Le premier indice – signifié dès le début des romans – fourni au lecteur lui permettant d'identifier sans hésitation les personnages féminins réside dans leur statut de mère. Par exemple, la scène initiale de *Fruta verde* nous présente Paula en train d'écrire à la machine sous la dictée de son fils :

Las manos de Paula Recillas volaban por el teclado de la vieja Olivetti como si las teclas del alfabeto fueran una prolongación de sus dedos. Frente a la maquina experimentaba una sensación de poderío, pues sabía que una mecanógrafa como ella, capaz de escribir a ciegas sin faltas de ortografía, hubiera sido oro molido en cualquier oficina, si los deberes maternos no la tuvieran atada al hogar. Esa mañana trabajaba con redoblado fervor, enternecida y orgullosa de cada frase pasada en limpio, porque su hijo Germán, a quien había iniciado en la lectura desde muy pequeño, le estaba dictando su primer cuento, un cuento fantástico escrito en un arrebató de inspiración. (*Fruta*, p. 9)

Plus que la présentation d'un personnage de femme, cet *incipit* nous offre ainsi le portrait d'une mère. Le narrateur ébauche en quelques lignes la manière dont le fait biologique et le statut de la maternité affectent l'ensemble de l'identité féminine : son corps, son tempérament, son rôle dans la société.

Certes, ce qui attire particulièrement l'attention du lecteur attentif aux questions féministes est l'évocation d'une division sexuelle du travail derrière l'aveu indirect du renoncement de Paula à ce qui aurait pu être sa carrière professionnelle. Ou encore

une identité formelle qui se pose comme universelle, neutre, et dont l'expression la plus fidèle est certainement donnée par la grammaire» (Elsa Dorlin, *Sexe, genre et sexualités*, Paris, PUF, 2008, p. 100. Nous soulignons. Dorlin renvoie en note aux travaux d'Eleni Varikas, notamment *Penser le sexe et le genre*, Paris, PUF, 2006).

⁹ Thomas Laqueur, *op. cit.*, p. 60-61.

¹⁰ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, Éditions La Découverte, Paris, 2006, p. 78.

l'évocation de sentiments traditionnellement associés au « féminin » ou attendus de la part des femmes dans une société phallogénique, tels que l'abnégation ou la tendresse. Mais force est de constater que le corps de la femme est lui-même peu décrit, et se limite à un fragment : les mains de Paula en pleine action.

L'absence de descriptions physiques plus complètes ou précises du corps féminin est d'autant plus remarquable qu'elle contraste avec le portrait physique détaillé du fils offert au lecteur juste après le passage cité. Bien sûr, cette disproportion dans le traitement descriptif s'explique en partie par les caractéristiques de la narration : le narrateur hétérodiégétique mène le récit en focalisation interne, mais laisse le pas subrepticement aux pensées de Paula qui se déploient dans une forme proche du monologue intérieur. La retranscription imperceptible des pensées de la femme explique le développement particulier du portrait du fils qu'elle admire et en qui elle voit un génie romantique. Mais ce déséquilibre dans la description permet également une autre lecture concernant l'identité corporelle de la femme. Le corps du fils est décrit en détail, présageant la *visibilité sociale* (et artistique) qu'il s'apprête à avoir en entrant dans le monde du travail et à l'université. Quant à Paula, il semblerait que son renoncement à une possible carrière professionnelle (qui aurait pu être déterminée par ses talents de dactylographe ou sa passion pour la littérature) et sa réduction à l'espace clos¹¹ du foyer supposent de fait une *invisibilité sociale* qui est suggérée ici par l'absence de descriptions corporelles.

Ainsi, le corps féminin ne fait pas l'objet de véritables descriptions physiques, si ce n'est à travers l'évocation de ses mouvements. Le corps de Paula se définit par une série de gestes et d'actions se limitant à l'accomplissement des « devoirs maternels » : « Una vez terminada la corrección de los errores mecanográficos, bajó a preparar la comida » (*Fruta*, p. 11).

Dans l'*incipit* de *La bomba de San José*, la présentation du personnage féminin offre de nombreux points communs avec celle de *Fruta verde*. La narration est ici menée à la première personne par le personnage de Maite, et cette dernière nous livre dès les premières pages plusieurs clés de son identité de *femme*.

11 Signalons cependant que la maison de Paula est loin d'être un lieu clos, et qu'elle accueille chaque samedi un nombre toujours croissant d'amis de la famille. Paula jouit donc ponctuellement d'une visibilité sociale, et même d'une popularité auprès des invités hebdomadaires. Nous reviendrons par ailleurs sur l'idée de division sexuelle du travail dans le Chapitre II.

L'Autre femme

La narration commence bien par un portrait de femme, non pas le sien propre, mais celui de *l'Autre femme*. Maite décrit l'apparence physique de l'actrice Selma Bordiú, qui fait littéralement irruption dans le foyer conjugal :

El día en que Hugo la trajo a casa, me costó reconocerla porque no estaba maquillada como en las películas. Eso sí, llevaba ropa muy fina, aunque sencilla, de la que se empezaba a llamar sport, y se había puesto unos lentes oscuros de montura blanca. Por lo demás, traía el pelo amarrado, como cualquier muchachita de buena familia, excepto por los aretes exageradamente grandes. (*Bomba*, p. 11)

Mais si cette description physique de Selma ne renseigne *a priori* pas sur le corps de Maite, elle est en réalité un portrait en négatif de cette dernière. Les toutes premières lignes nous livrent un portrait inversé de la *madresposa*¹² Maite, un portrait de la femme qu'elle *n'est pas*, aux yeux de la société et de son mari. Le lecteur découvre en Selma une femme maîtresse de son corps, un corps fascinant et portant les attributs de la féminité. En effet, Selma s'introduit dans la maison et s'y déplace avec assurance : «Ella entró con mucha confianza y se recostó en el sillón de la sala que daba al ventanal, dejando caer sus zapatos de tacones bajos y subiéndolo los pies, como si estuviera en casa» (*Bomba*, p. 13). Nous visualisons à travers le regard de Maite le corps spectaculaire de l'actrice, qui porte ostensiblement les attributs féminins : «Luego se quitó los lentes, se soltó el cabello –tenía una melena divina, como de leona, teñida de rubio muy claro–».

Le personnage de Selma se caractérise d'abord et essentiellement par son corps, qu'elle domine et expose, lui conférant le statut de femme fatale. L'importance du corps dans la caractérisation de ce personnage féminin et l'idée qu'il correspond à un certain archétype de féminité sont soulignées par Adriana Sáenz Valadez dans son article sur les personnages féminins dans le roman de García Bergua :

Selma, la aparente mujer venida a menos, la señora "llaverito", resplandece en el rol de mujer objeto. Conocedora del poder del cuerpo, incluso más viejo y ligeramente pasado de peso, utiliza el dominio que le otorga el ejercicio perfecto de su prototipo del ser mujer¹³.

Loin d'être un portrait féminin uniface, la mise en relief du corps hyperbolique de l'actrice est tout aussi révélatrice d'une autre identité féminine, celle de la narratrice. La lumière faite sur ce personnage projette les contours de l'identité de Maite qui se dessinent dans *l'ombre de l'actrice*. Ce procédé narratif évoquant les techniques photographiques/picturales de clair-obscur et autres jeux de lumières, fait écho à ce qu'Ana Clavel nomme «Poética de la sombra» et témoigne de la puissance évocatrice des «ombres»,

12 Nous empruntons la formule à Adriana Sáenz Valadez, «Los personajes femeninos en *La Bomba de San José* de Ana García Bergua», *Revista de Estudios de Género, La ventana*, vol. IV, n° 37, 2013, p. 370.

13 Adriana Sáenz Valadez, art. cit., p. 371. Nous reviendrons plus en détail sur ce personnage et proposerons une autre lecture du corps de «la bomba» dans le chapitre II.

de ce qui ne se montre pas directement, de ce qui se cache : « Uno de los significados de la palabra 'sombra' tiene que ver con la proyección de una silueta a partir de un cuerpo interpuesto al paso de la luz »¹⁴. Ainsi, le corps de Selma recevant toute la lumière laisse cependant filtrer la silhouette fugitive de l'autre femme, figure incertaine que nous découvrons « à travers un regard oblique » et qui acquiert paradoxalement plus de relief et d'intérêt que « si nous l'envisagions de face »¹⁵. La présentation oblique du personnage de Maite semble ranger le roman parmi « la narrativa que para [Ana Clavel] vale la pena » : « donde ese trazado de la entidad fugitiva se revela con especial intensidad, sobre todo por su capacidad de decir ocultando, de sugerir más que mostrar, precisamente por la economía de sus elementos »¹⁶.

Jeu de miroir inversé, ombre projetée, portrait caché... quelle que soit la métaphore utilisée, le lecteur comprend que Maite n'est pas du type de « esa mujer », dont le corps hyperbolique est décrit avec une insistance pleine d'admiration. Dans un effet de contraste, on découvre parallèlement l'identité du personnage de Maite, qui, à la différence de Selma qui est avant tout un corps, se caractérise davantage par sa double fonction de mère et d'épouse. Le lecteur perçoit des similitudes avec le portrait initial de Paula, à travers l'évocation d'une division sexuelle du travail. Alors que « Hugo había seguido la pachanga » (*Bomba*, p. 11), Maite exécute les « deberes » qui incombent à son double statut. Dans l'attente angoissée du retour de son mari, elle s'active dans une série de « quehaceres » de la maison : « me puse a limpiar la casa y a remedar toda la ropa de mi niño » (*Bomba*, p. 12). Contrastant avec le corps visible et éblouissant de Selma, le corps de Maite s'efface pour n'exister qu'à travers l'accomplissement d'une suite d'actes mécaniques dictés par son statut de *madresposa*.

Les deux visages du sexe féminin

À travers ce double portrait misant sur un procédé d'occultation/révélation, l'*incipit* de *La bomba de San José* introduit deux personnages archétypiques, répondant aux stéréotypes sur l'« autre sexe ». Maite et Selma représentent les deux versants de la féminité : l'une ayant accompli son « destin biologique » et dont la corporéité semble invisibilisée derrière le statut familial, l'autre existant grâce à son corps désirable. Comme

14 Ana Clavel, *A la sombra de los deseos en flor; ensayos sobre la fuerza metamórfica del deseo*, México D.F., Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008, p. 85.

15 « [La poética de la sombra] permite ver más del original, mediante una mirada sesgada, que si lo enfocáramos de frente » (*ibid.*, p. 84. La traduction est personnelle).

16 *Id.*

le signale Adriana Sáenz Valadez, elles correspondent à deux prototypes, celui «del ser mujer»¹⁷ et celui de la *mèrepouse* :

Al inicio son [Maite, la tía Clotilde y Lucila] las perfectas representantes del prototipo de las madresposas, obedientes mujeres patriarcales de clase media. Cumplen los anhelos ajenos y se invisibilizan hasta el grado de amar a la amante del marido. En este actuar, son percibidas, y ellas así lo viven, como madres del hijo (s) e incluso a nivel simbólico del cónyuge¹⁸.

Cependant, l'opposition entre deux types de femmes – celle dotée d'un corps et celle dont le corps s'éclipse derrière sa fonction –, doit être nuancée. D'une part, car la suite du roman entrainera une inversion des rôles féminins¹⁹, comme nous le verrons dans le chapitre II. D'autre part, ces deux personnages s'inscrivent dans une seule et même grille de lecture du corps et de l'identité. Une grille qui, bien qu'elle entraîne une vision *essentialiste* de la féminité, repose non pas sur d'éventuelles spécificités corporelles et anatomiques innées, naturelles, mais sur un objectif culturel politique et social : l'hétérosexualité reproductive. Nous reviendrons sur ce point juste après avoir démontré l'importance du «statut» de mère dans la représentation des identités féminines.

Toutes respirent la mère²⁰...

Dès le début des trois romans cités, la maternité représente un indice indéniable de la division sexuelle des individus, permettant d'identifier catégoriquement les personnages. Mais, bien plus qu'une simple information sur la situation familiale des personnages, indiquant leur statut au sein de la famille/société, *l'état* de mère conditionne de nombreux aspects (moraux et corporels) des personnages féminins. Tout d'abord, la maternité détermine un certain tempérament, des qualités morales particulières chez Maite et Paula en accord avec le rôle de mère-épouse aimante (mais nous réservons cette étude pour le chapitre II, sur les valeurs de la féminité). Elle s'imprime aussi sur le corps d'Euridice, figure nourricière emblématique. Enfin, elle inspire à Paula une vision du monde qui s'exprime à travers la métaphore physiologique de la maternité.

Comme dans les deux romans précédemment cités, *Emilio, los chistes y la muerta* offre un personnage féminin présentant les contours parfaits de la figure maternelle. Le narrateur hétérodiégétique introduit dès la première phrase un personnage de femme : «la mujer de gafas oscuras». Dès la deuxième page, cette femme dévoile un corps sexuelle-

17 Adriana Sáenz Valadez, art. cit., p. 371.

18 *Ibid.*, p. 370.

19 A la fin du roman, «la bomba» se range dans l'autre catégorie en se mariant et en exprimant son désir de maternité alors que Maite, progressivement affranchie des obligations de son statut familial, redécouvrira son corps.

20 Nous modifions quelque peu la formule du médecin Jean-Louis Brachet : «toutes respirent la femme», rappelant l'adage des traités hippocratiques, qui résume une conviction des médecins du XIX^e siècle, encore présente aujourd'hui, en dépit de / à cause des progrès de la médecine : «*tota mulier in utero*». Cf. Jean-Louis Brachet, *Traité de l'hystérie*, Paris, Bailière, 1847, p. 64 (cité par Janet Beizer, «The Doctor's Tale: Nineteenth Century Medical Narratives of Hysteria», manuscrit.) Cité par Laqueur, *op. cit.*, p. 32-33.

ment marqué, que le lecteur découvre en même temps que le jeune Emilio lorsqu'Eurídice reste « las nalgas al aire » (*Emilio*, p. 10) après avoir uriné « en cuclillas » dans l'épaisse végétation du cimetière. Cette première scène de miction²¹ présente donc un corps féminin dans ce qu'il a de plus organique, offrant aux yeux du lecteur toutes les conséquences « fonctionnelles » de sa spécificité anatomique. Derrière le caractère anecdotique et provocateur de cette scène inaugurale décrivant minutieusement un phénomène physiologique trivial, se cache une dimension ontologique. C'est du moins l'interprétation que proposerait dans *Cuerpo naufrago* Antonia, pour qui la posture corporelle durant l'acte de miction est le *seul véritable indice* de la différence irréductible entre les sexes²², comme il ressort de la réflexion du personnage sur « esas dos puerta [damas/caballeros] que habían representado el destino de la humanidad occidental por lo menos desde que había cuartos de baño » :

Pero por más que se quisiera obviar las diferencias [...], había también diferencias fehacientes. Bien mirado el asunto, no muchas por cierto, pero sin lugar a dudas una en la que muy pocos reparaban: el acto de orinar. (*Cuerpo*, p. 180-181)²³

C'est juste après cette scène inaugurale de *Emilio, los chistes y la muerte* offrant à la vue du lecteur l'irréfutable indice du dimorphisme sexuel, qu'apparaît ce qui est considéré par d'autres – n'en déplaît au personnage d'Ana Clavel Antonia – comme l'élément distinctif essentiel de la spécificité anatomique féminine : la maternité. Dans le dialogue qui suit entre les deux personnages, Eurídice demande à Emilio son âge, puis réagit instantanément par une comparaison avec son fils défunt : « Como mi hijo », se présentant ainsi d'emblée par sa qualité de mère, ou plus précisément, de mère endeuillée.

Si dans ce roman le statut de mère se prête à d'autres interprétations moins en accord avec une représentation « traditionnelle » de la féminité, et que nous proposerons plus avant (cf. chapitre III. 2), il n'en demeure pas moins un ressort narratif et un leitmotiv dans les nombreux dialogues retranscrits au discours direct. C'est en effet son statut de

21 Nous étudierons cette scène plus en détail dans la section sur les perversions en III. 2.

22 Quoique même cette distinction entre « orinar de pie » ou « en cuclillas » n'est pas si *catégorique* : « Bueno, las clochardes que orinan en el Sena se las arreglan bien paradas... ¿Entonces? » (*Cuerpo*, p. 149).

23 La dimension ontologique que revêt l'acte de miction est également développée par Camille Paglia, bien que pour cette dernière cette particularité physiologico-anatomique ne soit qu'un élément parmi tant d'autres de l'incommensurable différence entre les sexes. Ainsi peut-on lire dans le premier chapitre confrontant les identités masculine et féminine une analyse comparée de l'acte d'uriner : « La concentración y la proyección quedan notablemente demostradas en la micción, una de las compartimentalizaciones de la anatomía masculina más eficaces. Freud cree que el hombre primitivo se vanagloriaba de su habilidad para apagar un fuego con un chorro de orina. Algo extraño de lo que vanagloriarse, pero sin duda fuera del alcance de la mujer, quien, de intentarlo, acabaría con las nalgas abrasadas. La micción masculina es realmente una aptitud, un arco de trascendencia. La mujer sencillamente riega el suelo sobre el que orina. La micción es una forma de comentario ». (Camille Paglia, *Sexual Personae, Arte y decadencia desde Nefertiti a Emily Dickinson*, Valdemar, Madrid, 2006, p. 52) La charge symbolique derrière cet acte trivial servant de revendication identitaire primordiale apparaît dans un autre passage de Clavel – sur lequel nous reviendrons –, où Antonia évoque ses souvenirs d'enfance et se rappelle « una suerte de competencia para ver quién lanzaba el chisguete desde más lejos » et « la carga de infamia y vergüenza que debió de resistir el perdedor cuando, para remarcarle su derrota, terminaron por sentarlo a orinar 'como vieja' en una taza de baño » (*Cuerpo*, p. 103).

mère endeuillée qui permet la rencontre initiale avec le jeune garçon dans le cimetière, et c'est en accomplissant chaque mercredi ce qui reste des devoirs maternels qu'elle y retrouvera son jeune ami, ces rendez-vous rythmant le récit de la première partie du roman. L'idée de la maternité comme attribut du personnage féminin est signalée avec insistance dans les dialogues, une identité maternelle qui devient d'ailleurs troublante au fur et à mesure du rapprochement sensuel entre Euridice et celui qui apparaît comme le double inversé du fils défunt.

Maternité archaïque : *mater* / *materia*²⁴

Bien que défaillante, la maternité s'imprime encore dans le corps d'Euridice, dont les nombreuses descriptions physiques insistent sur les formes plantureuses, en accord avec l'image d'une figure nourricière. Suivant le regard du jeune garçon, les descriptions se portent d'abord sur la poitrine opulente de la femme : « Le mostró la profundidad de su escote, con los blandos pechos opulentos », « Estaba vestida como la vez anterior, con su escote estival que realizaba los magníficos pliegues del cuello » (*Emilio*, p. 12 et 36). Mais les descriptions physiques, loin de se focaliser sur cette seule partie – à la fois érogène et symbole d'une maternité accomplie –, insistent sur « la masa protuberante de su fecundo cuerpo »²⁵ dans son ensemble, passant en revue les membres composant ce corps plantureux : « el grosor del muslo », « su osamenta firme », « sus tobillos carnosos », « sus manos fuertes » (*Emilio*, p. 15, 19, 21 et 24). Le corps d'Euridice est démesuré, si abondant et si fertile qu'il semble peiner à contenir ses chairs et ses flux, comme le signalent « sus muslos, recorridos por ramilletes de venas que parecían probar la insuficiencia sanguínea ante la abundancia de la carne » (*Emilio*, p. 81).

L'énumération précédente révèle un corps *admirable*²⁶ par l'« abondance de la chair », mais aussi quelque peu effrayant, comme le suggère – entre autres qualificatifs hyperboliques – l'adjectif « formidable »²⁷ qui revêt ici son acception première. On perçoit un sentiment d'admiration statique chez le jeune Emilio, qui découvre ce corps féminin à travers le prisme grossissant de la fascination (« Era un poco más alta que él, pero en el cementerio le había parecido casi imponente » (*Emilio*, p. 19)), et qui semble pétrifié²⁸/ subjugué face à cette femme qui apparaît sous les traits d'une déesse de la fertilité, à la

24 Paglia rappelle la relation étymologique entre ces deux termes dans sa description de la Vénus de Willendorf (voir Camille Paglia, *op. cit.*, p. 102).

25 *Ibid.*, p. 101.

26 Inspirant un « sentiment d'étonnement mêlé de plaisir exalté et d'approbation » (déf. du TLFi).

27 *Emilio*, p. 36. Cet adjectif apparaît non seulement dans le sens usuel de « Extraordinaire, qui impressionne par sa force, sa puissance, sa masse ou sa taille », mais aussi « Qui est à craindre ou qui inspire une grande crainte, qui est dangereux de nature ou terrifiant d'aspect » (déf. du TLFi).

28 Bien que cet adjectif ne corresponde pas parfaitement aux réactions d'Emilio, puisqu'il ose assez rapidement toucher ce corps sacré, nous utilisons « pétrifié » en référence aux nombreux jeux de regards riches d'allusions mythologiques et qui accompagnent l'apparition et la disparition des corps des personnages.

fois maternelle et inquiétante : «con su osamenta formidable, algo sombría y feroz como una hermana protectora» (*Emilio*, p. 36).

Un réseau d'indices semble en effet converger vers cette vision d'Eurídice en idole de fertilité, sorte de figure chtonienne incarnant la «Gran Madre» / Déesse Mère. Non seulement le corps abondant d'Eurídice se déploie dans une végétation luxuriante aux échos mythologiques²⁹, mais derrière l'épaisseur de ces broussailles la femme déverse ses fluides corporels, ce que dévoile avec une insistance répétée le regard du narrateur. L'association de ces trois aspects – la nature sauvage, l'opulence de la chair, les excréments corporels – invite à une lecture du personnage comme figure dionysiaque, fascinante par sa puissance procréatrice, répugnante/effrayante par ses débordements organiques :

Dioniso, es quien gobierna las fuerzas ctónicas, cuya ley es la feminidad biológica procreadora. [...] lo dionisiaco es naturaleza líquida, una ciénaga miasmática cuyo prototipo son las aguas estancadas del útero³⁰.

Ainsi, le corps de la femme résonne avec la conception d'une féminité chtonienne – biologique et mystique – déterminée essentiellement par sa puissance fertile et procréatrice.

Compulsion de mère / de mort

Si le corps d'Eurídice porte l'empreinte d'une sorte de maternité primitive, la coïncidence première entre son identité de femme et de mère est également suggérée à travers ses gestes et mouvements, qui semblent guidés par une pulsion maternelle.

Contrairement aux autres mères étudiées plus haut, Eurídice n'est rattachée à aucun noyau familial. Il n'est en effet jamais fait mention du père de l'enfant défunt, ou d'un hypothétique mari ou conjoint, ni d'aucune autre relation familiale. Ainsi, Eurídice apparaît comme un individu isolé, dont l'unique lien familial a été rompu par la mort prématurée de son fils. De plus, si nous n'avons aucune information sur d'éventuelles relations familiales ou même amicales, il n'est jamais question non plus du lieu où elle vit – d'un éventuel «foyer» –, ni d'où elle vient. Ses apparitions se limitent quasi exclusivement au cadre fermé du cimetière. Ce statut familial «défaillant» fait que, contrairement aux autres *madresposas*, son corps n'est pas mis en mouvement dans l'accomplissement des *deberes maternales* évoqués par Paula. Cependant, c'est bien sa maternité, *biologique et*

29 Paglia affirme l'association traditionnelle de la femme et de la nature : «la identificación de la mujer con la naturaleza era universal en la prehistoria. En las sociedades dependientes de la naturaleza, ya fuera cazadoras o agrícolas, la hembra era honrada como principio inmanente de fertilidad» (Camille Paglia, *op. cit.*, p. 33) Quelques exemples du roman illustrant l'idée d'une nature archaïque et incontrôlée, en symbiose avec / symbole d'une nature féminine débordante : «la maleza de suelo volcánico que amenazaba con tragarse la parte construida, [...] la vegetación había invadido [los nichos] hasta volver [los] irreconocibles», «la vegetación de arbustos era más tupida» ; «espesuras como ésa» ; «vegetación borrascosa» (*Emilio*, p. 32).

30 Camille Paglia, *op. cit.*, p. 40.

non sociale, qui anime son corps. En effet, ce dernier semble mu par d'anciens réflexes maternels :

De repente ella se detuvo para preguntarle si podía abrazarlo, él no entendió y *ella lo apretó contra su pecho*, separándose enseguida.

Emilio asintió con la cabeza, *ella lo estrechó* como lo había hecho en el cementerio y se soltó bruscamente, como si la reminiscencia de su hijo se le hubiera hecho demasiado vivida, y desapareció por las escaleras.

[...] *Eurídice lo abrazó* [...] y le ordenó con el tono autoritario de una madre que se pusiera donde daba el sol [...]. (*Emilio*, p. 16, 27 et 37. Nous soulignons)

Son instinct maternel, privé brutalement de l'objet de ses soins, continue d'agir sur son corps à travers la répétition incontrôlée de ce geste d'amour filial, dans une sorte de compulsion de répétition³¹ la poussant à chercher son fils défunt en Emilio.

La grande métaphore biologique

Contrairement à celui d'Eurídice, le corps de Paula ne porte pas les indices de la maternité et se caractérise plutôt par sa maigreur. Mais si ses trois grossesses n'ont pas laissé de *stigmates* superficiels sur le corps de la femme, elles semblent en revanche avoir marqué *profondément* la psyché du personnage, son tempérament et son rapport au monde. Il est bien question de stigmates, ces derniers qualifiant non pas l'enveloppe charnelle de la femme, mais son tempérament. En effet, Paula n'a de cesse de se présenter en martyr³² (de la société corrompue ayant perdu les valeurs de l'amour, de la fidélité, etc.), et de faire valoir ses qualités d'abnégation et de renoncement déterminées par son devoir de mère (cf. Chap. II. les valeurs de la féminité).

Grâce au dispositif narratif complexe proche du monologue intérieur, le lecteur découvre la vision du monde de Paula qui s'exprime à travers la grande métaphore biologique de la maternité. Le personnage utilise en effet des métaphores et des comparaisons biologiques en lien avec la maternité aussi bien pour décrire ses propres émotions, pensées et sentiments, que pour qualifier le monde et les individus qui l'entourent.

C'est ainsi, tout naturellement, que son fils est présenté comme « su adorado retoño », et que la fierté qu'elle ressent lorsque Germán s'apprête à publier son premier conte se traduit par le rappel de l'expérience de l'enfantement : « rebosante de orgullo por haber

31 L'aspect compulsif des gestes de la femme apparaît à travers l'expression du désaveu/ repentir qui leur succède : « separándose enseguida », « se soltó bruscamente ». Mais le comportement d'Eurídice répond également à l'acception freudienne de la formule : figure de vie et de fertilité par son corps, elle semble aussi en quête de néant. L'instinct de mort du personnage, sa recherche compulsive d'un retour au néant, est manifeste dans les douloureuses embrassades avec Emilio, mais aussi et surtout dans la particularité de sa profession de masseuse : « [...] los exploradores de las cuevas. Y ella, como exploradora del recto de muchas de sus pacientes, ¿no pertenecía también, de una manera más modesta y prosaica, a esa cofradía de rastreadores espirituales? [...] ¿no era también una reparadora que removía sedimentos y ecos profundos, como si, incapaz de resignarse a la pérdida de su hijo, lo buscara ahora en todas las cavidades y negruras, atraída por todo lo que se estrechaba y descendía, por todo lo estancado y casi pútrido? » (*Emilio*, p. 85-86).

32 Voir *Fruta*, p. 181. Nous analyserons cet autoportrait d'une Paula-martyr dans le chapitre III. 1, et l'interpréterons comme une revendication symptomatique d'une rigueur morale intenable.

parido a un futuro clásico» (*Fruta*, p. 11). Mais l'expression de la fierté maternelle se poursuit de manière plus surprenante (l'apparition du terme «colostrum» renvoyant à un phénomène physiologique très précis semble quelque peu incongrue) à travers la métaphore filée de l'allaitement qui associe le fait d'écrire sous la dictée de Germán et celui de donner le sein, les mots et le lait :

[...] sintió en el pecho un grato escozor, un palpito de vida que la hizo retroceder a sus primeras alegrías maternas, cuando el calostro fluyó por primera vez de sus senos. Es como si le diera el pecho otra vez, pensó con nostalgia, solo que ahora manaba de sus pezones un borbotón de palabras. (*Fruta*, p. 10)

On retrouve par ailleurs l'association de la femme-mère et de la nature, via la métaphore, aux allures plutôt monstrueuses, d'une Paula-tronc et de ses «retoños» utilisée pour exprimer les sensations qu'elle éprouve en dansant avec ses enfants :

[...] lo que más amaba era compartir con sus hijos ese vértigo dulce, esa modesta ración de felicidad, pues al calor del baile, reconciliada con su fuego interior, tenía la sensación extraña, pero intensamente grata, de formar con ellos un solo cuerpo, el cuerpo de un árbol plantado en el aire, con ramas autónomas que se bifurcaba, hasta las nubes. (*Fruta*, p. 14)

Cette caractérisation systématique de son environnement à travers le prisme de la maternité devient d'ailleurs particulièrement troublante lorsque Paula continue de décrire le jeune Pável en des termes infantilissants, alors que ce dernier éveille déjà chez elle des désirs peu compatibles avec l'amour filial³³. On perçoit par exemple le caractère biaisé du regard de Paula, voilé par l'obsession maternelle, qui ne perçoit ou feint de ne percevoir que l'enfant, voire le nourrisson, derrière celui qui est déjà un jeune adulte : «ese niño ingenuo, recién destetado, sin rastro de malicia en el corazón» (*Fruta*, p. 20). Les passages consacrés au jeune homme se caractérisent par un érotisme latent mêlé à l'expression de la tendresse maternelle, et signalent une tension entre les deux identités de Paula : la femme désirante et la mère dévouée/ résignée³⁴ :

Largo de piernas, con la cara de niño sombreada por una incipiente pelusa, llevaba una camiseta sin mangas bañada en sudor que realzaba la firmeza de sus pectorales. No había perdido el candor de la infancia, pero ya tenía la musculatura de un adulto desarrollado, una combinación encantadora que despertaba la ternura de Paula. (*Fruta*, p. 19)

Nous pouvons d'ores et déjà signaler que la facette désirante de Paula ne résistera pas à ce qui apparaît comme la souche essentielle de son identité.

33 Une contradiction que Paula confesse : «Era terrible admitirlo, pero había descubierto de golpe que ya no podía dispensar un trato maternal, sin sentirse vagamente incestuosa» (*ibid.*, p. 105).

34 Cette tension chez la femme recoupe une autre dualité, signalée à plusieurs reprises par son fils ou par elle-même : le conflit intérieur entre la femme éprise de liberté et la femme respectable élevant la pudeur et le «decoro» au rang de vertu ultime. cf. III. 1 de notre étude.

Le sexe : essentiel et secondaire

La maternité de ces trois personnages nous permet d'avancer quelques affirmations : bien évidemment, cette caractéristique permet d'identifier instantanément ces « créatures de papier » en tant que femmes, elle est un « facteur d'individuation »³⁵ pertinent pour distinguer les personnages. David Le Breton parle de la conception moderne, dans nos sociétés occidentales, du corps comme « souche identitaire de l'homme »³⁶. Cette affirmation semble également efficiente dans le domaine de la fiction et nous pourrions même l'adapter et la restreindre, en proposant que c'est plus précisément le *corps sexué/biologique* qui apparaît comme souche identitaire des personnages *féminins*. Comme nous l'avons souligné, ce « matériel biologique brut du sexe et de la procréation »³⁷ semble irriguer tous les aspects de l'identité féminine, son corps entier dans le cas d'Euridice, mais aussi son psychisme. Ce point nous amène à affirmer que la présentation initiale de ces trois personnages féminins résonne avec une conception *essentialiste* de la différence des sexes, conception qui articule la division de l'humanité entre hommes et femmes autour de l'acte ultime de la procréation. Citons pour illustrer cette vision essentialiste l'une des représentantes de ce courant de pensée féministe controversé :

La mixité de l'humanité, relative à la division du rôle des sexes dans la génération, n'est pas seulement, de notre point de vue, une donnée de l'anthropologie physique : elle est aussi une dualité culturelle structurante et une valeur, car elle est génératrice de singularité et d'hétérogénéité³⁸.

Cependant, les éléments initiaux dont nous disposons invitent à questionner la définition même de sexe. Certes, la maternité renvoie à un fait anatomique « brut » / à un événement biologique, mais nous avons pu constater par ailleurs une certaine invisibilisation du corps féminin *per se*. Indépendamment de toute définition du sexe anatomique, ce qui est mis en valeur à travers ces trois personnages et qui semble compter, c'est le destin biologique accompli à travers une sexualité procréative et permettant à la femme de s'« affirmer »³⁹ en tant qu'individu. La conception du sexe qui est ainsi suggérée déborde largement le strict plan anatomique, puisque l'insistance est faite sur les fonctions reproductives de ce sexe, et sur le *résultat* d'un « matériel brut » : la maternité.

Ces figures féminines présentées par le biais des « conséquences » de leur nature sexuelle révèlent une définition du sexe qui dépend du genre et de la sexualité. Le sexe est

35 Selon la terminologie de Durkheim que reprend David Le Breton dans son anthropologie du corps. Cf. Emile Durkheim, *Formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, PUF, 1968, p. 386 sq. Cité par Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité* (1990), Paris, PUF, coll. Quadrige, 2017, p. 23.

36 *Ibid.*, p.17.

37 Gayle Rubin, *Surveiller et jouir. Anthropologie politique du sexe*, EPEL, Paris, 2019, p. 33.

38 Sylviane Agacinski, *Politique des sexes*, Paris, Seuil, 1998, p. 36. Citée par Elsa Dorlin, *op. cit.*, p. 56.

39 L'idée d'une « affirmation » du sujet ne va pas de soi dans le cas de Maïte, qui subit dans un premier temps la domination masculine et exécute discrètement ses devoirs de mère-pouse. Mais c'est cependant bien ce qui l'identifie au sein de la société.

secondaire dans la mesure où ce n'est pas le sexe « naturel » anatomique qui détermine le genre des personnages, mais c'est leur statut de mère, ayant accompli les devoirs de l'hétérosexualité reproductive, qui permet *rétroactivement* de confirmer l'identité sexuelle des personnages. Le sexe anatomique n'est pas la *cause* de l'identité de mère, mais la *conséquence*. L'inversion du lien logique dans la configuration des identités s'explique par le contexte culturel, politique, social, qui façonne le « matériel brut du sexe » pour lui donner sens au sein de l'hétérosexualité obligatoire.

L'insistance sur leur statut/fonction de mère ou de femme désirable dévoile ainsi le lien inextricable décrit par Judith Butler dans son chapitre « Sexe, genre et sexualité » entre ces trois éléments conformant la grille d'intelligibilité des individus (féminins en l'occurrence) en société. Le corps sexué/anatomique a finalement peu d'importance, car il ne prend sens que dans le cadre de l'hétérosexualité reproductive. Les romans évoqués, et plus particulièrement ceux mettant en scène des *madresposas*, représentent des exemples fictionnels « où des statuts de parenté définis socialement l'emportent sur la biologie »⁴⁰.

Qu'il fasse office de « réel incontournable »⁴¹, de base naturelle irréfutable, ou qu'il apparaisse comme / disparaisse sous l'effet d'un régime politique et social, il semblerait à partir des premiers exemples choisis que le corps anatomique ne soit pas problématique *en lui-même*. Après les protubérances du corps nourricier et la transparence des corps des *mèrepouses*, nous allons maintenant découvrir *un autre regard sur le corps*, attaché cette fois à *distinguer plus catégoriquement* les particularités du sexe anatomique et les autres indices du dimorphisme sexuel. Cet autre regard est celui que porte Antonia sur son corps après la métamorphose et que nous nous proposons de suivre pas à pas afin de déceler les indices signifiants, anatomiques puis psychologiques, de sa nouvelle identité. L'événement de la métamorphose va se révéler particulièrement propice pour questionner le principe de binarité corporelle et interroger la conception essentialiste du corps sexué comme « souche identitaire » de l'individu.

40 Gayle Rubin, *op. cit.*, p. 37. La citation est extraite de son analyse anthropologique du statut de la parenté dans les sociétés dites « primitives », « non-civilisées », mais elle reste pertinente pour décrire un contexte actuel (ici de fiction), puisque les structures de base des sociétés étudiées soutiennent encore selon elle nos sociétés occidentales contemporaines : « Les formes de relations de sexualité qui furent établies dans un obscur passé humain continuent de dominer nos vies sexuelles, nos idées sur les hommes et les femmes, et la manière dont nous élevons nos enfants. Mais elles n'ont plus le poids fonctionnel dont elles furent porteuses. [...] [La parenté] a été réduite à son squelette – *le sexe et le genre* » (*ibid.*, p.70).

41 Selon l'expression de Colette Guillaumin citée par Elsa Dorlin (*op. cit.*, p. 40) : « L'introduction du genre dans les sciences humaines répond à un politique : présenter les traits de genre comme symboliques ou arbitraires en laissant au sexe anatomique le rôle de réel incontournable » (Cité par Nicole-Claude Mathieu, « Les transgressions du sexe et du genre », in M.-C. Hurtig *et al.* (dir.), *Sexe et genre*, Paris, CNRS, 1991, p. 79.

I. 1. b. Les indices du dimorphisme sexuel

Des corps sur-représentés

David Le Breton affirme que le corps « appartient de plein droit à la souche identitaire de l'homme. Sans le corps qui lui donne un visage, l'homme ne serait pas »⁴². Cette caractérisation du corps pour décrire ce qui apparaît comme une vérité, une évidence partagée par l'humanité entière dans la « réalité », semble également pertinente pour décrire le rapport des personnages à leur corps dans toute œuvre de fiction. En effet, il semble possible d'affirmer que, sans corps, point de personnage. Mais, bien plus qu'une simple formalité poétique offrant au lecteur des personnages identifiables, le thème du corps, et plus précisément du *corps sexué*, semble faire l'objet d'une attention particulière dans deux romans du corpus : *Cuerpo náufrago* et la *La cresta de Ilión*. L'attention au corps est une évidence chez leurs autrices, puisqu'il envahit littéralement l'espace textuel et paratextuel.

Avant de porter notre attention sur les éléments paratextuels, nous pouvons déjà signaler qu'au sein de notre corpus, le corps revêt une importance particulière dans la mesure où il détermine – de manière plus ou moins essentielle selon les romans – la *trame narrative*. À l'exception de *Fruta verde*, c'est toujours l'irruption, l'apparition d'un corps qui inaugure le roman et enclenche le récit. Le corps d'Eurídice, qui se présente dès la première page dans toute son anatomie et dont l'approche / la disparition rythme le récit dans *Emilio, los chistes y la muerte*; le corps de Selma, dont l'irruption initiale au sein du foyer conjugal bouleverse la routine familiale et dont la fuite enclenche une série de péripéties; le corps d'Amparo, qui surgit un soir de tempête et envahit la maison, l'esprit et le récit du narrateur-protagoniste de *La cresta de Ilión*; enfin, le corps métamorphosé d'Antonia, qui inaugure son voyage initiatique dans l'univers des hommes.

Alors que dans *La bomba de San José* ou *Emilio, los chistes y la muerte*, le corps est un élément narratif déclencheur d'autres événements, situations ou péripéties faisant l'objet du récit, nous allons voir que chez Clavel et Rivera Garza, la prédominance du corps est telle qu'il occupe une part considérable du récit, allant même jusqu'à se substituer à l'intrigue. Les corps des personnages suscitent des réflexions psychologiques et identitaires qui prennent le pas sur l'action, sur les événements rythmant traditionnellement un récit. C'est cette prééminence du corps que décrit Cécile Quintana à propos de

42 David Le Breton, *op. cit.*, p. 10.

l'œuvre de Rivera Garza : « Dans l'univers rivérien, le corps est l'invention première sur laquelle se cale l'invention du récit. C'est pourquoi il est sur-représenté »⁴³.

Mais si le corps fait indéniablement l'objet d'une sur-représentation, cette attention soutenue porte plus précisément sur le corps anatomique sexué : les descriptions se penchent sur les indices du dimorphisme sexuel, et les réflexions que suscite cette focalisation intense sur le corps examinent *le lien entre le sexe anatomique et l'identité de la personne*.

La sur-représentation du corps est telle qu'il déborde les frontières du *corps textuel* pour envahir les seuils⁴⁴ du livre et disséminer dans l'espace paratextuel des indices anatomiques ouvrant la réflexion et la curiosité du lecteur.

Le titre de Rivera Garza introduit le thème du corps anatomique à travers le terme scientifique renvoyant à une partie spécifique du squelette (féminin), alors que celui d'Ana Clavel inaugure par le biais de l'adjectif « naufrago » une réflexion plus générale sur le corps. Le réseau d'indices paratextuels convergeant vers le corps est particulièrement dense dans le livre-objet de Clavel, puisqu'avant même de déchiffrer le titre du roman, le lecteur découvre en couverture un corps de femme dans une curieuse mise en scène savamment élaborée par l'autrice et son complice Paul Alarcón⁴⁵. Cette composition, intitulée *La censura también es fuente*⁴⁶, reprend littéralement *La Source* (1820-1856) de Jean Auguste Dominique Ingres, et représente la même « jeune fille nue qui a les bras levés, qui hanche, et dont une des jambes fait un peu retraite, tandis que l'autre porte en plein »⁴⁷, mais en complétant la figure féminine d'accessoires / d'éléments incongrus : un ruban signalant « zona de riesgo, prohibido pasar » enroule désormais le corps de la femme, et la source qu'elle soutient et d'où jaillit l'eau n'est plus une urne, mais un urinoir, celui de Duchamp.

Cette réélaboration de l'œuvre néoclassique (décrit à l'époque comme « ce merveilleux poème du corps humain, — le plus beau vêtement que puisse emprunter l'idéal ») présente un ensemble d'éléments visuels hétéroclites et de signification plurivoque. D'une

43 Cécile Quintana, *op. cit.*, p. 16.

44 Genette définit la notion de « seuils » comme une « zone indéfinie entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte), ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte), lisière, ou, comme disait Philippe Lejeune, frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture » (Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Le Seuil, coll. Poétique, 1987, p. 8). Sur cette notion voir aussi l'article d'Andrea Del Lungo, « *Seuils*, vingt ans après. Quelques pistes pour l'étude du paratexte après Genette », *Littérature*, vol. 155, no. 3, 2009 « l'étude d'un espace textuel qui 'entoure' le texte lui-même à son début et à sa fin, d'une frange sans limites exactes qui assure une fonction de passage du hors-texte au texte et vice versa. La métaphore spatiale du seuil, en tant qu'espace ouvert des deux côtés et présupposant une 'zone' de passage, se révèle sans doute plus pertinente pour décrire ce nouvel objet d'étude que celle de la frontière, jusqu'alors utilisée par la critique d'inspiration formaliste, qui évoque l'idée d'une *séparation*, à laquelle Genette substitue l'idée d'une *transition* » (*ibid.*, p. 100).

45 Paul Alarcón est l'auteur ou réalisateur de plusieurs photographies ou compositions figurant dans le roman.

46 Cf. Illustration n° 1.

47 Théophile Gautier, *Le Moniteur universel*, « Exposition du boulevard italien – *La Source*, tableau de M. Ingres », 18 février 1861. Texte collecté et transcrit par Carine Dreuilhe dans le cadre d'un mémoire de D.E.A (septembre 2000) et consulté le 13/04/20 sur <http://www.theophilegautier.fr/dossier-ingres/>.

part, la nymphe peinte par Ingres coïncide avec l'idéal de beauté de la statuaire grecque par la perfection des courbes et la proportion des formes. Cependant, si le spectateur reconnaît dans le soin typiquement néoclassique de la ligne et du dessin⁴⁸ la valorisation des modèles antiques, le velouté des contours et les nuances de couleurs apportent par ailleurs l'illusion de la chair, donne vie et texture à cette silhouette féminine. Dans sa critique pour le *Moniteur Universel*, Théophile Gautier résume ainsi les multiples références qui viennent à l'esprit en observant «cette charmante composition où l'idéal et la nature se fondent en proportions parfaites» :

Sur un fond de roche grise rayé de quelques stries, égayé de quelques filaments de plantes, pariétales d'un vert discret, se dessine, dans la chaste nudité de ses quinze ans, une figure à la fois mythologique et réelle, une nymphe ou une jeune fille, si vous l'aimez mieux. Un païen y verrait la naïade du lieu ; un chrétien du moyen âge, l'ondine des légendes ; un sceptique de nos jours, une belle enfant qui s'est baignée dans la source, et avant de reprendre ses habits confie quelques instants sa beauté à la solitude⁴⁹.

C'est cette synthèse entre la perfection des contours et de la posture («une ondulation serpentine d'une suavité extrême»), et la chaleur de la carnation («la beauté suprême de la couleur»), entre l'idéal de beauté et le réalisme du corps représenté, qui fascine particulièrement l'écrivain :

Jamais chairs plus souples, plus fraîches, plus pénétrées de vie, plus imprégnées de lumière ne s'offrirent au regard dans leur pudique nudité. L'idéal, cette fois, s'est fait trompe-l'œil. C'est à croire que la figure va sortir du cadre et reprendre ses vêtements suspendus à un arbre⁵⁰.

Ainsi, plus qu'un modèle archétypique et marmoréen du corps féminin, la nymphe apparaît dans toute sa corporéité, dans le poids et les fragilités de son squelette, dans la fermeté ou la morbidesse de sa chair, dans la finesse et la transparence de sa peau. Par ailleurs, ce corps mis en scène et reproduit en couverture du roman d'Ana Clavel porte les *indices –quoique naissants – du dimorphisme sexuel*. Citons de nouveau la prose critique de Théophile Gautier qui, bien qu'insistant sur l'image d'un corps en transition et aux formes «insexuelles», fait preuve d'une exaltation qui outrepassa le simple éloge destiné à un peintre et semble démentir son affirmation selon laquelle la nudité féminine «n'éveille pas plus de désir qu'un bouton de fleur» :

La nymphe de M. Ingres a quinze ans tout au plus ; hier, c'était un enfant ; aujourd'hui, c'est une jeune fille, et rien de la femme n'apparaît encore dans ses formes pures, virginales, insexuelles même, — si l'on peut risquer un tel mot ; — le sein petit, à peine éclos, teinté à sa pointe d'une faible lueur rose, n'éveille pas plus de désir qu'un bouton de fleur. Le reste du torse, chastement nu, est vêtu de sa blancheur marmoréenne comme d'une tunique de pudeur. On sent qu'on n'a pas devant les yeux des organes, mais des expressions d'idéal :

48 Théophile Gautier loue «la pureté de son dessin, la finesse de son modelé, l'élévation de son style» (*id.*).

49 *Id.*

50 *Id.*

innocence, jeunesse, fraîcheur, beauté ! la vie vierge, la perfection immaculée, une palpitation et une rougeur dans un marbre de Paros ! ⁵¹

Sa ferveur et son emportement dans la description paraissent au contraire confirmer le caractère sexuellement marqué du corps représenté⁵². Cependant, aux signifiants corporels déjà ambivalents (entre idéal statuaire et indéniable corporéité, « perfection immaculée » de jeune fille et sensualité de femme) que revêt le corps de la nymphe, viennent se greffer, dans le paratexte constitué par l'illustration de couverture, d'autres éléments, qui perturbent encore davantage la troublante nudité.

Si, malgré la réserve aux allures de prétérition de Gautier, nous postulons l'indéniable féminité du corps, cette dernière est mise en question par un *double effet de contraste*. Nous pouvons identifier un premier effet de contraste qui tient à l'origine contextuelle des deux ajouts faits à la représentation néoclassique. L'urinoir de Duchamp, créé en 1917 et considéré comme l'œuvre précurseur de l'art contemporain, ainsi que le ruban évoquant la réalité tout aussi prosaïque d'une scène de crime, supposent un *jeu de références intertextuelles/ inter-artistiques au sein de l'Histoire de l'Art*. Mais au-delà de l'audace anachronique, le caractère voyant de la banderole et provocateur de l'œuvre de Duchamp appelle irrémédiablement l'attention du spectateur et futur lecteur et suggère les bases d'une *réflexion sur les normes artistiques et corporelles*. En effet, l'autre jeu contrastif naît de l'aspect symbolique/emblématique de l'objet-urinoir, considéré cette fois *per se* : non seulement comme œuvre provocatrice de l'Histoire de l'Art, mais comme objet rituel de l'Histoire des hommes.

Ainsi, la réunion de la part d'Ana Clavel de ces deux œuvres emblématiques du XIX^e et du XX^e siècle confronte deux représentations – relevant d'esthétiques radicalement différentes – de « corps » (ou expressions corporelles) féminin ou masculin : une *corporéité féminine idéalisée* chez Ingres, une *corporéité masculine réduite aux fonctions excrémentielles/excrétoires* à travers l'objet-réceptacle de l'urinoir.

Sans même considérer le contexte de création des deux œuvres, la proximité d'un symbole de masculinité⁵³ porté par la nymphe trouble déjà la lecture originale du corps féminin, *incorpore* visuellement un *indice discordant dans l'appréhension du corps sexué*. Parallèlement, si l'on adopte une lecture prenant en compte l'Histoire de l'Art, le *ready-made* de Duchamp semble questionner non seulement la tradition artistique qu'incarne Ingres – en tant que représentant d'un néoclassicisme reproduisant de manière parfois stéréotypée les éternels modèles antiques – mais aussi et surtout les canons du nu fé-

51 *Id.*

52 Nous reviendrons sur cette description de l'écrivain, qui présente certaines caractéristiques d'un regard que nous identifierons comme masculin porté sur un corps-objet féminin. Cf. I. 2. a.

53 Nous ne prenons pas en compte l'intention de l'artiste Duchamp, qui aurait pu remplacer l'urinoir par tout autre objet du quotidien, et dont les intentions sont loin d'une revendication en lien avec le féminisme ou les identités de genre. Nous considérons cet objet en lui-même et l'interprétons comme symbole masculin par sa fonction et par ses usagers.

minin. Cette dernière lecture, interprétant le montage artistique comme une invitation à reconsidérer les normes de représentations corporelles, est renforcée textuellement par les fragments de message d'avertissement figurant sur le ruban : «zona de riesgo», «prohibido pasar». Ces messages suspendent le regard du spectateur et l'invitent à adopter un regard critique sur la figure qu'il s'apprête à observer, à réfléchir non seulement sur les méthodes de représentation classique du corps anatomique, mais aussi sur ses propres mécanismes d'appréhension lui permettant d'identifier inconsciemment, instantanément un corps comme masculin ou féminin.

L'expérience visuelle offerte par cette composition hétéroclite et riche de symboles préfigure l'expérience textuelle qui commencera dès l'*incipit*, lorsque le lecteur découvrira en même temps qu'Antonia le nouveau corps de celle-ci et devra déchiffrer les indices corporels du masculin ou du féminin.

Le titre *Cuerpo naufrago*, associé à la composition *La censura también es fuente* annoncent ainsi l'attention minutieuse et *critique* qui sera portée sur les corps sexués avant même l'ouverture du livre. Cette intuition est ensuite confirmée par le troisième indice paratextuel, l'épigramme de Judith Butler, qui précise une réflexion portant sur le lien entre apparence corporelle et identité de la personne, entre les signes anatomiques et le moi : «¿Cómo figura un cuerpo en su superficie la invisibilidad misma de su profundidad escondida?». Enfin, le titre du premier chapitre annonce l'événement de la métamorphose : «Mudar de cuerpo» qui sera relatée dans les premières lignes, dans une sorte de transfiguration textuelle réalisant narrativement l'expérience visuelle initiale.

Ella

Nous avons évoqué une convergence d'indices annonçant l'attention critique sur le corps anatomique. Certes, les références à Duchamp et Butler, – deux figures du monde artistique et intellectuel connues pour la radicalité de leurs idées/pratiques – laissent présager un regard novateur, critique, provocateur sur le corps sexué. Mais il n'en demeure pas moins que les éléments exposés dans l'*incipit* répondent *effectivement* au premier principe d'appréhension des corps : la *bicatégorisation* des sexes.

Ella –porque no cabía duda sobre su sexo, aunque las presiones de la época contribuirían a que asumiera otros roles– estaba dormida en la cama y se resistía a abandonar el último sueño, donde tres niños se alejaban del salón de clases y a una señal desfundaban sus sexos nacientes para medir su poderío. Ella –a quien conoceremos en breve como Antonia– veía la escena como si fuera cada uno de ellos. (*Cuerpo*, p. 11)

La toute première phrase du roman met ainsi en exergue un corps sexué féminin, marqué positivement par le genre : «Ella —porque no cabía duda sobre su sexo». Le pronom personnel féminin fait l'objet d'une mise en relief visuelle et stylistique. Non seulement il ouvre la narration, mais il est séparé visuellement du reste de la phrase par

le tiret qui introduit une insertion/assertion sur l'intégrité du personnage dont l'anatomie atteste de sa qualité de femme. De plus, ce pronom personnel et sa mise en page sont répétés anaphoriquement, ce qui affirme à nouveau l'identité du personnage comme féminin. L'autre élément intéressant dans la présentation du personnage comme marqué par le genre, est que le lecteur découvre ses caractéristiques de sexe et de genre avant même de connaître son nom. Ce n'est en effet qu'à la ligne huit, après la répétition anaphorique du pronom «Ella», que nous pouvons lire, dans une insertion entre tirets qui donne à l'information un caractère presque anecdotique : «Ella —a *quien conoceremos en breve como Antonia*—».

Dans le contexte d'exposition de l'*incipit*, cette affirmation radicale de l'identité corporelle du personnage déterminée par son sexe fait écho aux propos de Freud dans ses *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse* selon lesquels «Masculin ou féminin est la première différence que vous faites quand vous rencontrez une autre créature humaine et vous êtes habitués à effectuer cette distinction avec une assurance dénuée d'hésitation»⁵⁴.

Ainsi, l'*incipit* du roman suggère avec insistance l'identité anatomique féminine du personnage en accord avec nos représentations corporelles et identitaires contemporaines. Ces dernières dérivent en effet d'un savoir anatomo-physiologique⁵⁵ et envisagent les identités sexuelles selon un schéma binaire et dans un rapport d'exclusion mutuelle. Comme le rappelle Judith Butler, dont on convoque l'autorité en accord avec l'autrice, «on 'est' son genre pour autant que l'on ne soit pas du genre opposé» et l'unité de la personne se maintient et s'affirme «envers et contre le 'sexe opposé'»⁵⁶.

Epanorthose⁵⁷

À première vue, le sexe anatomique semble jouir du statut de «réel incontournable» et se présente comme fondement de l'identité de la personne – *grammaticale* du moins. Cependant, parallèlement à cette première affirmation, le lecteur attentif perçoit des sous-entendus, des indices ambigus qui invitent à suivre un deuxième niveau de lecture. En effet, l'insistance avec laquelle est affirmée l'identité anatomique du personnage semble suspecte, et, au sein même de cette première phrase, certains éléments ap-

54 Sigmund Freud, *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 152-153.

55 «La conception [du corps] la plus couramment admise dans nos sociétés trouve sa formulation dans la représentation anatomo-physiologique, c'est-à-dire le savoir bio-médical» (David Le Breton, *op. cit.*, p. 20)

56 Judith Butler, *Trouble*, *op. cit.*, p. 91-92.

57 Nous titrons ce passage par le beau nom de cette figure de style qui illustre un trait typique de la narration : le va-et-vient permanent entre affirmation et doute, certitude et retranchement.

paraissent en contrepoint pour saper l'idée d'intégrité corporelle du personnage féminin, l'idée d'un corps anatomique essentialisé, comme «souche identitaire» du personnage.

La première marque disruptive vient de la forme concessive qui suit immédiatement l'affirmation catégorique sur le sexe : «no cabía duda sobre su sexo, *aunque* las presiones de la época contribuirán a que asumiera *otros roles*». La seconde réside dans la référence intertextuelle : l'*incipit* se présente comme une réécriture inversée de celui de l'*Orlando* de Virginia Woolf⁵⁸. Enfin, après le rêve initial d'Antonia, on découvre une série d'informations qui s'organisent dans son esprit, et qui laissent plutôt apparaître l'identité de genre, le rôle social du personnage, son apparence (vestimentaire) indépendamment de son anatomie :

En su lugar, empezaron a ordenarse algunos datos : la junta con el director de relaciones públicas del instituto, el pago vencido del teléfono, la cita con la ginecóloga. Y la ropa que debía ponerse, entre un repertorio de blusas, trajes sastre, medias, zapatillas, comenzó a alternarse en una vertiginosa exhibición con modelos invisibles. (*Cuerpo*, p. 12)

Cependant, ces indices perturbateurs, s'ils troublent quelque peu la certitude quant au sexe, ne remettent pas nécessairement en cause une conception de ce dernier comme élément identitaire naturel et fondamental. Certes, l'allusion intertextuelle à l'*Orlando* ne laisse pas présager une conception du sexe anatomique comme élément stable. Néanmoins, la métamorphose sexuelle évoquée/annoncée n'est *pas* un événement subversif en lui-même. Le phénomène de la métamorphose ne remet pas *nécessairement* en question les normes anatomiques et identitaires, dans la mesure où il se justifie dans le cadre fictionnel par une licence d'invention permettant le recours au surnaturel. À l'instar de l'univers rivérien, dans *Cuerpo naufrago*, «le corps [métamorphosé] est l'invention première sur laquelle se cale l'invention du récit». À travers les péripéties et réflexions qu'il déclencherà, cet événement surnaturel entraînera bien une remise en cause du lien entre l'anatomie et l'identité de la personne, son genre et sa sexualité, mais ne questionne pas (*dans un premier temps* du moins) le corps anatomique considéré en lui-même.

La seconde réserve apparaît explicitement dans la conjonction concessive *aunque*, qui suit immédiatement l'assertion catégorique sur le sexe du personnage. Cette insertion introduit le thème des normes et du poids de la société dans la construction d'une identité, et suggère d'ores et déjà la possibilité d'une discordance entre sexe anatomique et genre. De plus, la référence aux rôles introduit la conception du genre comme représentation théâtrale, comme comédie, et la forme plurielle «*otros roles*» permet d'envisager une multiplicité de genres, ou en tout cas, va à l'encontre de l'affirmation radicale et univoque ou exclusive de la féminité du personnage. Cela dit, bien que la précision concessive

58 «Il — car son sexe ne faisait aucun doute quoique la mode du temps contribuât un peu à le travestir — affrontait à grand coups d'épée la tête d'un Maure qui se balançait aux chevrons» (Virginia Woolf, *Orlando*, (1928), Paris, Librairie Générale Française, 2016, p. 13).

introduise une vision socialement construite du genre féminin, et qu'elle rompe le lien logique duel entre sexe et genre, selon lequel le genre féminin découle naturellement du sexe anatomique féminin, la notion de sexe n'est pas remise en cause. Au contraire, la mise en valeur du caractère construit du genre peut avoir pour effet rétroactif de re-naturaliser le sexe anatomique, de lui redonner son rôle de «réel incontournable», comme le rappelle Dorlin :

La distinction entre le sexe et le genre trouve ainsi sa limite dans le fait que la dénaturalisation des attributs du féminin et du masculin a, en même temps, re-délimité et par là réaffirmé les frontières de la nature. En dénaturalisant le genre, on a aussi réifié la naturalité du sexe⁵⁹.

De la même manière que la références aux «*roles*» joués par la femme, l'énumération d'informations qui s'organisent dans l'esprit d'Antonia met l'accent sur l'identité de *genre* du personnage, entendu comme ensemble d'obligations et de normes vestimentaires, comportementales correspondant à un rôle assurant sa visibilité et son intelligibilité au sein de la société, indépendamment de la nature physique/ biologique. Malgré l'insistance sur des obligations/conventions sociales et superficielles, une des informations nous ramène *fatalement* à l'anatomie : le rendez-vous gynécologique. Un élément qui fait office de retour du naturel et signifie le sexe anatomique comme réalité *inexorable*.

Altérité anatomique/ le rêve d'Antonia

Nous allons maintenant voir dans quelle mesure – et malgré les quelques éléments de brouillage évoqués plus haut – la conception des identités sexuelles suggérée dans cet *incipit* coïncide avec le schéma traditionnel binaire qui envisage lesdites identités dans un rapport d'exclusion mutuelle.

La scène d'ouverture nous présente donc un personnage de sexe féminin, catégoriquement défini par le genre grammatical «*ella*» en accord avec son sexe incontestable, en train de dormir. Dans une espèce de mise en abyme fictionnelle, l'action décrite correspond au rêve du personnage, rêve également marqué par les sexes et les genres :

[...] tres niños se alejaban del salón de clases y a una señal desenfundaban sus sexos nacientes para medir su poderío. Ella [...] veía la escena como si fuera cada uno de ellos. Finalmente, se decidía por el chico que aún mantenía oculto su sexo con la mano. Al contemplar el tamaño de los otros se animaba a mostrar su pene larvario sin temor. El sonido de una chicharra escolar, o más bien la alarma de un despertador, apremiaba a los niños a una maniobra desesperada : saltaban a unas cuerdas que pendían del techo y desde ahí se columpiaban en un remolino del que manaba luz. La pequeña Antonia, con el sexo colgante, percibían que una fuerza avasalladora se apoderaba de su cuerda y a hacía temblar. (*Cuerpo*, p. 11)

Le rêve d'Antonia, habité par *tres niños*, met en scène l'altérité masculine. D'une part, cette altérité se manifeste de manière symbolique à travers le rituel masculin très

59 Elsa Dorlin, *op. cit.*, p. 40.

stéréotypé de « medir su poderío », ou encore la tendance irréprouvable de « contemplar el tamaño de los otros »⁶⁰. Ces deux gestes/attitudes évoquent des comportements sociaux répondant à des conventions sociales et des influences communautaires masculines, tout en renvoyant très directement à l'anatomie masculine. Mais l'Autre masculin est aussi représenté dans sa *materialité la plus organique*, avec des références précises aux génitoires des garçons : « desfundaban sus sexos nacientes » ; « mantenía oculto su sexo con la mano » ; « su pene larvario » ; « el sexo colgante ». Par ailleurs, l'anatomie masculine est signifiée de manière diffuse à travers un réseau de correspondances analogiques autour de la forme phallique. Nous pouvons ainsi relever le motif de la corde et les actions correspondantes : « unas cuerdas que pendían », « se columpiaban », « colgante », « su cuerda », « la cuerda ». La métaphore filée se poursuit même après le rêve, et les formes anatomiques vont jusqu'à s'emparer des éléments vestimentaires qui signifiaient l'identité de genre féminin du personnage. En effet, le choix et la répétition du verbe « colgar » ne sont sûrement pas anodins dans les phrases suivantes : « Modelos que de pronto colgaban de cuerdas suspendidas », « el techo donde una lámpara translúcida colgaba indiferente » (*Cuerpo*, p. 12), et ce verbe préfigure la transformation du lever.

L'espace parallèle du rêve fonctionne comme une porte d'entrée vers l'altérité, il ménage un accès progressif à cet Autre : tout d'abord, Antonia reste dans un rôle passif d'observatrice, mais elle s'identifie déjà aux garçons : « como si fuera cada uno de ellos ». Le rêve permet ainsi le passage d'une *unité/identité féminine* à une *pluralité d'hommes*. Ensuite, Antonia prend part à ce que l'on pourrait qualifier de rite initiatique de la masculinité dans son rêve, l'exhibition et la mesure de ses parties génitales : « mantenía su sexo oculto », puis « se animaba a mostrar su pene larvario ». Signalons que l'identification progressive à une altérité masculine par le biais de l'anatomie ne signifie *pas* une remise en question de cette dernière : au contraire, la frontière demeure entre identité et altérité, féminin et masculin, même si un franchissement de cette frontière s'apprête à avoir lieu.

Du point de vue de la trame narrative, la scène du rêve fait office de transition onirique préparant l'événement de la métamorphose : après la pluralité de pénis larvaires, le regard se focalise/resserre sur le « nuevo sexo » d'Antonia :

Antes de salir de la habitación alcanzó a percibir una figura desconcertante en el espejo de cuerpo entero que acababa de pasar. Tuvo que volver sobre sus pasos. Frente al espejo, se frotó una y otra vez los ojos. De seguro había caminado dormida y seguía soñando. El niño que había sido en el sueño ahora era un hombre. Ella misma, pero indudablemente un hombre : ahí entre sus piernas, plantado como una señal irreductible, su nuevo sexo. (*Cuerpo*, p. 12)

60 Antonia cédera elle aussi à ce réflexe voyeuriste et narcissique. Voir l'épisode du *vapor*, décrit en II. 2. e.

Le catalogue des indices du dimorphisme

À son réveil, et face au miroir, Antonia entreprend le recensement des indices corporels convergeant vers le masculin, s'accordant à «son nouveau sexe» :

Bueno, si aquello que le sucedía no era un sueño, si además del misterio del pene, sus *espalaldas se habían ensanchado* levemente, si *el vello en brazos y piernas* que siempre había tenido en exceso para ser mujer, ahora se había incrementado, si *la mandíbula se le había hecho un poco más cuadrada* y una *nuez de Adán* le colgaba ligera pero indudable de la garganta... (*Cuerpo*, p. 13. Nous soulignons)

Dans une sorte de vision inversée de la nymphe d'Ingres, le lecteur découvre à travers le regard d'Antonia un corps entier reflété de la tête aux pieds dans la psyché («el espejo de cuerpo»), un corps nouveau qu'il doit déchiffrer. Le personnage procède à une herméneutique corporelle, tachant de faire «*parler les signes et de découvrir leur sens*»⁶¹, en évaluant comparativement son nouveau corps *par rapport au* corps féminin d'avant la métamorphose, afin d'isoler les éléments ayant *effectivement* subi une altération qualitative ou quantitative. Cette méthode et les constats qui en résultent apparaissent à travers le comparatif de supériorité «*más*», et les verbes exprimant un changement d'état comme *ensanchar*, *incrementar*, et dévoilent un corps plus volumineux, plus carré, plus velu, et plus... «pendant» («*colgante*») avec deux protubérances nouvelles : la «nuez de Adán» et ce signe planté entre ses jambes. Le passage du féminin au masculin s'exprime ainsi en termes d'ajout : «una onza de carne» supplémentaire, qui pèse davantage dans la balance des identités corporelles.

Au-delà du reflet du miroir, Antonia constate d'autres indices physiologiques signifiant son changement d'état catégorique : «Su voz era más oscura y grave [...]. El hecho innegable de este nuevo cambio la hizo recular» (*Cuerpo*, p. 16).

Toujours selon la même méthode comparative, la confirmation du changement d'état et l'assomption de son nouveau corps clairement identifié, exigent un recensement inverse des indices opposés, ceux de sa condition antérieure. Antonia se remémore les caractéristiques physiques de sa féminité très normale : «No es que antes Antonia no disfrutara su imagen de mujer de 27 años (en especial, le agradaban sus senos redondos y pequeños y las piernas fuertes pero de líneas suaves)» (*Cuerpo*, p. 13).

Cette méthode comparative fait apparaître deux corps en contraste, dont les qualificatifs répondent à la caractérisation traditionnelle des corps selon le sexe. On retrouve en effet les notions de rondeur, de douceur et de fluidité pour décrire les normes corporelles

61 Voici la définition qu'en propose Foucault, donnée par le CNRTL à l'entrée «herméneutique» : «*Appelons herméneutique l'ensemble des connaissances et des techniques qui permettent de faire parler les signes et de découvrir leur sens*» (M. Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 44).

féminines, quand le canon masculin se caractérise par son ampleur, et l'aspect rigide et anguleux de ses lignes.

Ainsi, la scène du miroir nous présente un personnage qui reproduit le « modèle discursif/ épistémique hégémonique d'intelligibilité du genre »⁶² décrit par Butler, dans la mesure où l'on perçoit chez Antonia cette volonté que son « corps [fasse] corps et [ait] un sens, un sexe stable traduisible en un genre stable (le masculin traduit le mâle, le féminin traduit le femelle) »⁶³, et nous offre une double vision présentant deux corps marqués de manière très normée et conventionnelle par la différence.

Cependant, nous pouvons d'ores et déjà signaler que la différence des corps est signifiée de manière nuancée. L'observation d'Antonia met en relief non pas des traits saillants signifiant une transformation radicale, mais souligne plutôt « la frágil frontera de las diferencias ». La jeune femme s'étonne de « cómo un poco más de tensión, una curva menos acentuada, una turgencia resuelta en plomada, podían inclinar el límite de la balanza » (*Cuerpo*, p. 13)⁶⁴.

Ainsi, on constate une énumération d'éléments corporels qui, s'ils ne renvoient *pas* à deux *corps diamétralement opposés* (comme le suggère une caractérisation plutôt nuancée des traits masculins ou féminins), *penchent cependant plus d'un côté de la balance des sexes*.

Duos habet...

« ¿Quién se atrevería a tocarle la entrepierna para constatar su condición actual? » (*Cuerpo*, p. 16)

Les conclusions que nous pouvons tirer du recensement visuel des indices du nouveau corps d'Antonia sont ambiguës. D'une part, la multiplication d'indices plus ou moins tranchés, plus ou moins marqués, suggère que la frontière du masculin et du féminin est une affaire de *degrés*. L'ancien et le nouveau corps du personnage semblent s'inscrire en deux points limitrophes/deux endroits contigus d'un seul *continuum* des sexes allant du masculin au féminin. Cependant, ce schéma qui ne considère pas les sexes masculin et féminin comme deux opposés incommensurables, n'exclut pas pour autant la notion de *différence*. Même si elle est fragile, la frontière existe, et malgré l'équilibre apparent de la balance, cette dernière finit par s'incliner en faveur de l'un ou de l'autre sexe/genre. D'autre part, ce même phénomène de multiplication, de dispersion d'indices graduels et parfois contradictoires (comme les poils excessifs de son ancien corps de femme) a pour

62 Judith Butler, *Trouble*, *op. cit.*, p. 66.

63 *Id.*

64 *Id.* Nous reviendrons sur l'ambiguïté du recensement sexuel en I. 4. a.

effet inverse de recentrer l'attention sur l'élément incontestable, celui qui incline de manière décisive la balance des sexes : le pénis.

Dans l'ambiance de « douce hésitation » causée par le reflet incertain du miroir, le pénis tranche l'ambiguïté. Face au mystère, à la stupeur et aux doutes, il se rappelle au personnage et se manifeste dans toutes les particularités de ses formes et de ses fonctions, faisant ainsi office de réel incontournable et tangible contrastant avec l'aspect malléable et hybride de la chair autour.

Ce statut de réel incontournable est signifié stylistiquement et syntaxiquement par différents procédés de mise en valeur dans la phrase annonçant irrémédiablement le changement de sexe du personnage : « Ella misma, pero indudablemente un hombre : ahí entre sus piernas, plantado como una señal irreductible, su nuevo sexo ». Remarquons tout d'abord l'adjectif et l'adverbe « irreductible » et « indudablemente » qui font écho à la formule de Guillaumin pour désigner le sexe anatomique comme « incontournable », comme fait corporel et matériel brut indiscutable. De plus, la première phrase nominale (« Ella misma, pero indudablemente un hombre ») présente une structure en miroir inversé, qui, si elle semble paradoxale, n'en affirme pas moins l'idée de bicatégorisation des sexes et des identités de genre. À la première extrémité de la phrase, la marque du genre se répercute encore sur le pronom personnel « Ella ». Une identité de genre féminin renforcée par l'adjectif « misma », et à laquelle répond le substantif « hombre » qui conclut la phrase nominale dans un jeu d'oppositions ontologique et morphosyntaxique. La phrase figure ainsi les deux pôles opposés du féminin et du masculin. Et si, malgré le caractère assertif de l'adverbe « indudablemente », il demeure encore entre ces deux pôles incommensurables une zone de flottement et d'incertitude, la marque du genre – masculin cette fois – s'imprimera dans la phrase suivante, non pas dans la grammaire de la langue, mais dans le corps du personnage : « ahí entre sus piernas, plantado como una señal irreductible, su nuevo sexo ». On remarque de nouveau une mise en relief syntaxique de l'anatomie masculine, qui retarde l'apparition de l'évidence, crée un effet de suspens avec la postposition du sujet grammatical d'un verbe elliptique, qui n'apparaît qu'après deux compléments circonstanciels de lieu/manière. Ces deux compléments circonstanciels antéposés à l'objet auquel ils se rattachent semblent mimer le regard du personnage, qui parcourt – hésitant et dubitatif – la géographie du corps, pour finalement se fixer sur le signe de sa nouvelle identité corporelle.

Peu de temps après son réveil et malgré l'évidence du pénis, Antonia continuera de s'interroger sur les différences/similarités entre homme et femme. Mais le caractère tangible et incontournable du pénis se confirmera de nouveau dans une sorte de retour du réel à travers les premières érections fulgurantes : « un relampago se erizó entre sus piernas », « la urgencia nueva de su sexo enhiesto » (*Cuerpo*, p. 15). Enfin, même lorsque le pénis

est au repos, et malgré les tentatives de le camoufler derrière des vêtements unisexes, les formes de sa nouvelle anatomie se rappellent au personnage : «Escogió las pantaletas menos ajustadas pero aun así el bulto de la entrepierna, por más que hubiera regresado a un estado de reposo, le estorbaba»⁶⁵.

Ainsi, le corps, malgré l'aspect fluctuant de ses contours, fournit bien un élément *distinctif*. Le pénis est un élément corporel «*discret*», non pas au sens où Thomas Laqueur entend cet adjectif lorsqu'il évoque les «dehors 'modernes'»⁶⁶ du corps, mais au sens étymologique et linguistique du terme. Dans la lecture du corps anatomique, cette «once de chair» vaut pour un *signe discret*, «Séparé, distinct; qui ne vaut que par sa présence ou son absence, parce que différentiel ou oppositionnel» (TLFi).

Nous allons voir maintenant dans quelle mesure sa présence ou son absence, outre la possibilité qu'il offre d'étiqueter un corps sous le genre masculin ou féminin, détermine l'identité de la personne, son psychisme, son caractère et son tempérament. En quoi sa valeur différentielle ou oppositionnelle dépasse le simple niveau corporel (et taxonomique) pour se répercuter sur d'autres aspects – psychiques – de la personne.

I. 1. c. Les conséquences psychiques et symboliques de l'anatomie ■

Revendication féministe...ou envie de pénis ?

Passé l'état de stupeur provoqué par la métamorphose, Antonia évoque son désir d'être un garçon alors qu'elle était enfant, et la curiosité qu'elle éprouvait pour ces «êtres» à part :

Cierto que desde pequeña había deseado ser hombre. No porque se creyera un varón atrapado en el cuerpo de una mujer, sino porque *la intrigaba la naturaleza de esos seres que, suponía, eran más completos y más libres que ella*. Sí, se recordaba perfectamente de niña *envidiando* a sus hermanos y a los amigos de sus hermanos, esa manera de apoderarse de una calle para jugar fútbol, para salir solos por la ciudad sin correr tanto peligro, para engrasarse las manos y los pantalones al enderezar la cadena de una bicicleta o para ponerse un traje y sentirse importante. (*Cuerpo*, p. 13. Nous soulignons)

Analysons la manière dont sont qualifiés les hommes : «*más completos y más libres que ella*». D'une part, la notion de liberté – introduite par l'adjectif «libres» et développée ensuite par l'évocation des droits et des activités des garçons dans l'espace public – suppose une division sexuelle déterminée artificiellement par des normes culturelles et sociales régissant les corps en leur attribuant un genre et les fonctions et comportements correspondants. Cette description des garçons dans le souvenir d'Antonia se prête évi-

65 *Id.* La récurrence de l'évocation du «bulto» est aussi une obsession chez le narrateur de la *Cresta*, l'élément auquel il se rattache désespérément pour affirmer son identité d'homme. Cf. section suivante, «anatomie et narration».

66 Thomas Laqueur, *op. cit.*, p. 19.

demment à une lecture féministe, dans la mesure où elle dévoile la construction sociale du genre dans une société de dominance masculine ainsi que l'état de frustration que cette « stratification sexuelle » et que la « hiérarchie des privilèges »⁶⁷ causent chez les femmes/jeunes filles⁶⁸.

D'autre part, le choix de l'adjectif « completos » pour décrire les garçons rappelle quant à lui une certaine théorie psychanalytique reposant sur l'anatomie. Une intuition d'ailleurs confortée par le choix du verbe « envidiar » dans la phrase suivante. L'idée de complétude et d'envie évoque inmanquablement les concepts freudiens d'envie du pénis et de castration élaborés pour expliquer l'« acquisition » de la féminité⁶⁹. Rappelons, avec les mots de Rubin, en quoi consistent ces derniers :

[La fille] compare son tout petit clitoris au pénis plus grand, et devant l'évidente capacité supérieure de ce dernier à satisfaire la mère, elle devient la proie de l'envie du pénis et d'un sentiment d'infériorité⁷⁰.

Ces éléments tendraient alors à confirmer une division sexuelle de l'humanité autour de l'anatomie, plus précisément de l'anatomie masculine qui, dans ce domaine et pour une fois, fait office de critère positif permettant de distinguer positivement les êtres dotés d'un pénis-phallus et négativement les êtres marqués par l'absence, et donc le manque et le désir, de pénis.

Bien sûr, les allusions au concept d'« envie de pénis » n'induisent ni ne permettent une application stricte des théories freudiennes au personnage de fiction. Cependant, cette approche psychanalytique de l'identité de la petite fille Antonia peut suggérer indirectement un certain *déterminisme biologique* qui définit la féminité (sa construction et son accomplissement) à partir de l'« infériorité » des organes génitaux de la femme (même si dans la théorie freudienne, cette « infériorité » est « le produit d'un contexte situationnel » qu'est l'hétérosexualité⁷¹). Sans être nécessairement biologisante, l'évocation aux accents psychanalytiques de l'identité en construction de la petite fille dévoile l'importance « du

67 Gayle Rubin, *op. cit.*, p. 10.

68 Ces questions de domination masculine et d'inégalité de genre seront développées dans le Chapitre II.

69 Voir le rappel historico-théorique que propose Rubin de l'élaboration d'une théorie psychanalytique de la féminité dans son chapitre « Le maléfice d'Oedipe », p. 55-58. S'il est toujours délicat/ voire suicidaire, de recourir à la psychanalyse dans une analyse féministe, nous affirmons avec Rubin l'intérêt et l'acuité de ses descriptions. L'anthropologue considère que « La psychanalyse est une théorie féministe *manquée* » (p. 54), mais affirme l'utilité des concepts élaborés : « [Freud et Lévi-Strauss] ne voient ni les implications de ce qu'ils disent, ni la critique implicite que leur travail peut suggérer lorsqu'il est soumis à un œil féministe. Néanmoins, ils fournissent des outils conceptuels qui permettent d'élaborer des descriptions de cette part de la vie sociale qui est le lieu de l'oppression des femmes, des minorités sexuelles et de certains aspects de la personnalité humaine chez les individus. J'appelle cette part de la vie sociale le 'système de sexe/genre' » (Gayle Rubin, « Chapitre I – Le marché aux femmes. 'Economie politique' du sexe et systèmes de sexe/genre », *op. cit.*, p. 25).

70 *Ibid.*, p. 57. La suite logique de ce constat d'infériorité anatomique pour satisfaire la mère est le suivant : « Elle abandonne sa lutte pour la mère et adopte une position passive féminine vis-à-vis du père. » Cette conséquence de la castration fait écho à un autre passage du roman *Cuerpo*, lorsqu'Antonia admet qu'elle a toujours eu une attitude passive avec les hommes. Mais nous réservons cet aspect pour le chapitre II.

71 *Ibid.*, p. 64.

langage et des significations culturelles plaquées sur l'anatomie»⁷², ainsi que «[...] les résidus qu'a laissés chez les individus leur confrontation aux règles et règlements de la sexualité dans les sociétés où ils sont nés»⁷³ :

[...] la psychanalyse fournit une description des mécanismes par lesquels les sexes sont divisés et déformés, une description de la manière dont les petits enfants bisexuels et androgynes sont transformés en garçons et en filles⁷⁴.

La référence à Freud inviterait ainsi à voir dans le souvenir d'Antonia l'un de ces mécanismes de construction identitaire ... ou plutôt de métamorphose/déformation identitaire. Car c'est à partir de cette étape incontournable de la reconnaissance de sa propre castration que le sujet féminin accède à la place de femme dans nos sociétés phalliques. Freud considère que la reconnaissance par la fille de sa propre castration, i.e. de l'infériorité (anatomique ou situationnelle) de ses organes génitaux, entraîne par la suite un refoulement des éléments «actifs» de sa libido. Le développement de la fille suppose «un fort abaissement des motions sexuelles actives et une augmentation des motions sexuelles passives». Le dépassement de la crise œdipienne (impliquant le «passage à l'objet-père») «s'accomplit avec l'aide des *tendances passives* dans la mesure où celles-ci ont échappé à la catastrophe. *La voie du développement de la féminité est maintenant libre pour la fille*»⁷⁵.

La théorie du développement de la féminité – avec comme point de départ la reconnaissance d'un «fait» anatomique, et comme conséquence une augmentation de la passivité libidinale – est certes critiquable dans la mesure où «dans ce schéma, les stéréotypes culturels ont été plaqués sur une cartographie des organes génitaux»⁷⁶.

Il ne s'agit ici ni de rejeter définitivement l'intégralité de ces théories psychanalytiques pour leur indéniable aspect misogyne, ni de les valider, mais simplement de remarquer que l'évocation de la part du personnage de son enfance ou de sa vie de femme adulte semble correspondre au schéma freudien du passage normal de la petite fille à la femme. En effet, il semble bien qu'Antonia ait atteint cette «normalité», qu'elle soit «devenue une petite femme – féminine, passive, hétérosexuelle»⁷⁷, puisqu'après avoir évoqué indirectement un sentiment d'infériorité éprouvé face à la complétude des garçons, elle reconnaît elle-même une tendance passive dans ses relations amoureuses :

[...] reconoció que, aunque ella misma gozaba de cierta autonomía, todas sus relaciones amorosas habían fracasado porque, de alguna forma, siempre había esperado ser salvada,

72 *Ibid.*, p. 57.

73 *Ibid.*, p. 53.

74 *Ibid.*, p. 54.

75 Sigmund Freud, «Sur la sexualité féminine», in *La Vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969, p. 151 (cité par Gayle Rubin, *op. cit.*, p. 65).

76 *Ibid.*, p. 66.

77 *Id.*

elegida, rescatada, vista, apreciada, descubierta, *en un uso irracional y desmesurado de la voz pasiva*. ¿Y qué, ahora le correspondería ser el *sujeto activo*, el núcleo dominante de la oración amorosa, el potente caballero que embiste y sigue adelante? (*Cuerpo*, p. 17. Nous soulignons)

Ces quelques éléments supposent une vision de l'identité féminine qui articule directement l'anatomie génitale aux rôles de genre, une construction identitaire qui s'élabore / prend forme dans un contexte d'hétéronormativité. Mais Antonia a-t-elle réellement échappé à la « catastrophe » du drame œdipien ? La métamorphose ne serait-elle pas la *catastrophe* qui surgit *comme le contrecoup d'une féminité payée au prix fort* ?

La présence du pénis

Après l'évidence du pénis et du dimorphisme sexuel validée par l'expérience du miroir, et après avoir suggéré, à travers le souvenir d'Antonia, les conséquences psychiques de l'absence de ce signe *discret*, nous allons examiner maintenant en quoi sa présence modifie la personnalité d'Antonia.

Suite à la métamorphose, Antonia expérimente de nouvelles sensations. Les manifestations inattendues de son pénis ne la surprennent pas seulement sur le plan physiologique, comme le suggère la métaphore de l'éclair pour signifier le phénomène de l'érection (« Un relámpago se erizó entre sus piernas »), mais aussi sur le plan psychologique :

¿De dónde le venía ese desparpajo, esa ligereza para no tomarse las cosas a lo trágico, esa seguridad envalentonada que la hacía sentirse con derecho a estar en el mundo? [...] ¿Era por el hecho de habitar ahora el cuerpo de un hombre o por la posibilidad de cambio [...] ? (*Cuerpo*, p. 18)

On retrouve derrière ces impressions une certaine idée du caractère viril revendiqué et apprécié chez les hommes, ou, selon le point de vue, des privilèges traditionnellement accordés aux hommes en société. Et, même si elle reste sous forme de question, l'hypothèse du lien entre anatomie et tempérament est envisagée⁷⁸.

Ce lien apparaît de nouveau quand, lors de sa première sortie en ville pour étrenner son nouveau corps, Antonia adopte *instinctivement* les gestes et les attitudes signifiant des qualités toutes viriles, comme une assurance de soi : « se sentía a sus anchas », et un tempérament conquérant et agressif : « casi de manera instintiva, probó a endurecer el ceño y acomodarse el cuello de la blusa. », « Adelantó el pecho en un gesto de ataque instantáneo » (*Cuerpo*, p. 20).

⁷⁸ Mais, une fois encore, l'interprétation de ces éléments n'est pas univoque : est-ce le pénis en tant qu'organe, ou la conscience du phallus, qui entraîne / provoque ces conséquences psychologiques ? Le cas d'Antonia est certes une expérience fictionnelle, mais le cadre de cette fiction n'en est pas moins une société occidentale phallogratique, et non un espace-temps complètement indéterminé, vierge de toute histoire, culture, mentalité, etc. L'évocation de sa frustration de petite fille face à la découverte, non pas de son infériorité anatomique réelle, mais de son infériorité sociale, semble suggérer plutôt la deuxième hypothèse : la conscience du phallus, et une revanche/ manière de jouir d'une liberté jusqu'alors limitée par son statut de femme.

L'érection et la miction

Il nous faut mentionner également la récurrence des passages s'attachant à décrire deux phénomènes physiologiques engageant de manière distinctive l'anatomie masculine : l'érection et la miction. Leur représentation nous permettra de dégager plusieurs hypothèses en matière d'anatomie et d'identité. D'une part, les descriptions de ces deux manifestations physiologiques par le personnage nous permettront de confirmer l'intuition posée précédemment, à savoir que l'anatomie altère psychologiquement le personnage, le pénis conférant naturellement les qualités « masculines ». D'autre part, nous verrons comment les scènes d'érection tendent à confirmer doublement l'anatomie comme élément identitaire fondamental, comme cause première non seulement du genre, mais aussi des désirs, ces deux derniers maillons s'inscrivant dans le cadre de l'hétéronormativité. Enfin, nous montrerons comment les scènes de miction réactivent une dialectique, triviale et persistante, qui repose sur une analogie anatomique : celle de l'actif et du passif, de l'ouvert et du fermé.

Tout d'abord, le nouvel état d'Antonia entraîne de nouveaux désirs, des pulsions sexuelles nouvelles et dont l'urgence se manifeste sur le plan physique par de nombreuses érections intempestives qui ne laissent pas de surprendre le personnage. Cependant l'érection n'est pas décrite comme un fait physiologique brut, mais à travers les sensations psychiques qu'elle provoque, les sentiments qu'elle inspire :

Antonia sintió un cosquilleo en la entrepierna. “Al ataque...”, escuchó decir su pene como si ahí estuviera la verdadera espada. [...] Su miembro siguió inflándose y, orgulloso de su poderío, ni siquiera se dignó contestarle. (*Cuerpo*, p. 57)

À travers les termes « ataque », « poderío », « orgulloso », ce premier exemple suggère que les manifestations du pénis font naître chez Antonia des émotions nouvelles, telles que le sentiment de pouvoir et l'instinct de conquête, qui accompagneront également l'expérience de la miction.

Nous pouvons citer une autre scène, plus précoce dans le parcours initiatique du personnage, lorsqu'Antonia se rend à son travail pour récupérer ses affaires personnelles, et qu'elle se retrouve dans l'ascenseur avec l'une des secrétaires du bureau. Cette dernière flatte Antonia sur son aspect physique et malgré la gêne d'Antonia, « su mirada se sintió atraída por el escote de la mujer donde se apretaban unos senos generosos » (*Cuerpo*, p. 43). Puis, Antonia répond instinctivement, physiquement au compliment de la jeune femme au décolleté par « una erección involuntaria ».

Nous pouvons déjà relever plusieurs points dignes d'intérêt dans ces deux récits des premières confrontations du nouveau corps masculin d'Antonia avec les femmes. Comme nous l'avons déjà signalé, la première citation semble indiquer que le pénis en érection confère/inspire à l'individu des sentiments que nous pouvons qualifier de virils. D'autre

part, le fait que le pénis se manifeste en présence de femmes, alors qu'Antonia était avant sa métamorphose attirée par les hommes (cf. *sup.* l'analyse de la répartition des rôles dans l'acte amoureux), suggère une conception de l'identité corporelle et de genre coïncidant parfaitement avec ce que Butler nomme la « matrice hétérosexuelle »⁷⁹.

En effet, les réactions d'Antonia face à la gent féminine semblent *découler naturellement* de sa nouvelle anatomie. Cette anatomie masculine apparaît à la fois comme *cause* d'un genre masculin s'exprimant à travers des sentiments et qualités viriles, et comme *origine* d'un désir s'exprimant naturellement envers le sexe « *opposé* », i.e. les femmes. Ainsi, la métamorphose semble valider la représentation « traditionnelle » selon laquelle les parties génitales, le sexe anatomique, est la cause première, le principe et l'origine du genre et de l'orientation sexuelle. À *ce stade du roman*, l'événement inattendu de la métamorphose / l'avènement du pénis semble faire office de *preuve attestant* le lien logique et causal entre ces trois maillons de l'identité que sont le corps sexué, le genre et le désir.

Par ailleurs, nous pouvons déjà remarquer que l'appréhension des corps, celui d'Antonia et celui des autres femmes, est fortement « *hétérotisée* » : ces corps sont perçus et décrits selon une grille de lecture définie par l'hétérosexualité obligatoire qui limite les parties du corps dignes d'intérêts et les zones érogènes aux seuls organes actifs dans le cadre de l'hétérosexualité reproductrice. En l'occurrence, les seins⁸⁰ et le pénis.

Urinoirs

Evoquons maintenant l'autre découverte majeure du personnage, à la fois anatomique, psychologique et culturelle : l'acte et l'objet de la miction. Nous allons voir que l'acte d'uriner et l'objet qui y est associé, l'urinoir, fascinent littéralement Antonia et éveillent en elle non seulement des réflexions sur les formes anatomiques, mais aussi des plaisirs très virils.

Tout d'abord, la curiosité qu'éveillent les lieux d'aisance chez Antonia provient du fait qu'ils semblent renfermer et refléter le destin de l'humanité, qui se divise en deux catégories. En apparence triviales, les toilettes n'en sont pas moins un lieu essentiel et incontournable dans la construction sociale de l'individu, et suscitent chez Antonia une série de questions philosophiques. Ainsi, avec un décalage surprenant et facétieux entre l'objet – trivial – et le ton – philosophique, profond – des réflexions qu'il fait naître, Antonia se demande : « ahí estaban los símbolos *damas/caballeros*, como puertas ineludibles

79 « Matrice culturelle » ou « matrice d'intelligibilité » (Judith Butler, *Trouble*, *op. cit.*, p. 85) qui détermine les identités cohérentes.

80 Citons encore un autre exemple du regard hétérotisant appliqué sur le corps de l'autre : « la mujer había corrido a su lado y ahora la ayudaba a incorporarse. En el breve trayecto pegó sus pechos al costado de Antonia » (*Cuerpo*, p.19). Nous reviendrons sur ce point d'une cartographie corporelle plaquée sur les significations/ impératifs de l'hétérosexualité obligatoire dans les chapitres/sections suivantes. De plus, nous pouvons d'ores et déjà signaler que cette représentation/ appréhension des corps évoluera au fil du roman.

del destino, pero en la situación actual, ¿por cuál decidirse?» (*Cuerpo*, p. 25). Malgré le constat évoqué précédemment de «la frontière fragile des différences» entre hommes et femmes, un objet, et l'acte qui lui est associé, semblent néanmoins cristalliser une différence bien réelle entre les deux sexes :

[...] esas dos puertas que habían representado el destino de la humanidad occidental por lo menos desde que había cuartos de baño [...] Pero por más que se quisieran obviar las diferencias [...] había también diferencias fehacientes. Bien mirado el asunto, no muchas por cierto, pero sin lugar a dudas una en la que muy pocos reparaban : el acto de orinar. (*Cuerpo*, p. 181)

Mais, tout comme l'érection, la miction masculine ne suscite pas seulement l'intérêt et la curiosité du personnage pour ses particularités situationnelles/positionnelles, mais éveille aussi chez lui des sensations et sentiments de puissance, d'agressivité, de violence qui nous rappellent une certaine conception de la virilité que nous allons détailler.

Dans le roman, dès le premier chapitre, une galerie de photographies d'urinoirs vient illustrer les considérations esthétiques d'Antonia sur ces objets. Les photos mettent en évidence le caractère étrange et inquiétant des urinoirs, et les commentaires du personnage – véritable typologie des urinoirs – insistent particulièrement sur leur hybridité. Mais c'est surtout l'analogie, la ressemblance formelle entre cet objet – d'usage exclusivement masculin – et les courbes féminines qui attisera la fascination d'Antonia. Nous pouvons dans un premier temps décrire la ressemblance formelle entre les urinoirs et le corps de la femme, pour analyser ensuite les sentiments – typiquement masculins – éprouvés par Antonia lorsqu'elle fait usage de ces objets hybrides et étonnamment féminins.

Les considérations esthétiques sur les urinoirs soulignent particulièrement la sensualité de leurs formes, la charge érotique de leurs courbes. Dès sa première rencontre avec «aquellos objetos de identidad desconcertante», Antonia signale «la innegable voluptuosidad de las formas del urinario» et se demande : «¿reparaban los hombres en ellas y se dejaban seducir por sus líneas insinuantes o sólo se vertían en un acto mecánico que negaba su erotismo inherente?» (*Cuerpo*, p. 26). Plus loin dans le roman, et après qu'elle a «exploré et photographié une gamme considérable d'urinoirs», Antonia assume sa préférence pour certains d'entre eux dont elle décrit l'«anatomie» :

[...] aquellos que preservaban su forma original de matriz, rotundas caderas de firmeza acariciante, inquietantes por la porcelana lúbrica que les confería una humedad orgánica, hipnóticas en su sensualidad de bestezuelas bostezantes. (*Cuerpo*, p. 50)

L'entreprise typologique visant à répertorier les urinoirs en fonction de leur aspect, de leur forme et de leur matière, rappelle la démarche adoptée par le personnage pour identifier catégoriquement les corps, masculin ou féminin, et souligne une obsession des formes. Et, de même que la méthode d'appréhension des corps humains concluait par une focalisation sur les parties génitales discrètes/distinctives, l'examen des objets se

resserre sur une comparaison formelle qui réintroduit l'anatomie la plus organique, la plus essentielle : la matrice, et les autres parties du corps associées à l'acte de procréation, les hanches. Ainsi, ce que nous avons interprété comme une lecture des corps humains «hétérotisés» s'applique aussi aux objets inanimés, et permet au personnage de conclure catégoriquement : «El mingitorio, de uso exclusivamente masculino, tiene género y es femenino» (*Cuerpo*, p. 48).

Si les urinoirs la fascinent par leur féminité manifeste, l'utilisation pratique de ces objets éveille chez Antonia des sensations et des impressions toute viriles. En effet, lors du rite initiatique qui consiste à «orinar de pie», Antonia fait l'expérience d'un plaisir qui provient de la satisfaction d'un besoin naturel, mais aussi d'un plaisir plus «pervers» qui rappelle celui éprouvé par l'agent du verbe «chingar», le «chingón», i.e. le mâle mexicain tel qu'il apparaît dans *El laberinto de la soledad* d'Octavio Paz :

Exhaló de placer ante este nuevo hallazgo : además de satisfacer una necesidad, el acto la había confirmado en *una voluntad capaz de incidir y trastocar*, de *adueñarse* de ese nuevo *territorio curvilíneo* y majestuoso que tanto le evocaba [...] las caderas de una mujer. Sintió que transgredía un límite desconocido. (*Cuerpo*, p. 27)

Rappelons la définition que propose Octavio Paz dans son chapitre «Los hijos de la Malinche» du verbe «chingar» pour voir en quoi elle coïncide avec la description des sentiments éprouvés par le personnage lors de la miction. Selon Paz, malgré la polysémie du verbe, le signifié ultime de «chingar» est l'idée *d'agression*, «en todos sus grados, desde el simple de incomodar, picar, zaherir, hasta el de violar, desgarrar y matar» : «El verbo denota violencia, salir de sí mismo y penetrar por la fuerza en otro. Y también, herir, rasgar, violar –cuerpos, almas, objetos–, destruir»⁸¹.

L'idée d'agression, de violence, de pénétration et d'altération que renferme le verbe «chingar» résonne en effet dans la première évocation que fait le personnage d'une «*voluntad capaz de incidir y trastocar*, de *adueñarse* de ese nuevo *territorio curvilíneo*». L'écho se renforce par la suite, et Antonia ressemble de plus en plus au *chingón* décrit par Paz lorsqu'elle analyse «la sensación de *poderío* al verterse» ou encore, «la tentación de *cometer un deleitable ilícito*». La jouissance perverse et virile, de domination et de transgression, propre au *chingón*, se confirme lorsque le personnage confesse le plaisir nouveau de «*apuntar con el chisquete de orina como si se tratara de un tiro en blanco*», ou celui de «*hacer hoyos penetrando el bloque translúcido por el simple goce de horadar*» (*Cuerpo*, p. 33-34).

Ces quelques commentaires autour du verbe *chingar* nous ont permis d'analyser les sentiments nouveaux du personnage et, partant, de confirmer l'idée selon laquelle son anatomie nouvelle aurait des influences psychologiques, façonnerait un caractère et des

81 Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, (1950), México, FCE, 1992, p. 35.

émotions qui correspondent à une certaine idée de la masculinité (dans ce qu'elle a de plus archaïque, violent, et nous allons le voir, misogynne). Par ailleurs, si nous admettons que les descriptions de la miction répondent à la définition du *chingón*, il nous faut poursuivre l'analyse linguistique et anthropologique de ce mexicanisme pour voir sur quels présupposés anatomiques et psychologiques il repose.

Avec son agent, toujours masculin, et ce «patient» /objet aux formes féminines («de genre féminin») qui reçoit l'action, l'acte d'uriner (debout) tel qu'il est décrit par le personnage semble réactiver la dialectique de l'actif et du passif, de *lo cerrado y lo abierto* qui régit une certaine conception (réelle ou fantasmée) des rapports homme/femme à partir d'une analogie anatomique, qui élabore des caractéristiques psychologiques en se basant sur une certaine lecture des corps sexués. La définition de Paz du verbe *chingar* suppose une association hiérarchisée des identités de genre selon une série d'oppositions binaires dérivées de l'anatomie masculine ou féminine considérées comme «fermée» ou «ouverte», et d'une hétérosexualité qui s'exprime respectivement de manière «active» ou «passive»:

Lo chingado es lo pasivo, lo inerte y abierto, por oposición a lo que chinga, que es activo, agresivo y cerrado. El chingón es el macho, el que abre. La chingada, la hembra, la pasividad, pura, inerme ante el exterior⁸².

La dialectique de l'actif-masculin et du passif-féminin telle qu'elle est exposée dans la citation précédente se précise dans le roman. En effet, le personnage ne décrit pas seulement la sensualité des courbes féminines de l'objet, mais envisage également la fonction même de l'objet comme une autre caractéristique qui, dans la dialectique du passif et de l'actif, le «range» du côté du féminin, de ce qui est ouvert, passif:

[...] aunque hubiera variación en las formas, Antonia advertía la depuración de las líneas, su continuidad voluptuosa y reconcentrada *para recibir con docilidad, siempre su naturaleza de estar dispuestos*. (*Cuerpo*, p. 34)⁸³

Les courbes féminines rappelant des hanches, une matrice, une bouche assoiffée, ainsi que la docilité de cet orifice n'ayant pour autre fonction que de recevoir les fluides masculins, (en somme, sensualité et soumission), tous ces éléments semblent exaucer ou activer un fantasme viril qui envisage le rapport masculin / féminin en terme de domination et d'altération et excitent un sentiment de domination chez le personnage. «En suma,

82 *Id.*

83 On retrouve l'association femme/urinoir comme objet passif recevant les besoins de l'homme ainsi que l'image du macho/chingón associée dans la plaisanterie misogynne de Carlos, un ami d'Antonia, qui s'étonne de l'intérêt de celle-ci pour ces objets: «- ¿Urinaris? ¿Pero qué quieres saber? Los mingitorios son como las mujeres, los usos y ya -». Notons également que Duchamp lui-même a signifié cette association femme/urinoir, comme le rappelle Jean Clair dans les lignes suivantes à propos de sa *Fountain*, «métaphore d'une femme-pissotière dans laquelle [Duchamp] ne manquerait pas de déverser quelques bons mots: de la «fossette d'aisance» au «*Do shit again*». Un urinoir [...] dans l'anglais de la plomberie pourvu de *lips*, du même mot qui désigne les lèvres du sexe de la femme, [...] objet partiel doté fantasmatiquement de caractères semblables à ceux d'un corps féminin tout entier [...]». Jean Clair, *Hubris, La fabrique du monstre dans l'art moderne, Homoncules, Géants et Acéphales*, Gallimard, Paris, 2012, p. 45-46.

chingar es hacer violencia sobre otro. Es un verbo masculino, activo, cruel: pica, hiere, desgarrar, mancha. Y provoca una amarga, resentida satisfacción en el que lo ejecuta»⁸⁴
 Ce plaisir pervers propre au *chingón* décrit par Paz apparaît explicitement dans le passage suivant, qui accompagne une des photographies d'urinoirs :

[...] el acto de orinar de pie le parecía [a Antonia] más un despliegue de soberbia y poderío, capaz de reafirmar la virilidad en sus formas más primarias, tal y como vociferaba el grafiti del museo en aquella especie de silencioso grito de victoria. "Todos somos chingones" (Cuerpo, p. 102)⁸⁵

L'évocation des identités de genre selon le statut d'agent ou d'objet du verbe *chingar* se caractérise par un essentialisme biologisant aux implications misogynes radicales. Il ne s'agit évidemment ni d'adhérer à ces théories, ni d'approuver les conséquences d'une telle dialectique, mais nous pouvons affirmer que, tout comme dans l'analyse anthropologico-linguistique de Paz du verbe *chingar*, dans l'évocation des sentiments que suscite l'acte de la miction, «la dialéctica de «lo cerrado» y «lo abierto» se cumple así con precisión casi feroz»⁸⁶.

L'attention particulière que nous avons portée aux premières pages du roman d'Ana Clavel nous ont permis de dégager plusieurs hypothèses concernant la représentation du corps sexué. Tout d'abord, nous avons vu comment l'événement de la métamorphose interroge la lecture du corps. L'apparition surnaturelle du pénis chez le personnage d'Antonia questionne les critères corporels distinctifs du masculin et du féminin et de montre que ces derniers ne sont pas aussi évidents que ce que l'affirmation de Freud pourrait laisser penser. Cependant, malgré l'indétermination, voire l'hybridité de certains traits, il semble que le corps fournit bel et bien un élément distinctif et catégorique : l'anatomie génitale. Par ailleurs, après avoir validé le caractère incontournable, irréfutable de l'anatomie, nous nous sommes interrogée sur l'éventuel lien causal entre anatomie et les autres catégories de l'identité de la personne. Tout comme Butler à propos d'Herculine Barbin⁸⁷, nous nous sommes posé la question suivante au sujet d'Antonia : «Les plaisirs, les désirs, les actes n'émanent-ils pas en quelque sorte du corps biologique?»⁸⁸. En analysant les descriptions de certains phénomènes physiologiques directement liés à l'anatomie masculine, nous avons pu constater chez le personnage l'émergence de sentiments nouveaux, correspondant aux conceptions traditionnelles du tempérament viril et fondés sur l'intuition d'une supériorité anatomique. Il ressort de toutes ces analyses une vision du

84 Octavio Paz, *op. cit.*, p. 35.

85 Le graffiti «Todos somos chingones» renvoie à la photographie figurant en page 100, prise par Antonia/Ana au Museo del Chopo.

86 *Id.*

87 Dans son essai, Butler reprend les analyses de Foucault sur le personnage historique d'Herculine Barbin. Voir notamment «Foucault, Herculine et la politique de la discontinuité sexuelle», in Judith Butler, *Trouble, op. cit.*, p. 199-215.

88 *Ibid.*, p. 206.

sexe que l'on pourrait qualifier d'essentialiste. Les premières réflexions et impressions du personnage semblent esquisser le schéma d'intelligibilité du genre que dénonce Butler, et qui articule les trois maillons de l'identité de la personne que sont le sexe, le genre et l'orientation sexuelle selon un lien de causalité et selon un principe d'opposition et d'exclusion entre le masculin et le féminin. À *ce stade du roman*⁸⁹, le sexe apparaît comme la souche identitaire de la personne, «comme [la] «cause» de l'expérience, du comportement et du désir sexuel»⁹⁰.

L'hypothèse du sexe comme fondement ontologique de la personne envisagée dans les premières pages de *Cuerpo náufrago* nous invite à rapprocher ce roman de *La cresta de Ilión*, dont le narrateur expose plus fermement encore le lien entre sexe anatomique et psychisme, entre le corps sexué et l'identité de genre. À l'instar d'Antonia, le personnage et narrateur de *La cresta de Ilión* se distingue lui aussi par l'attention toute particulière qu'il porte à l'anatomie, masculine et féminine, et son cas illustre de manière exemplaire les répercussions de l'anatomie sur l'identité de la personne, puisque la conviction qu'il a de sa supériorité anatomique engage chez lui toute une vision du monde phallogénée. Nous allons donc analyser à présent comment l'expression d'un dimorphisme anatomique marqué se répercute sur le plan stylistique et narratif à travers son récit; c'est-à-dire comment le sexe envisagé dans sa double dimension anatomique et symbolique apparaît comme fondement ontologique et narratologique du personnage.

I. 1. d. Anatomie et narration

« Les femmes vont d'un côté, le phallus de l'autre »⁹¹

« Le pénis est beaucoup trop vagabond pour qu'on prenne son rôle au sens littéral »⁹²

Nous avons déjà signalé avec Cécile Quintana que thème du corps est omniprésent dans l'œuvre narrative et poétique de Cristina Rivera Garza, et qu'il fait l'objet d'une

89 «À ce stade du roman» («*a esas alturas*»), pour paraphraser le narrateur de *La cresta de Ilión* qui ponctue son récit de cette locution comme pour indiquer que tout ce que le lecteur peut déduire sera finalement démenti) car nous verrons par la suite que, en raison à la fois de la complexité des thèmes abordés et du style de l'auteur, qui suggère tour à tour des conceptions contraires et paradoxales et semble se plaire à détourner le lecteur/critique de toute interprétation définitive, la supposée *réalité incontournable du sexe* apparaîtra comme un fondement bien instable (cf. I. 4).

90 *Ibid.*, p. 94.

91 Gayle Rubin, *op. cit.*, p. 62. Nous empruntons cette formule à Gayle Rubin (qui l'emploie pour décrire la circulation et la répartition du phallus dans les sociétés primitives des îles Trobriand), pour introduire la vision du monde phallogénée du narrateur de *La cresta de Ilión*.

92 *Ibid.*, p. 60, en note 13. Rubin réfléchit sur les interprétations possibles des théories freudiennes, entre une lecture structuraliste et biologisante. À travers cette formule, elle exprime sa position en faveur d'une interprétation symbolique et non littérale des termes freudiens. Au-delà du caractère plaisant de la tournure, nous l'utilisons pour annoncer le bénéfice symbolique et narratif-discursif que semble tirer le narrateur de son pénis-phallus. Mais dans le cadre de l'analyse de *La cresta de Ilión*, notre citation acquiert une valeur ironiquement programmatique (qui se confirmera en I. 3), puisque le caractère «vagabond» du pénis va se vérifier aux dépens du personnage: le narrateur «perdra» son

«sur-représentation». Dans le roman qui nous intéresse ici, cette attention se porte plus spécifiquement sur l'aspect sexué du corps, comme le suggère déjà le titre «la cresta de Ilión» à travers la référence très précise à une partie de l'anatomie particulièrement marquée chez les femmes⁹³. C'est l'évocation d'un corps positivement marqué par le genre qui inaugure et conclut le récit, et nous verrons comment les descriptions physiques s'attachent à distinguer les traits distinctifs de l'un ou de l'autre sexe avec une insistance suspecte. Dans ce dernier développement, nous partirons de l'évidence/la revendication de l'anatomie masculine – son empreinte aussi bien sur le corps du personnage que sur le *corps textuel* –, pour évoquer ensuite les conséquences psychiques et narratives du pénis considéré comme phallus.

Rappelons pour commencer la signification du concept psychanalytique du phallus pour étudier ensuite dans quelle mesure le personnage-narrateur de *La cresta de Ilión* semble jouir de ce statut anatomico-symbolique privilégié. Selon la théorie lacanienne, qui établit une distinction marquée entre pénis et phallus, entre l'organe et sa signification⁹⁴, «le phallus est un ensemble de significations conférées au pénis»⁹⁵, après l'étape obligatoire du complexe d'Œdipe qui suppose la reconnaissance de deux statuts correspondant respectivement à celui de la femme et de l'homme : castré et non-castré.

La présence ou l'absence du phallus marque les différences entre deux statuts sexuels, «homme» et «femme» [...]. Etant donné que ceux-ci ne sont pas égaux, le phallus porte aussi la signification de la dominance des hommes sur les femmes [...]⁹⁶.

La théorie du complexe de castration revient à ce que *l'organe mâle joue un rôle dominant* – cette fois *comme symbole* – dans la mesure où *son absence ou sa présence transforme une différence anatomique en classification majeure des êtres humains*, et dans la mesure où, pour chaque sujet, cette présence ou cette absence ne va pas de soi, n'est pas réduite purement et simplement à un donné, mais est le résultat problématique d'un processus intra- et intersubjectif (*l'assomption de son propre sexe par le sujet*)⁹⁷.

À la lumière des précisions de Rubin, qui s'appuie sur l'étude de Laplanche et Pontalis, nous affirmons que le personnage narrateur de *La cresta de Ilión* jouit – dans un premier temps – du statut de «non-castré» : sa certitude et la revendication de son propre sexe apparaît pour le personnage comme «un trait pertinent différenciant le 'castré' du 'non-castré'»⁹⁸ et lui confère un statut dominant.

pénis, et le pouvoir symbolique du phallus transitera pour se poser finalement sur le personnage féminin d'Amparo.

93 Ce que le lecteur néophyte en matière d'anatomie apprendra à la fin du roman, au moment de la révélation de l'identité du personnage-narrateur.

94 Une distinction qui n'était pas clairement formulée chez Freud.

95 *Ibid.*, p. 60.

96 *Ibid.*, p. 61.

97 Laplanche et Pontalis, in Jeffrey Mehlman, *French Freud: Structural Studies in Psychoanalysis*, New Haven, Yale French Studies, 48, 1972, p. 198-199 (cité par Rubin, *op. cit.*, p. 60-61. Nous soulignons).

98 *Id.*

L'expression de la différence anatomique

Voyons tout d'abord comment est suggérée, sinon « *l'assomption* », du moins la reconnaissance et la revendication de son propre sexe par le narrateur. Sur le plan corporel, l'identité masculine du personnage semble ne faire aucun doute, comme le suggère le passage suivant, qui n'est pas sans rappeler certaines descriptions de *Cuerpo náufrago* :

Cualquiera con vista normal podría darse cuenta de que no tenía senos, ni cintura, ni cabello largo, ni uñas pintadas. Cualquiera con vista normal se habría fijado en mi vello facial, la cuadratura de mis hombros, la estrechez de mis caderas, el bulto entre las ingles. (Cresta, p. 92)

On retrouve en effet la même méthode de recensement des indices corporels relevant de l'un ou de l'autre sexe que dans la scène inaugurale du roman de Clavel. Cependant, plusieurs points méritent ici d'être soulignés. Remarquons tout d'abord que ce portrait physique du personnage se fait *en négatif*, ce qui renvoie à la remarque préliminaire à notre étude des corps sexués dans laquelle nous rappelions que l'identité masculine – que ce soit l'édification de critères corporels/anatomiques ou moraux –, s'élabore à rebours de/en opposition à ce qu'*est* la femme. L'idée selon laquelle la revendication du masculin passe avant tout par la négation du féminin est ici suggérée avec force par l'énumération en polysyndète : « no tenía senos, ni cintura, ni cabello largo, ni uñas pintadas », qui évoque par la syntaxe saccadée qui semble ne jamais vouloir s'arrêter, un acharnement d'auto-détermination *envers et contre le sexe « opposé »*. Nous pouvons d'ores et déjà signaler que cette caractéristique de l'énumération entêtée, ainsi que la répétition anaphorique « Cualquiera con vista normal » martelant ce que devrait être une « lecture normale » du corps, ont l'effet inverse de celui qu'elles prétendent produire : loin de convaincre le lecteur de l'évidence de l'identité corporelle du narrateur, ces éléments stylistiques suggèrent que la conviction de celui-ci s'apparente davantage à de l'auto-persuasion. Notons enfin que l'énumération suit une *dé-gradation argumentative* : si les deux premiers éléments de l'énumération peuvent en effet être considérés comme des indices du dimorphisme sexuel⁹⁹, les deux derniers – les cheveux longs et les ongles vernis – révèlent au contraire une conception de l'identité corporelle bien plus artificielle et culturelle (et susceptible d'être usurpée) que naturelle.

Malgré le caractère suspect de l'insistance avec laquelle sont énoncés des arguments eux-mêmes douteux, la seconde énumération tranche définitivement toute ambiguïté et culmine avec l'organe faisant office d'argument d'autorité suprême : le pénis. Le « el bulto entre las ingles »¹⁰⁰ semble en effet être le lieu signifiant l'identité virile du personnage, la partie capitale à laquelle il se raccroche sans cesse pour s'affirmer face à l'altérité

99 Quoiqu'ils soient déjà contestables au vu de la grande diversité morphologique au sein de la catégorie des femmes.

100 L'euphémisme du « bulto » était également employé par Antonia pour désigner ce nouvel organe, source de gêne puis de plaisirs insoupçonnés (« el bulto de la entrepierna » (*Cuerpo*, p. 15)).

menaçante du personnage féminin, Amparo Dávila. Si cette partie est ici désignée par un euphémisme faussement pudique, elle est décrite ailleurs dans son anatomie la plus explicite. En effet, à plusieurs reprises, le narrateur, cherchant les preuves de son identité corporelle virile¹⁰¹, recourt à la palpation, à la vérification compulsive de ses parties intimes :

Toqué mi sexo y, con evidente alivio, comprobé que mi pene y mis testículos seguían en su sitio. (*Cresta*, p. 67)

[...] me escondí para tocarme y comprobar que todo seguía ahí, en su sitio: mi pene y mis testículos y mi escroto y todas las evidencias que contradecían flagrantemente la aserción de Amparo Dávila. (*Cresta*, p. 70)

C'est ainsi avec insistance que le narrateur éprouve son anatomie masculine. Mais, comme le suppose Gayle Rubin, «*le pénis est beaucoup trop vagabond pour qu'on prenne son rôle au sens littéral*», et cette présence anatomique revêt pour le personnage une dimension symbolique : le pénis-phallus lui permet notamment d'assumer un statut sexuel d'homme, et d'exercer sa dominance sur les femmes «castrées» de manière particulièrement visible dans l'acte sexuel. Le passage du pénis au phallus, de la reconnaissance d'un organe à la jouissance des privilèges symboliques qu'il confère, est signifié dans le récit par l'enchaînement chronologique faisant succéder à la scène de vérification de l'anatomie, une scène (fantasmée, puis exaucée) de sexe où le statut dominant du narrateur s'exprime violemment.

Dans la scène où le personnage est accompagné des deux *Urracas* (secrétaires de l'hôpital où il travaille), la répartition des rôles sexuels réactive la série dialectique reposant sur une certaine lecture anatomique et dissociant l'actif et le passif, le pénétrant et le pénétré, le dominant et le dominé, le masculin et le féminin :

[...] el golpe en el bajo vientre que siempre me ha alertado sobre *mis apetitos sexuales*. Imaginé a las Urracas desnudas a mi lado: una montándome con energía mientras la otra *se abría* de piernas sobre mi rostro. Oí sus gemidos. Imaginé a una arrodillada frente a mí, chupándome con gusto y dedicación, y la otra compitiendo con ella por hacer lo mismo. Imaginé las nalgas redondas de una de ellas, y mis manos *separándolas para introducir* poco a poco primero, y con *firmeza* después, mi pene en su culo fruncido. (*Cresta*, p. 69. Nous soulignons)

Comme d'autres passages de *Cuerpo naufrago* commentés précédemment, cette scène de sexe (bien qu'imaginaire) illustre la dialectique formulée par Octavio Paz de *lo abierto-femenino* y *lo cerrado-masculino*. Le narrateur agit, ou plutôt *s' imagine*, en parangon du *chingón* dans l'affirmation de sa *hombria* qui s'exprime dans un rapport de pénétration violente («*separándolas para introducir*», «*con firmeza*», puis plus loin «*sus gritos*»), et semble valider l'affirmation de Paz selon laquelle «en el caso de las

101 Ces passages semblent en effet réaliser l'étymologie hypothétique du terme «testicules» comme témoins – *testes* – de la virilité. Cf. Georges Vigarello (co dir.), *Histoire de la virilité, 1. L'Invention de la virilité. De l'Antiquité aux Lumières*, Paris, Seuil, 2011.

relaciones heterosexuales, lo importante es «no abrirse» y, simultáneamente, rajar, herir al contrario»¹⁰². À l'inverse, l'attitude des femmes est en adéquation avec leur statut de «castrées», ou, selon le point de vue théorique, avec leur nature de «ser «rajado», abier-to». Puis, le personnage redouble de cette violence virile décrite par Paz :

Amparo Dávila, me repetí justo cuando mi *pene entraba* y salía rápidamente del culo de una de ellas, estaba equivocada. Yo no tenía ese secreto. Y cuanto más repetía la frase, *con mayor fuerza penetraba el agujero trasero* de la Urraca de turno. Con *las dos manos firmemente agarradas* a su cadera, la *atrapaba* cuando *el dolor la obligaba a querer alejarse de mí*. Empezó a *gritar de dolor*, pero también de placer. (*Cresta*, p. 71. Nous soulignons)

Possesseur du phallus, le narrateur jouit du corps des femmes comme celui qui reçoit le *don* de leur corps¹⁰³, comme le suggère l'évocation de la soumission féminine («una arrodillada frente a mí, chupándome con gusto y dedicación, y la otra compitiendo con ella por hacer lo mismo»), et le traitement des femmes comme marchandise ou objet indifférencié de l'acte sexuel («la Urraca de turno»).

Phallogocentrisme et *Weltanschauung*

Dire «je» est un privilège qui établit un soi souverain, un centre de plénitude et de pouvoir absolu ; parler définit «l'acte suprême de la subjectivité»¹⁰⁴.

«O exprime, à sa manière, un idéal viril»¹⁰⁵

Ainsi, l'anatomie du personnage prend une dimension symbolique et lui confère un statut sexuel dominant qui s'exerce avec violence envers les femmes dans l'acte sexuel¹⁰⁶. Mais laissons pour le moment le corps du personnage, pour nous pencher sur le corps textuel, qui porte lui aussi la marque privilégiée du phallus. L'analyse de la grammaire et de certaines caractéristiques de la narration va maintenant nous permettre de valider sur un autre plan (linguistique) l'idée selon laquelle «*son absence ou sa présence [de l'organe mâle] transforme une différence anatomique en classification majeure des êtres humains*»¹⁰⁷.

L'autorité du personnage s'affirme à travers les caractéristiques d'une voix narrative homodégétique en focalisation interne. Le récit dépend exclusivement du person-

102 Octavio Paz, *op. cit.*, p. 14.

103 Faisant écho à l'une des modalités de la domination phallique décrite par Rubin : «De plus, tant que les hommes ont sur les femmes des droits qu'elles n'ont pas sur elles-mêmes, le phallus porte également la signification de la différence entre 'échangeur' et 'échangée', entre le don et le donateur» (Gayle Rubin, *op. cit.*, p. 61).

104 Judith Butler, *op. cit.*, p. 231. Butler reprend l'analyse de Monique Wittig, dans l'article «La marque du genre» (Cf. Monique Wittig, *La pensée straight*, Paris, Editions Amsterdam, 2013, p. 115-125).

105 Jean Paulhan, *Du bonheur dans l'esclavage*, préface à *Histoire d'O* de Pauline Réage, Paris, Fayard, 1976. Si O désigne évidemment le personnage féminin du roman, nous isolons la citation de son contexte et la mettons en exergue en envisageant la lettre O comme marque grammaticale du masculin.

106 Nous verrons dans le sous-chapitre suivant, en I. 2. a, une autre activité dans laquelle le narrateur affirme son statut dominant : l'observation anatomique du corps de la femme.

107 Cf. I.1, note n° 97.

nage-narrateur, qui présente les « faits » et sa *Weltanschauung*, sa vision d'un monde clairement dominé par les hommes. *L'incipit* nous présente un personnage-narrateur qui parle depuis un présent « Ahora », et entreprend un récit au passé, pour raconter l'histoire qui a commencé par l'intrusion d'une femme chez lui :

Ahora, transcurrido ya tanto tiempo, me lo pregunto de la misma manera incrédula. ¿Cómo es posible que alguien como yo dejara entrar en su casa a una mujer desconocida en una noche de tormenta? (Cresta, p. 13)

Le statut privilégié dont bénéficie le personnage-narrateur est intrinsèque à l'acte d'énonciation. Les caractéristiques de la narration que nous venons de décrire permettent au personnage d'une part, d'établir son autorité, son intégrité, un « soi souverain », d'autre part d'affirmer de manière détournée sa masculinité en revendiquant un principe d'universalité. En effet, Monique Wittig, dont Butler reformule la pensée, considère que « *Dire "je" est un privilège qui établit un soi souverain, un centre de plénitude et de pouvoir absolu; parler définit "l'acte suprême de la subjectivité"* »¹⁰⁸. « Le soi souverain » qui s'exprime à la première personne se signale ainsi dans le roman dès la deuxième phrase, sous une formulation qui apparaît comme l'expression « suprême de la subjectivité » du personnage : « alguien como yo ».

Par ailleurs, de nombreuses autres marques grammaticales ou stylistiques ont pour effet d'accentuer encore l'autorité et le monopole discursif du narrateur. Par exemple, ce dernier s'exprime par des aphorismes pour justifier son comportement et utilise de manière répétée le pronom indéfini « uno » :

Uno se acostumbra a todo, es cierto [...]. Son el tipo de cosas que ineludiblemente lo llevan a uno a agazaparse dentro de la casa, frente a la chimenea, lleno de aburrimiento. (Cresta, p. 13-14)

A veces uno confunde esa caída, esa inmovilidad, esa desarticulación con el deseo. [...] uno siempre está listo para la aparición del miedo. Uno lo acecha. Uno lo invoca y lo rechaza [...] Uno dice, por ejemplo, [...] y uno sabe con suma certeza que eso es mentira. (Cresta, p. 17-18)

« Uno », s'il peut confirmer la conviction de Wittig selon laquelle « le masculin n'est pas le masculin mais le général »¹⁰⁹, apparaît ici d'avantage comme une revendication/ un cri d'appartenance à une catégorie virile. Plus que l'exposition d'un point de vue universel et abstrait, ou encore, l'éventuel indice de la pudeur du « je » se cachant derrière un indéfini, le pronom « uno » est ici le signe d'une grammaire virile, « l'indice linguistique de l'opposition politique entre les sexes »¹¹⁰. Notre intuition se confirme au chapitre trois,

108 Butler développe d'idée de Wittig selon laquelle une « femme ne peut utiliser la première personne 'je', car en tant que femme, le sujet parlant est 'particulier' (relatif, intéressé, positionné) » (Judith Butler, *Trouble*, op. cit., p. 231).

109 Monique Wittig, « Le point de vue, universel ou particulier (avant-note à *La Passion* de Djuna Barnes) », p. 112 (citée par Judith Butler, *Trouble*, op. cit., p. 89). Voir aussi, Monique Wittig, *La pensée straight*, op. cit., p. 118 : « Or les grammairiens appellent ce genre 'masculin' dans la pratique, tendant ainsi par contamination grammaticale et sémantique à faire du genre masculin un genre non marqué par le genre, versant du côté de l'universel et de l'abstrait ».

110 Monique Wittig, « Le point de vue, universel ou particulier (avant-note à *La Passion* de Djuna Barnes) », p. 112

qui commence par cet acte d'élocution à valeur performative : « Soy un hombre al que... » (*Cresta*, p. 21). L'identité virile ainsi énoncée se précise, s'accentue par l'évocation de sa relation aux femmes, et sa capacité à les blesser (*chingón*) : « Yo soy, por supuesto, el Traidor », ce qui ne l'empêche pas de s'attribuer en même temps (dans un commentaire méta-narratif) la qualité de « caballerosidad ».

Si elles sont pour le narrateur une manière détournée d'affirmer son identité masculine, l'insistance anaphorique et la répétition du pronom « uno » (nécessairement marqué par le genre) révèlent comment la grammaire pronominale renforce « une division des êtres en [deux] sexes »¹¹¹. Malgré le caractère « indéfini » du pronom, c'est la marque du masculin qui résonne et se répète inlassablement. C'est la grammaire du masculin (–o) qui scande le rythme du récit¹¹². En effet, « uno » n'est pas « una », et il apparaît clairement que selon le narrateur le monde se divise en deux catégories d'individus, radicalement opposés : les hommes et les femmes. C'est pourquoi la grammaire du genre martelée avec insistance se réalise ensuite sur le plan narratif par la distinction catégorique des destinataires du récit entre lecteurs et lectrices.

La conception signifiée par le personnage de l'identité sexuelle et de genre correspond au modèle des deux sexes opposés et *incommensurables*, comme fondement primordial de l'identité de la personne. La *différence anatomique* se transforme ainsi dans la narration en « *classification majeure des êtres humains* » puisqu'il ressent le besoin de distinguer les destinataires de son récit en fonction de leur sexe :

Los hombres, estoy seguro, me entenderán sin necesidad de otro comentario. A las mujeres les digo que esto sucede con frecuencia y sin patrón estable. También les advierto que no se puede producir artificialmente : tanto ustedes como nosotros estamos desarmados cuando se lleva a cabo. (*Cresta*, p. 15)

Supongo que los hombres lo saben y no necesito añadir nada más. A las mujeres les digo que eso pasa más frecuentemente de lo que se imaginan. (*Cresta*, p. 17)

Les adresses au lecteur suggèrent une complicité virile, une solidarité masculine qui s'exprime dans la grammaire du ralliement d'un « nosotros ». Le ton entendu et complice contraste avec le style explicatif pédagogique et condescendant qu'il adopte pour les lectrices¹¹³. Cette vision du monde divisé en deux catégories apparaît également, avec tous les stéréotypes qui l'accompagnent, dans le passage suivant, où le narrateur, depuis

(citée par Judith Butler, *op. cit.*, p. 89).

111 Monique Wittig, *La pensée straight*, *op. cit.*, p. 115.

112 Plus tard dans *La cresta de Ilión*, et face à la menace de contagion féminine, le narrateur évoquera le sursaut métaphysique/linguistique ressenti en décrivant Amparo par une série d'adjectifs accordés au genre féminin et présentant nécessairement une assonance en -a : « Se trataba de una mujer entera. Una mujer hermosa. Una mujer trágica. Iba a seguir, pero el acento sobre la «á» me hizo dar un respingo » (*Cresta*, p. 78).

113 Cependant, nous pouvons d'ores et déjà signaler que le pronom « uno », s'il suggère l'amour-propre du narrateur et son étroite appartenance au genre masculin (« nosotros »), laisse déjà entrevoir une faille dans l'identité du personnage. En effet, si « uno » n'est pas « una », il n'est pas « yo » non plus, et l'emploi compulsif du pronom indéfini à la place de la première personne du singulier donne naissance à un « soi-autre » et laisse poindre une altérité.

son statut d'homme et de médecin, compare le personnel administratif de l'hôpital où il travaille :

Evité hablar con los hombres porque su estatura de menor rango los volvía resentidos y, luego, por consiguiente, mezquinos ; y me concentré en entablar conversación con las dos mujeres que cuidaban de nuestros documentos históricos. *Porque eran mujeres, su rango menor, claramente inferior comparado con el mío*, no les provocaba resentimiento alguno, sino, por el contrario, secretos deseos arribistas que, a veces, se mezclaban con extrañas urgencias sexuales. (*Cresta*, p. 51) ¹¹⁴

Plusieurs points sont à souligner dans le passage consacré aux femmes. Remarquons tout d'abord l'affirmation catégorique du genre comme substance (structure «ser + mujeres»), ainsi que l'évocation voilée de leur statut de «castrées», puisqu'il est fait une insistance particulière sur leur «infériorité»: «*su rango menor, claramente inferior comparado con el mío*» alors que leurs collègues masculins sont décrits avec plus d'indulgence à travers leur «estatura de menor rango». Enfin, ce passage dévoile clairement le lien de causalité que le médecin-narrateur établit sur un ton assertif entre leur anatomie et leurs qualités morales, rappelant ainsi une discipline «scientifique» datée et cependant persistante: l'anthropologie morale. Même si cette tradition médicale datant du début du XIX^e siècle a été depuis largement critiquée, certains de ses présupposés et de ses conclusions ont profondément influencé les mentalités en matière de représentation des identités sexuelles en Europe et en Amérique latine. L'affirmation radicale et péremptoire du narrateur résonne effectivement avec la conviction de l'un des fondateurs de cette «science», Jacques-Louis Moreau: «*non seulement les sexes sont différents, mais ils sont différents dans tous les aspects physiques et moraux*» ¹¹⁵.

Ainsi, une division ontologique première se reflète et se maintient dans la narration, à travers la grammaire pronominale qui «renforce dans le langage une division des êtres en sexes», par l'adresse différenciée aux lecteurs, et dans l'exposition pseudo-scientifique des traits distinctifs de chaque «sexe». C'est depuis sa triple supériorité – d'homme non «castré»-sujet de l'énonciation-médecin – que le personnage/narrateur entreprend la genèse de son histoire. D'autres lecteurs.rices objecteront que ces mêmes premières pages présentent également de nombreuses interrogations, hésitations, rectifications de la part du narrateur, qui ne coïncident pas avec l'image d'assurance virile et discursive que nous avons voulu démontrer. C'est ainsi par une manifestation plus *déguisée* du phallogocentrisme que nous terminerons notre réflexion, une stratégie discursive via laquelle le narrateur prétend aussi imposer sa présence dans la sphère littéraire. Nous allons voir en quoi le jeu de prétéritives, loin de signifier une faiblesse du narrateur, a pour effet de

114 La certitude du narrateur concernant les différences de tempéraments, de caractères entre hommes et femmes pour une même catégorie socioprofessionnelle, disparaîtra dans la seconde partie du roman, lorsque, pris au piège par la rigueur de l'expérience scientifique, il constatera finalement une parfaite égalité, équivalence entre hommes et femmes.

115 Thomas Laqueur, *op. cit.*, p. 32.

le valoriser, d'obtenir la *benevolentia* des lecteurs, de le hisser au rang d'autres écrivains/auteurs de mémoires illustres.

Aveux (de faiblesse) non avendus¹¹⁶

C'est précisément la certitude du narrateur de sa supériorité qui lui permet de concéder au lecteur quelques aveux de faiblesse. C'est *depuis* cette position de dominant («alguien como yo»), qu'il semble pouvoir se permettre quelques marques d'hésitation, de doute ou de regret. Le début de son récit commence en effet par l'interrogation déjà citée : «Ahora, transcurrido ya tanto tiempo, me lo pregunto de la misma manera incrédula. ¿Cómo es posible que alguien como yo dejara entrar en su casa a una mujer desconocida en una noche de tormenta?». Cette interrogation inaugurale est suivie d'autres marques d'incertitude : les verbes «dudar», «debatirse», l'alternance d'adverbes modalisateurs suggérant à la fois les failles de la mémoire et la volonté de les combler : «tal vez», «ciertamente», «en realidad», «realmente».

Mais ces (trop) apparents aveux de faiblesse se justifient doublement. D'une part, ils inscrivent le récit du narrateur dans une longue tradition littéraire de confession/mémoire d'hommes illustres¹¹⁷. Les marques initiales de doute ont en réalité l'effet inverse d'accroître l'honnêteté, la sincérité revendiquées de l'homme qui s'expose sans artifice, de mettre en valeur son «sentido de honestidad» (*Cresta*, p. 32). L'exigence de vérité et de transparence caractéristique du genre autobiographique se traduit d'ailleurs dans la structure narrative de cet *incipit* qui présente un narrateur s'exprimant à la première personne et s'adressant directement à ses lecteurs ou lectrices : «Pero me engañaría, y trataría de engañarlos a ustedes, no cabe duda, si sólo menciono la tormenta [...]» (*Cresta*, p. 14). Ainsi, l'apparente humilité du narrateur face à son propre récit répond à la traditionnelle *captatio benevolentiae*, et les aveux de sa mémoire lacunaire semblent tout à fait maîtrisés.

D'autre part les aveux en question et la volonté de précision/l'exigence de vérité (déjà louable en soi, même si elle entraîne des hésitations, des balbutiements – en réalité maîtrisés) consiste *in fine* à mettre en valeur deux caractéristiques positivement marquées comme masculines. L'élaboration du récit répondant à l'interrogation initiale «pourquoi a-t-il laissé entrer cette femme chez lui?» suit une *gradation virile*. En effet, à la question inaugurale citée précédemment, le narrateur propose d'abord cette réponse : «Tal vez por eso le abrí la puerta de mi casa : el tedio ». Puis, il rectifie son récit pour donner

116 Nous faisons référence – ici pour annoncer la nullité/fausseté des aveux – à l'œuvre textuelle hybride et superbe de Claude Cahun. Cf. Claude Cahun, *Aveux non avendus* (1930), Paris, Mille et une nuits, 2011.

117 Nous pensons par exemple aux *Confessions* de Rousseau, où auteur et narrateur coïncident, ou encore au roman de l'Argentin Ernesto Sábato, *El túnel*, où le narrateur intradiégétique et homodiégétique Juan Pablo Castel, entreprend le récit à la première personne. Tout comme le roman de CRG, les deux récits (l'un autobiographique, l'autre de fiction) commencent par l'expression de la volonté de transparence du narrateur et l'exigence de vérité.

une autre explication, plus valorisante : son hospitalité n'était pas due à l'ennui, mais à la curiosité scientifique du médecin : «Si me detengo ahora, todavía estaría mintiendo. En realidad ahí, [...] lo que realmente capturó mi atención fue el hueso derecho de su pelvis [...]». Enfin, il avoue le puissant désir sexuel que lui a inspiré cette femme : «La deseé». Derrière l'aveu de faiblesse pour la chair, pour lequel il feint de solliciter l'indulgence de ses lecteur/lectrices, se cache en réalité l'affirmation d'une qualité éminemment virile¹¹⁸. Ainsi, la caractéristique stylistique de l'épanorthose a pour but non seulement d'obtenir l'indulgence des lecteurs, selon la tradition littéraire de l'autobiographie, mais également de ménager un effet d'attente, de retarder les explications qui mettent finalement en valeur son triple statut d'homme, d'homme de lettres, d'homme de science, et d'homme désirant¹¹⁹.

Par ces réflexions préliminaires, nous avons analysé comment l'attribut anatomique du personnage de *La cresta de Ilión* (timidement signifié sous l'euphémisme de «bulto» ou sauvagement déployé dans l'acte hétérosexuel) semble lui conférer une supériorité symbolique qui s'exprime dans son rapport aux femmes, aux mots, au savoir médical, à la tradition littéraire. L'analyse du discours et de la langue du narrateur nous a permis de relever certaines caractéristiques du langage hégémonique, et de mettre en lumière l'importance de la grammaire dans le maintien des catégories de genre et de sexe. Les caractéristiques du récit du narrateur semblent illustrer «le discours univoque et hégémonique du masculin, du phallogocentrisme» dénoncé par Luce Irigaray dont Butler reprend la pensée :

Pour Irigaray, la grammaire [...] renforce le modèle substantif du genre comme rapport binaire entre deux termes positifs et représentables. De son point de vue, la grammaire substantive du genre, qui suppose l'existence d'hommes et de femmes de même que des attributs respectifs du masculin et du féminin, est un exemple de binarité qui masque effectivement le discours univoque et hégémonique du masculin, du phallogocentrisme, réduisant au silence le féminin dans ce qu'il a de subversif comme un lieu de multiplicité¹²⁰.

Dans le sous-chapitre suivant, nous étudierons d'autres aspects du discours hégémonique sur les corps sexués, et nous verrons comment ces discours et ces regards d'inspiration scientifique «réduisent au silence le féminin». Enfin, nous pouvons déjà annoncer que «*le féminin dans ce qu'il a de subversif comme un lieu de multiplicité*» prendra sa

118 Cf. Vigarello, *op. cit.*, «La virilité consiste avant tout à satisfaire son désir».

119 Suivant nous aussi ce jeu d'épanorthose dans notre analyse, nous pouvons signaler que notre interprétation n'est qu'une interprétation possible à ce stade du récit. En considérant la suite et fin du roman, ces marques d'incertitude se prêtent à une autre lecture (que nous développerons en I. 3) : les figures de doute et d'hésitation apparaissent rétrospectivement comme des marqueurs de disjonction, de dédoublement, de confusion identitaire. La figure de l'épanorthose, si elle est une feinte rhétorique bien connue et privilégiée dans le genre autobiographique, signale *de facto* un conflit interne de l'énonciateur, qui se dédouble pour s'opposer à son propre discours, elle suppose une attitude dialogique interne du personnage vis-à-vis de son propre énoncé.

120 Judith Butler, *Trouble, op. cit.*, p. 87.

revanche dans le sous-chapitre I. 3, consacré au travestissement des corps et de la voix dans le même roman de Cristina Rivera Garza.

I. 2. CRITIQUE DU REGARD/DISCOURS ANATOMIQUE

Dans la section précédente, nous avons constaté que les corps des personnages fournissent les indices nécessaires à leur identification sexuelle/genrée. Que ce soit les corps féminins des mères ayant accompli leur destin biologique ou celui des femmes désirables aux corps hétérotisés, ou les corps masculins porteurs de pénis, signe pertinent aussi bien sur le plan corporel/anatomique que sur le plan psychologique et symbolique. Les premiers indices que nous avons réunis semblent ainsi converger spontanément vers une lecture binaire des corps sexués et ne semblent pas remettre en question les schémas d'interprétation du corps. Cependant, l'origine et les méthodes traditionnelles de l'appréhension des corps font l'objet d'une remise en question, ce qui permet de soumettre nos premières conclusions à une discussion dynamique. Nous nous attacherons à montrer comment fonctionnent les descriptions physiques dans cette perspective, et ce, en particulier, dans deux des romans de notre corpus : *La cresta de Ilión* et *Cuerpo náufrago*.

Nous avons considéré en I.1. que le corps fait l'objet d'une « sur-représentation » dans les romans étudiés. Plus qu'une simple enveloppe identitaire permettant la caractérisation des personnages, il acquiert chez certaines autrices le statut d'intrigue. C'est ce que souligne Cécile Quintana à propos de l'œuvre narrative de Rivera Garza, dont nous citons cette fois l'analyse dans une retranscription non coupée :

Dans l'univers rivérien, le corps est l'invention première sur laquelle se cale l'invention du récit. C'est pourquoi il est sur-représenté, mais cette sur-représentation mise avant tout sur un *détournement des codes traditionnels de la rhétorique du corps*.¹

C'est maintenant sur la seconde partie du constat de Quintana que nous allons nous pencher, pour analyser les stratégies de remise en question des normes corporelles tra-

1 Cécile Quintana, *op. cit.*, p. 16. Nous soulignons.

ditionnelles dont certains indices ont été ébauchés précédemment en I.1. Si, comme l'affirme Quintana, l'écriture rivérienne se caractérise par «un détournement des codes traditionnels de la rhétorique du corps», l'expression de ce détournement critique est problématique d'un point de vue stratégique et discursif. En effet, comment critiquer le discours traditionnel sur le corps sans réutiliser, faute d'autres outils linguistiques, les mêmes codes? C'est la difficulté – inhérente à l'entreprise révolutionnaire féministe – que souligne Derrida: «Nous ne pouvons énoncer aucune proposition destructrice qui n'ait déjà dû *se glisser dans la forme, dans la logique et les postulations implicites de cela même qu'elle voudrait contester*»². Nous postulons ici que le «détournement des codes traditionnels de la rhétorique du corps» repose précisément sur une *réappropriation du discours* médical officiel déterminant nos conceptions du corps³. Dans les romans de Rivera Garza et de Clavel, cette réappropriation critique passe par une exagération des principes fondamentaux de la pratique anatomique, pour révéler la violence d'une telle méthode d'appréhension du corps et ses conséquences dans le rapport des individus – particulièrement des femmes – à leur corps. Comme consciente du fait que toute représentation (littéraire en l'occurrence) du corps, même avec une volonté de critiquer les normes corporelles et identitaires associées, risque d'entraîner avec elle le sexisme lié à la tradition dont elle participe, Rivera Garza semble assumer pleinement *l'adoption des formes de l'oppression*. À travers le choix du narrateur-médecin, la proposition destructrice rivérienne consiste *précisément* à se glisser dans la forme du discours dominant, à en adopter la logique et à pousser les postulations implicites de ce dernier jusqu'à ses limites, jusque dans ses *retranchements*⁴. Ce que nous pouvons qualifier de parodie du discours / regard médical est particulièrement perceptible chez Rivera Garza, mais les principes de la méthode scientifique mis en lumière dans *La cresta de Ilión* se retrouvent aussi chez Clavel dans la première étape de la construction identitaire du personnage.

Nous allons voir dans quelle mesure l'écriture rivérienne entreprend une sorte de *généalogie* du discours médical sur le corps sexué, dont l'objectif serait de révéler les strates d'un savoir-pouvoir anatomique-médical organisant les corps selon une grille de lecture hétéronormée et phallogocentrique. Rappelons la définition foucauldienne de l'entreprise généalogique :

Par rapport au projet d'une inscription des savoirs dans la hiérarchie du pouvoir propre à la science, la généalogie serait une sorte d'entreprise pour désassujettir les savoirs historiques et les rendre libres, c'est-à-dire capables d'opposition et de lutte contre la coercition d'un

2 Jacques Derrida, «La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines», in *L'Écriture de la Différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 412 (cité par Gayle Rubin, *op. cit.*, p. 71. Nous soulignons).

3 «La conception la plus couramment admise dans nos sociétés trouve sa formulation dans la représentation anatomo-physiologique, c'est-à-dire le savoir bio-médical» (David Le Breton, *Anthropologie, op. cit.*, p. 20).

4 Dans le sens premier, étymologique du terme, puisque nous allons voir que la logique du discours et du regard médical consiste justement à trancher, à découper le corps féminin.

discours théorique unitaire, formel et scientifique. [...] Quels types de savoir voulez-vous disqualifier du moment que vous vous dites être une science? Quel sujet parlant, quel sujet discourant, quel sujet d'expérience et de savoir, voulez-vous minoriser du moment que vous vous dites: *moi qui tiens ce discours, je tiens un discours scientifique et je suis un savant?* ⁵

Dans *La Cresta de Ilión*, le fait que la narration soit menée par un homme médecin revendiquant avec assurance «un discours théorique unitaire, formel et scientifique» (dont nous avons déjà aperçu certaines caractéristiques et que nous nous apprêtons à détailler) semble inviter le lecteur à se poser les questions formulées par Foucault dans la seconde partie de la citation. Mais alors, quels savoirs scientifiques s'agit-il de désassujettir? Et quel sujet parlant, quel sujet d'expérience et de savoir le narrateur-médecin tenterait-il de minoriser, de disqualifier ou de contrôler?

Nous postulons que Rivera Garza, à travers la voix et le regard de ce narrateur médecin, imite les caractéristiques du discours anatomique sur les corps sexués pour en critiquer la violence et la supposée neutralité, et *in fine*, questionner l'idée de «vérité» du sexe comme évidence scientifique et anhistorique. Le discours univoque du narrateur et son regard anatomique révèlent en négatif «le sujet parlant» réduit au silence, dessinent en creux les contours du sexe opposé, i.e. la femme, dont l'expérience et le savoir, voire l'individualité/subjectivité même, sont niés. Cette remise en question s'apparente à une généalogie féministe, qui tendrait à dénoncer le monopole discursif masculin dans les sphères scientifiques (et littéraires).

I. 2. a. Regards Tranchants

«¿Sabías que la palabra latina "sexus" tiene el mismo origen que cortar, separar, seccionar?» (*Cuerpo*, p. 149)
«un appel strident pour articuler des distinctions corporelles bien tranchées» ⁶

L'héritage dualiste

Dans nos sociétés occidentales, le corps est donc le signe de l'individu, le lieu de sa différence, de sa distinction, en même temps paradoxalement, il est souvent dissocié de lui, du fait de l'héritage dualiste qui pèse toujours sur sa caractérisation occidentale⁷.

Si certains commentaires précédents (I. 1. c) pouvaient laisser envisager le corps comme «facteur d'individuation» ⁸, comme objet de revendication de la part du narrateur et souche identitaire déterminant sa personnalité, l'œuvre de Rivera Garza de manière

⁵ Michel Foucault, *Il faut défendre la société*, Paris, Gallimard / Le Seuil, 1997, p. 11.

⁶ Thomas Laqueur, *op. cit.*, p. 32.

⁷ David Le Breton, *Anthropologie*, *op. cit.*, p. 12-13.

⁸ Selon l'analyse établie par Emile Durkheim, *Formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, PUF, 1968, p. 386 (cité par David Le Breton, *op. cit.*, p. 23).

générale tend davantage vers une représentation du corps qui penche clairement vers le deuxième terme du paradoxe signalé par Le Breton. Chez Rivera Garza, le corps apparaît comme le lieu de la coupure avec le moi. Cependant, si l'autrice offre une représentation dualiste de la personne coupée de son corps, c'est pour en critiquer les fondements, à savoir le discours bio-médical qui «incarne dans nos société un savoir en quelque sorte officiel»⁹. C'est pourquoi le fait que le narrateur soit un médecin n'est pas un hasard, mais nous invite à une réflexion sur le discours médical. En tant que médecin exerçant dans un hôpital-mouroir, il incarne déjà par ce statut la vision, ou plutôt le discours officiel à l'origine de la cassure ontologique entre l'individu et son corps.

Dans *La cresta de Ilión*, nombreux sont les indices d'une conception dualiste de la personne et de son corps. Sans en proposer un recensement exhaustif, nous pouvons citer dans un premier temps le thème de la maladie. En effet, un aspect caractéristique du corps rivérien est que ce dernier apparaît toujours de manière négative. Si, comme le rappelle Cécile Quintana, le corps est omniprésent, «sur-représenté» dans l'œuvre de l'autrice mexicaine, il ne se présente jamais positivement comme un corps sain, robuste, plein de vie, mais comme un corps abîmé par la maladie, la vieillesse, la fatigue, la faim, l'alcool ou les drogues, la folie, la violence de genre. La récurrence de l'hôpital comme référent spatial est significatif à cet égard, depuis l'hôpital psychiatrique de *Nadie me verá llorar*¹⁰ à la «Granja del buen Descanso», mouroir dont le narrateur de *La Cresta de Ilión* souligne l'ironie / l'incongruité onomastique : «Se trataba en realidad, he de confesarlo, de un establecimiento para enfermos terminales. Los desahuciados. Los desechos. El hospital no era más que un panteón con las tumbas abiertas» (*Cresta*, p. 30). Le cadre spatial de l'hôpital – avec son échantillonnage de corps abîmés : «Los tullidos, los purulentos, los sin brazos o sin cabellos, los estériles» (*Cresta*, p. 48) – implique une vision dualiste des corps et de l'individu pour deux raisons principales. D'une part, il permet à l'autrice de décrire la violence banale des «soins» envers les patients-objets, dont l'humanité / la subjectivité semble être totalement niée. C'est ce que confie le narrateur lui-même, qui décrit avec indifférence et lassitude, cynisme et lucidité, la violence ordinaire du milieu médical dans son ensemble, en recensant les manifestations et degrés d'une cruauté de la part des différents membres du personnel :

Cuando finalmente abría la puerta del cuarto húmedo, frío y sin ventana alguna, al que pomposamente llamaba mi consultorio, mi odio era tal que sólo pensaba en recetar veneno a los pacientes. No me interesaba curarlos. Actuaba con la firme convicción de que lo mejor que podía hacer era contribuir a su muerte para así ahorrarles el duro trance de una estancia larga en ese sitio. Y yo no era el único. Los enfermeros parecían compartir mi secreto resquemor porque manipulaban a los pacientes con esa sosegada, tensa agresión que sólo el odio es

9 David Le Breton, *op. cit.*, p. 11.

10 Cristina Rivera Garza, *Nadie me verá llorar*, Tusquets, 1999. C'est à l'asile psychiatrique de La Castañeda que le personnage de Joaquín Buitrago fait la rencontre au début du roman de Matilda Burgos qui y est internée.

capaz de alimentar en los brazos de ciertas gentes. Los administradores, por su parte, lo manifestaban mediante la indiferencia. Se pasaban horas sin hacer otra cosa que bostezar frente a las pantallas de computadoras casi inservibles. Las cocineras lo canalizaban en guisos inmundos, ya sin sabor, ya con demasiadas especias, que luego otras empleadas de mirada turbia servían en platos de estaño. A los guardias no sólo se les veía en los ojos, sino también en las armas que portaban con orgullo malsano entre el pecho y la cintura. (*Cresta*, p. 28)

Au-delà du traitement extérieur qui déshumanise les patients, ce clivage est intrinsèque à l'état de la maladie. Les représentations du corps souffrant, malade, pesant, «introduisent le sentiment pénible d'une dualité qui rompt l'unité de la présence»¹¹. En effet, comme le rappelle Le Breton, l'unité corps/personne n'existe (de manière silencieuse, inconsciente) que dans la santé :

Infiniment présent puisqu' [le corps] est le support inévitable, la chair de l'homme, il est aussi infiniment absent à sa conscience. [...] Georges Canguilhem définit ainsi sans sourciller l'état de santé comme l' «inconscience où le sujet est de son corps». Et René Leriche dire qu'elle est «la vie dans le silence des organes». [...] Comme si la conscience du corps était le lieu unique de la maladie, seule son absence définissant la santé¹².

À cet égard, la métaphore employée par le narrateur de l'hôpital comme «aquel marasmo de olores nauseabundos y gritos desmesurados» (*Cresta*, p. 27) est doublement révélatrice à la fois de la violence de la conception déshumanisée du médecin, et de l'état de dés-intégrité dans la maladie. Les «olores nauseabundos» évoquent la mécanique défectueuse d'un corps réduit à ses fonctions excrémentielles, et la personne s'efface pour ne subsister qu'à travers des cris hallucinés arrachés par la souffrance ou la folie.

Ainsi, dans *La cresta de Ilión*, le cadre spatial et la profession du personnage supposent déjà de la part de l'autrice une approche critique du savoir biomédical¹³. En analysant les descriptions physiques dans *La cresta de Ilión* et *Cuerpo naufrago*, nous allons à notre tour entreprendre une dissection de l'anatomie de l'œil médical et du discours de la méthode scientifique à la lumière du genre, pour comprendre comment les regards et les discours portés sur les corps relèvent d'une tradition anatomique phallogocentrique et interroger «ces conceptions culturellement construites de l'intégrité corporelle»¹⁴. Si les corps souffrants de la «Granja del Buen Reposo» cristallisent un lieu de rupture avec la personne, les descriptions que fait le narrateur du personnage féminin Amparo Dávila s'inspirent des méthodes de la médecine anatomique à l'origine de cette «cassure ontologique».

11 David Le Breton, *op. cit.*, p. 151.

12 *Ibid.*, p. 182.

13 Pour une analyse de la critique du savoir biomédical dans l'œuvre de Rivera Garza, voir Cécile Quintana, *op. cit.*, Chapitre II., p. 34-37.

14 Judith Butler, *Trouble*, *op. cit.*, p. 166.

La méthode scientifique : distanciation, dissociation, fragmentation

Le regard du médecin sur la femme qui fait intrusion chez lui un soir de tempête semble dissocier méthodiquement le corps observé, «disséqué», de son «propriétaire». Le point de vue du narrateur est médical, son regard porté sur le corps de la femme est froid, distant, objectivant. Il ne considère pas la femme mais son corps :

Abrió la puerta. La observé. Y la dejé entrar. [...] Recuerdo, sobre todo, sus ojos. Estrellas suspendidas dentro del rostro devastador de un gato. Sus ojos eran enormes [...]. En realidad ahí, [...] lo que realmente capturó mi atención fue el hueso derecho de su pelvis [...].
(*Cresta*, p. 14)

Cette description inaugurale illustre la méthode anatomique, à l'origine du dualisme contemporain, «qui envisage le corps isolément dans une sorte d'indifférence à l'homme auquel il prête son visage»¹⁵. On perçoit en effet dans cette description la distance de l'observateur et une certaine «*indifférence*» du narrateur à l'égard de la femme. Cet *incipit* n'introduit pas un personnage, mais un corps¹⁶. Pour adapter une réflexion de l'anthropologue à notre roman, l'expression du savoir anatomique du personnage-narrateur «consacre l'autonomie du corps et l'espèce de mise en apesanteur de [la femme] qu'il incarne»¹⁷.

Si le regard médical suggère déjà cette cassure ontologique, il entraîne également une autre conséquence : la fragmentation du corps. C'est effectivement ce qui ressort de la description inaugurale, où le corps de la femme n'est pas considéré dans sa totalité, mais isolément, à travers une focalisation restreinte à certaines parties, en l'occurrence, l'œil et l'os iliaque. Cette appréhension parcellaire du corps contribuant à la fragmentation du sujet est décrite par David Le Breton comme étant une conséquence des pratiques médicales contemporaines spécialisées à l'extrême : «Le corps était distingué déjà de l'homme, il se voit morcelé à l'extrême. Le patient est conçu in abstracto comme *le fantôme régnant sur un archipel d'organes*»¹⁸. L'autrice elle-même ne renierait sûrement pas cette interprétation historico-anthropologique puisqu'un vers de ses *Textos del Yo* résonne étrangement avec l'affirmation poétique de Le Breton : «*El hospital/ donde el cuerpo es una aglomeración de órganos*»¹⁹. Le corps rivérien révèle ainsi le paradoxe, la contradiction entre le discours médical, sa méthode et ses normes, et les représentations du corps moderne qu'il inspire pourtant : d'une part, ce discours valorise une unité, une

15 David Le Breton, *op. cit.*, p. 62.

16 Cet aspect est souligné par Cécile Quintana, qui le désigne comme un leitmotiv structurel de l'œuvre narrative (et poétique) de l'autrice lorsqu'elle décrit la «sur-représentation» du corps travaillée dès l'ouverture de plusieurs textes où l'on assiste plus à l'irruption d'un corps qu'à l'apparition d'un personnage» (cf. Cécile Quintana, *op. cit.*, p. 23).

17 David Le Breton, *op. cit.*, p. 77. Cf. «Cette mise en apesanteur du corps au regard de la personne apparaît comme l'une des données les plus significatives de la modernité» (*ibid.*, p. 91).

18 *Ibid.*, p. 111.

19 Cristina Rivera Garza, *Los textos del Yo*, México, FCE, 2005, p. 51.

cohérence interne, mais d'autre part, il procède paradoxalement par fragmentation du sujet, à travers l'analyse de ses membres, organes « isolés méthodiquement les uns des autres »²⁰. Avec leur syntaxe accidentée, entrecoupée, composée de phrases laconiques et d'affirmations péremptoires²¹, imitant les découpes opérées par l'œil médical, les descriptions corporelles chez Rivera Garza suggèrent le malaise causé par les méthodes anatomo-médicales de fragmentation du corps : « Le morcellement de l'homme qui présidait en sourdine à la pratique médicale depuis des siècles devient aujourd'hui une donnée sociale qui trouble les sensibilités »²².

Nombrar, clasificar visualmente

Ainsi, on retrouve dans les descriptions corporelles rivériennes les principes de la méthode anatomique : distanciation, dissociation, fragmentation. Mais cette première description du personnage féminin révèle également une autre particularité de l'appréhension du corps dans nos sociétés occidentales modernes, héritée elle aussi de la pratique anatomique : le monopole de la vue. Dans son essai, Le Breton rappelle les changements dans les représentations et les conceptions corporelles du Moyen-Âge à l'époque moderne : « L'axiologie corporelle se modifie. Les yeux sont les organes bénéficiaires de l'influence croissante de la 'culture savante' »²³. Un héritage que l'on perçoit dans le récit de la rencontre entre le médecin et Amparo à travers la récurrence de verbes de perception exclusivement visuelle, ou dans la syntaxe entrecoupée et lacunaire : « Abrió la puerta. La observé. », qui suggère la froideur du protocole médical fondé exclusivement sur l'observation.

L'héritage de la pratique anatomique-scientifique des débuts de l'époque moderne dans l'appréhension du corps apparaît ainsi de manière naturelle et évidente chez l'homme de sciences qu'est le narrateur de *La cresta de Ilión*. Mais le poids de cet héritage médical est plus remarquable encore dans la mesure où il détermine les représentations corporelles de chacun.e d'entre nous, indépendamment de la formation intellectuelle et professionnelle. La lecture anatomique du corps est devenue la lecture normale, évidente, que nous pratiquons quotidiennement, et à laquelle recourt spontanément l'autre personnage

20 Sur la violence du discours médical et l'inévitable fragmentation qu'il implique, et plus particulièrement dans le cadre d'un discours médical normatif visant à établir l'unité, l'intégrité de sexe et de genre des individus, voir Paul B. Preciado et sa description du discours et des techniques médicales comme « table d'opérations » à la fois abstraite, notionnelle, et aussi très concrète : « La tecnología sexual es una especie de 'mesa de operaciones' abstracta donde se lleva a cabo el recorte de ciertas zonas corporales como 'órganos' (sexuales o no, reproductivos o no, perceptivos o no, etc.) [...] ». Discours et techniques qui visent à rendre « el cuerpo inteligible gracias a la fragmentación o a la disección de los órganos ; un conjunto de técnicas visuales, discursivas y quirúrgicas bien precisas que se esconden detrás del nombre 'asignación de sexo' » (Paul B. Preciado, *Manifiesto contrasexual*, Barcelone, Editorial Anagrama, 2011, p. 116-117).

21 Même si le style du narrateur est en réalité plus complexe, et relève davantage de l'épanorthose permanente, du début à la fin du roman, comme nous l'avons signalé.

22 David Le Breton, *op. cit.*, p. 14.

23 *Ibid.*, p. 44.

du corpus dont nous analyserons maintenant la portée, Antonia, lorsqu'elle se réveille dans son nouveau corps.

Dans *Cuerpo náufrago*, l'énumération des caractéristiques corporelles masculines et féminines que nous avons évoquée précédemment (cf. I.1.b) et la description apparemment objective de « faits corporels » renvoient également à un modèle de pensée occidentale dérivé de la médecine²⁴. Face à sa figure « déconcertante », Antonia, parce qu'elle observe pendant des heures son corps dans le miroir en tentant d'identifier et d'interpréter ses nouveaux signes corporels, recourt spontanément à une méthode d'interprétation marquée historiquement et peut-être *génériquement* comme masculine. Cette méthode, initiée au début de l'époque moderne avec les débuts de la pratique anatomique, repose sur l'expérience, la mesure, la classification d'éléments anatomiques appréhendés *visuellement*, autant de caractéristiques que Camille Paglia associe à l'esprit apollinien et au pôle masculin. Selon l'essayiste américaine, « la ciencia occidental es un producto del espíritu apolíneo », dont la méthode consiste à « nombrar y clasificar, con la fría luz del intelecto ».

Dans les deux romans que nous mettons ici en avant, on perçoit en effet comment la lecture des corps répond à un principe de « polarisation sexuelle socialement organisée »²⁵ de ceux-ci consistant à attribuer à chaque « signe corporel » la marque de son genre, à chaque organe l'étiquette du masculin ou du féminin en considérant leur rôle dans le cadre de la sexualité reproductive. Cette tendance à catégoriser et à classifier chaque partie du corps est particulièrement visible dans le recensement anatomique auquel procède Antonia, mais aussi dans l'appréhension du corps d'Amparo de la part du narrateur-observateur, puisque ce dernier focalise son attention et son regard (« lo que realmente capturó mi atención fue el hueso derecho de su pelvis ») sur une partie de l'anatomie féminine considérée – le lecteur non-initié l'apprend à la toute fin du roman – comme critère distinctif du squelette féminin. L'importance de la *classification* et de la *taxonomie* caractéristique de l'esprit scientifique apollinien est flagrante dans le roman de Rivera Garza, puisque le nom particulier de l'os donne non seulement son titre au roman, *La cresta de Ilión*, mais encadre littéralement le récit. En effet, juste après l'apparition d'Amparo, le narrateur évoque le début de sa quête linguistique-anatomique : « Tardé mucho en recordar el nombre específico de esa parte del hueso pero, sin duda, la búsqueda se inició en

24 « La médecine est ainsi, au moins dès la fin du Moyen Âge et tout au long de la première modernité, un champ fédérateur de 'sciences du corps' qu'elle sécrète ou qu'elle assimile – l'anatomie, la physiologie – et de techniques intellectuelles vouées à l'interprétation des signes corporels afin d'en organiser une intelligibilité » (Rafael Mandressi « La chaleur des hommes, Virilité et pensée médicale en Europe », in Vigarello (co dir.) *Histoire de la virilité, op. cit.*, p. 237.

25 Elsa Dorlin, *op. cit.*, p. 55.

ese instante» (*Cresta*, p. 14), et la toute dernière page du roman présente une définition détaillée de l'os en question faisant office de résolution de l'intrigue :

No pude recordar su rostro después. Recordé, en cambio, el nombre del hueso que había despertado mi deseo y mi miedo al mismo tiempo. El hueso ilión, uno de los tres que forman la cintura pelviana. Un hueso ancho y acampanado, cuyas alas se extienden a cada lado de la espina dorsal. Al punto anterosuperior de las alas del ilión se le llama la cresta iliaca. [...] Sonreí al recordar también que la pelvis es el área más eficaz para determinar el sexo de un individuo. (*Cresta*, p. 173)

Par ailleurs, la foi (aveugle/illusoire) en la science et en la pertinence taxonomique transparaît dans les réflexions du narrateur, qui semble considérer une équivalence/correspondance entre la connaissance de l'anatomie de la personne et la personne elle-même. C'est ce qui ressort de l'affirmation qui suit la première appréhension visuelle du corps de la femme («yo ya lo sabía todo de ella»), et de l'obsession qui le pousse à rechercher le nom spécifique de l'os apparent chez la femme pour percer le mystère de son identité.

Le paradoxe de la méthode scientifique : cohérence interne et fragmentation

Chez Antonia, l'énumération des différentes parties de son corps (de son ancien corps féminin et de son nouveau corps masculin) semble refléter cette obsession de la forme («la búsqueda occidental de la forma»²⁶), cette volonté typiquement apollinienne de nommer et de classer les éléments de la nature pour leur donner un sens, une cohérence, une identité. Face à l'incompréhension, à la stupeur provoquée par cette métamorphose inattendue, le personnage semble recourir spontanément, désespérément, à la méthode de classification afin de lui inventer une cohérence interne. Remarquons également dans le cas d'Antonia que cette volonté d'organiser une cohérence corporelle passe paradoxalement par un *morcellement du corps*. L'énumération, la focalisation organe par organe, trait par trait de son nouveau corps suggèrent les contradictions du discours médico-légal sur les sexes et les genres, qui valorise les notions de cohérence interne et d'intégrité pour correspondre à une identité socialement acceptable et intelligible, mais dont la méthode procède paradoxalement par une fragmentation du corps étudié/contemplé par l'œil du scientifique. L'intégrité corporelle est ainsi en même temps *valorisée et mise en pièces* par l'œil et le discours médical sur les sexes, comme le dénonce Judith Butler :

Le fait que le pénis, le vagin, les seins et autres traits soient *nommés* parties sexuelles est un acte qui réduit le corps érogène à ces parties et, de ce fait, fragmente le corps pris comme totalité. En réalité, l'«unité» que la catégorie de sexe impose au corps est une «dés-unité», une fragmentation, une compartimentation et une réduction de la sensibilité érogène. [...]

26 Camille Paglia, *op. cit.*, p. 29.

Wittig montre que l'«intégrité» et l'«unité» du corps, souvent vues comme des idéaux positifs, servent des fins de fragmentation, de réduction et de domination²⁷.

Par ailleurs, le monopole de la vue dans l'appréhension des corps est évident chez le personnage de Clavel qui reste «des heures devant le miroir», ne parcourant son nouveau corps qu'avec ses yeux, n'osant pas même en «constater de ses mains» les changements :

Se mantuvo horas frente al espejo. Primero, en un estado de perplejidad pasmosa ni siquiera se atrevía a constatar con las manos aquellos cambios. *Sólo los ojos* recorrían, una y otra vez, su cuerpo transformado. (Cuerpo, p. 13. Nous soulignons)

L'importance des perceptions visuelles dans les deux romans peut être interprétée dans une perspective historique comme l'expression de l'héritage anatomique qui persiste dans nos modes de conception corporelle, mais aussi sur un plan symbolique comme la manifestation de l'esprit apollinien que Paglia associe au masculin. L'autrice de *Sexual Personae* affirme que «el occidente *conoce por la vista*. Las relaciones perceptivas constituyen el meollo de nuestra cultura [...]»²⁸.

La vue : un réflexe masculin ?

Enfin, la prévalence du régime visuel dans *Cuerpo náufrago* et la *La cresta de Ilión* appelle un dernier commentaire : l'idée, formulée par Karen Horney, d'un lien entre l'anatomie et les modes d'appréhension, les patrons d'expérimentation et l'attitude de l'individu face au monde extérieur. Paglia reformule la théorie de la psychiatre et psychanalyste américaine sur l'origine de la tendance visuelle :

[...] cabe preguntarse ahora cuál es la metáfora básica en el caso de las mujeres. Es el misterio, *lo oculto*. Karen Horney habla de la incapacidad de las niñas para ver sus genitales frente a la facilidad con la que los niños pueden verse los suyos y define dicha incapacidad como 'fuente de la mayor subjetividad de las mujeres comparada con la mayor objetividad de los hombres'²⁹.

Il ne s'agit évidemment pas de valider à travers les œuvres cette théorie d'un essentialisme biologisant. D'ailleurs, dans le cas d'Antonia, la nouvelle visibilité de ses parties génitales ne semble pas lui fournir les réponses nécessaires, ni l'attitude adéquate pour surmonter la crise d'identité qu'entraîne son nouveau corps. Cependant, force est de constater que certains aspects présentent des points de résonance avec ces conceptions symboliques identitaires reliant l'anatomie au psychisme. Nous avons en effet constaté l'importance fondamentale du pénis dans la construction/affirmation du «moi corporel» des deux personnages – le médecin narrateur de *La cresta de Ilión* et Antonia –, leur manière d'appréhender les corps de manière exclusivement visuelle, et nous avons donné et donnerons d'autres preuves de la revendication d'objectivité du narrateur de *La cresta de*

27 Judith Butler, *Trouble*, *op. cit.*, p. 228.

28 Camille Paglia, *op. cit.*, p. 29. Nous soulignons.

29 *Ibid.*, p. 54.

Ilión, qui s'exprime envers et contre la subjectivité féminine mystérieuse. Nous verrons en effet que l'association que fait Paglia entre l'extériorité génitale des hommes et leur désir (bien qu'illusoire) de connaissances, d'expérimentations scientifiques semble décrire assez précisément l'attitude du narrateur du roman de Rivera Garza : «La visibilidad genital del hombre es una fuente de su deseo científico de confirmación y validación externa»³⁰.

L'œil érotico-anatomique

«*Mais qui organise-t-on ?*»³¹

Nous venons de voir l'héritage «de techniques intellectuelles vouées à l'interprétation des signes corporels afin d'en organiser une intelligibilité»³² perceptible dans l'appréhension visuelle, fragmentaire et hétérotisée des corps dans les deux romans étudiés ici. Si nous avons détaillé certaines caractéristiques du regard (masculin ?) de l'observateur, il nous reste maintenant à préciser sur quoi, sur qui se porte ce regard. S'il s'agit bien évidemment pour l'œil anatomique de dresser les différences corporelles entre les deux sexes, d'organiser la cohérence d'un corps sexué, nous allons montrer que cet œil se pose de préférence sur le corps de la femme. C'est *elle* qu'il s'agit d'«organiser» à travers un discours scientifique, d'objectiver pour mieux la dominer. La femme, ou peut-être la *nature féminine* dans son ensemble.

Les descriptions inaugurales du personnage d'Amparo par le narrateur-médecin révèlent une autre caractéristique de l'œil médico-anatomique : l'œil médical est marqué par le genre, c'est un regard masculin qui est porté sur un corps-objet féminin. L'apparente indifférence du narrateur médecin se teinte d'une curiosité qui, loin d'être purement scientifique, est clairement libidinale, comme il ressort de la description déjà citée et que nous restituons plus en détail :

[...] lo que realmente capturó mi atención fue el hueso derecho de su pelvis que, debido a la manera en que ella estaba recargada sobre el marco de la puerta y al peso del agua sobre una falda de flores desteñidas, se dejaba ver bajo la camiseta desbastillada y justo sobre el elástico de la pretina. Tardé mucho tiempo en recordar el nombre específico de esa parte del hueso pero, sin duda, la búsqueda se inició en ese instante. *La deseé*. (*Cresta*, p. 14)

Remarquons que pour expliquer la cause de son interrogation scientifique, le narrateur procède à une description extrêmement minutieuse de la posture du corps de la femme causant la saillance de l'os. La précision de cette description relevant de l'hypo-

30 *Ibid.*, p. 55.

31 Nous nous permettons d'isoler de son contexte la formule de Gayle Rubin, initialement employée dans son analyse de la prohibition de l'inceste et du lien/système de parenté : «La parenté, c'est de l'organisation, et l'organisation donne du pouvoir. Mais qui organise-t-on ?» (Gayle Rubin, *op. cit.*, p. 42). Dans les deux cas, que ce soit notre analyse de la lecture du corps sexué ou celle de Rubin, les réponses convergent vers la femme.

32 Rafael Mandressi, «La chaleur des hommes», *art. cit.*, p. 237.

typose donne à voir toute la sensualité du corps féminin et, en élevant de fait le lecteur à la même position supérieure d'observateur que le narrateur, inspire chez lui une *certaine délectation érotique*, dans un acte de *complicité* envers les lecteurs, selon le schéma génériquement différencié que le narrateur envisage pour la réception de son récit. L'inextricable lien entre *savoir médical* et désir de domination masculine est suggéré par la proximité syntaxique entre l'évocation de la question linguistique/scientifique et l'affirmation laconique du désir sexuel, comme le montre l'enchaînement des deux dernières phrases. Ce lien entre désir de connaissance, désir de domination et désir sexuel n'est d'ailleurs pas une pure invention de l'autrice, mais s'inscrit là encore dans une tradition médicale, initiée avec l'anatomie et se poursuivant au XIX^e siècle avec l'anthropologie morale. Comme le rappelle Thomas Laqueur, cette discipline se caractérisait par sa volonté d'« articuler des distinctions corporelles bien *tranchées* »³³ et le témoignage de l'un de ses représentants recueilli par l'historien illustre une délectation érotico-morbide et obsessionnelle à disséquer la femme dans toute son anatomie :

Toutes les parties de son corps présentent les mêmes différences : toutes respirent la femme ; le front, le nez, les yeux, la bouche, les oreilles, le menton, les joues, tout a son caractère particulier, tout porte l'empreinte de son sexe. [...] Si nous portons notre regard à l'intérieur, et qu'à l'aide du scalpel nous mettons à découvert les organes, les tissus, les fibres, nous rencontrerons partout aussi la même différence³⁴.

Cette citation, si elle révèle un acharnement surprenant à dresser la différence des sexes et à voir la marque du sexe jusque sur le front des femmes, suggère aussi parfaitement la violence que suppose cette entreprise. Violence à la fois chirurgicale et verbale. Pour revenir au roman de Rivera Garza, le narrateur, après avoir exprimé un intérêt à la fois scientifique et sexuel pour la femme, donne libre cours à son imagination érotique, contribuant encore à une vision fragmentaire du corps féminin, et donnant à ce dernier une allure quasi fantomatique, car dépourvu d'unité, d'intégrité :

La imaginé subiendo la escalera lentamente, volviendo apenas la cabeza para ver su propia sombra alargada. [...] La imaginé recargada sobre los codos en el espacio derecho de mi cama. [...] Cuando volví a darme cuenta de que se encontraba frente a mí, entera y húmeda, temblando de frío, yo ya lo sabía todo de ella. (*Cresta*, p. 15)

De nouveau, l'énumération des situations fantasmées ne permet pas une vision globale de la femme, qui apparaît comme une espèce d'ombre ou de « fantôme » aux membres plus ou moins dignes d'intérêt, plus ou moins susceptibles d'éveiller le désir de l'observateur. Cette vision parcellaire de la femme est d'ailleurs accentuée par la figure de contraste à la fin du passage : le rythme de l'énumération produit par la répétition de « La

33 Cf. I. 2., note n° 6. Nous soulignons l'adjectif, particulièrement pertinent pour décrire l'entreprise scientifique, son objectif (*trancher* : distinguer radicalement en deux groupes les signes corporels) et surtout ses méthodes (*trancher* des corps, les découper, les dépecer) suggérant une violence, non dénuée d'érotisme morbide.

34 Jean-Louis Brachet, *Traité de l'hystérie*, Paris, Bailière, 1847, p. 64 (cité in Janet Beizer, « The Doctor's Tale : Nineteenth Century Medical Narratives of Hysteria », manuscrit). Cité par Thomas Laqueur, *op. cit.*, p. 32-33.

imaginé» introduisant une focalisation sur une partie/ un organe/ une fonction du corps de la femme est rompu lors du passage des fantasmes masculins (vision fragmentaire) à la réalité du corps féminin dans sa totalité («se encontraba frente a mí, entera y húmeda»).

L'opération de dissection verbale et visuelle du corps de la femme auquel procède le narrateur mû par une curiosité érotico-scientifique et un désir de domination évoque un genre poétique contemporain de ces premières pratiques anatomiques : celui du blason du corps féminin. Le philosophe Hicham-Stéphane Afeissa, dans son chapitre intitulé «La chair parcellisée des poètes et l'effeuillage du corps féminin» consacre de belles pages sur ce genre poétique³⁵ qu'il considère avec Jonathan Sawday comme «partie intégrante de la culture de la dissection qui a produit le corps divisé»³⁶. Une partie de son analyse, qui envisage ces deux techniques – anatomique et poétique – depuis une perspective de genre, résonne particulièrement avec les premières pages de notre roman.

La mode des blasons et contre-blasons au XVI^e siècle, [...] exprime dans le registre poétique la même *détermination à cartographier le monde en vue de s'assurer sur lui une mainmise* que celle qui animait les entreprises scientifiques de l'époque. C'est l'originalité de ce régime scopique de division et de partition, constitutif du nouvel esprit scientifique, qui contribua à faire le succès fulgurant du genre [...]. Mais l'importance du blason, à nos yeux, tient surtout à ce *qu'il divisait, non pas un corps indiscriminé et homogène, mais un corps spécifiquement sexué : celui de la femme*³⁷.

On retrouve en effet dans les descriptions physiques et les fantasmes du narrateur l'expression d'un «mâle désir» de compréhension et de domination caractéristique de l'esprit anatomique du blason renaissant. C'est ainsi le corps de la femme qu'il s'agit de «*sexe-ctionner*»³⁸, pour le contrôler, le distinguer et satisfaire des désirs érotico morbides. Si les plaisirs lubriques de la dissection anatomique sont particulièrement décelables dans le regard du médecin de *La cresta de Ilión*, les notions d'érotisme et de fragmentation se rejoignent également dans *Cuerpo naufrago*, notamment à travers la théorie à laquelle va s'initier Antonia, celle de la «gravitación de la mirada» élaborée par son ami Carlos.

La gravitación de la mirada

L'ami d'Antonia décrit en effet les manifestations du désir à travers le concept de «gravitación de la mirada», qu'il définit comme «esa inercia de imán que te lleva los ojos tras unas piernas, un trasero, un caminar, sin que medie tu voluntad o conciencia»

35 Afeissa décrit le genre poétique des blasons anatomiques du corps féminin, «véritable *topos* de la poésie renaissante», comme une «forme poétique généralement définie comme une évocation de la beauté idéalisée de la femme dans laquelle le poète s'attache à un détail anatomique du corps féminin et en développe l'éloge dans un jeu poétique brillant» (Hicham-Stéphane Afeissa, *Esthétique de la charogne*, Editions Dehors, 2018, p. 492-493).

36 Jonathan Sawday, *The Body Emblazoned. Dissection and the Human in Renaissance Culture*, Londres, Routledge, 1995, p. 191 (cité par Hicham-Stéphane Afeissa, *op. cit.*, p. 493).

37 Hicham-Stéphane Afeissa, *op. cit.*, p. 493. Nous soulignons.

38 Nous utilisons la formule employée par l'historien Stanis Perez, entendu le 25/03/2020 sur France Culture : <https://www.franceculture.fr/emissions/le-cours-de-lhistoire/la-revolution-dans-son-siecle-34-le-roi-est-mort-et-la-reine-aussi>. Cf. Stanis Perez, *Le corps de la reine*, Perrin, 2019.

(*Cuerpo*, p. 69). Si à l'inverse du regard médical, il s'agit là d'un phénomène inconscient et incontrôlable qui dirige le regard de l'observateur, il n'en résulte pas moins une vision fragmentée du corps féminin. L'énumération imitant le regard se posant sur différentes parties du corps de la femme, entraîne une vision parcellaire de ce dernier. Ainsi, ce n'est pas le corps féminin dans son intégrité qui attire l'œil masculin, mais «*unas piernas, un trasero, un caminar*». Cette fragmentation est confirmée par l'analyse que Carlos fait du désir masculin, stimulé non tant par «un cuerpo hermoso», que par «*alguna de sus maravillosas partes*». Enfin, le lien entre érotisme et dissection/fragmentation anatomique apparaît explicitement dans le titre du chapitre décrivant principalement les relations de séduction entre homme et femme : «*Lecciones de cetrería y arte cisoría*» (*Cuerpo*, p. 63), «*el arte cisoría*» renvoyant à l'art de trancher la viande («*trinchar la carne*»).

La lecture que nous proposons du corps-objet féminin *sexe-ctionné*, fragmenté sous le regard de l'homme savant ou désirant est d'ailleurs ébauchée dans les deux romans par un réseau d'indices paratextuels. Bien évidemment, le titre de Cristina Rivera Garza *dé-sosse* littéralement la femme pour n'en conserver que l'os éveillant la curiosité du narrateur. Quant à l'illustration de couverture, si notre édition de référence suggère seulement à travers la peinture de Vermeer une ambiance mystérieuse, la maison d'édition Literatura Random House opte en revanche pour une illustration plus explicite, qui présente un corps féminin qui, par sa position plaquée, sa couleur gris-bleutée et l'aspect grésillant/tremblant de ses contours semble comme *passé au scanner* et entrecoupé³⁹ ... de bandes de mer, un détail sur lequel nous reviendrons.

Quant à la nymphe d'Ingres figurant en couverture de *Cuerpo naufrago*, elle suppose elle aussi de manière implicite, par son contexte de création et de réception, un mode de lecture de l'image où le corps féminin est façonné par le «mâle désir» à la fois du peintre et du spectateur. L'utilisation dans la composition originale de Clavel et Alarcón de ce classique de la peinture française renvoie à une époque où les femmes, lorsqu'elles n'étaient pas soumises à l'œil anatomique et disséquées sous le scalpel d'un Brachet⁴⁰, étaient modelées membre par membre par le pinceau d'un Ingres, ou littéralement *sexe-ctionnées* par celui d'un Courbet⁴¹, pour être ensuite scrutées/fragmentées par le regard avide de l'amateur d'art. Pour démontrer l'héritage scientifique dans lequel semblent s'inscrire certaines des représentations et descriptions corporelles dans nos romans, nous avons cité Brachet qui procède – tout comme Antonia et le narrateur de *La cresta de Ilión* – par l'énumération des parties du corps féminin, répondant à la volonté

39 Cf. Illustration n° 2.

40 Cf. I. 2, citation p. 100 et note n° 34.

41 Artiste dont *l'Origine du monde* (1866) fait également l'objet d'une recomposition de Clavel, intégrée dans le roman. Nous reviendrons très prochainement sur ce tableau et sur la valeur de sa réélaboration et de son insertion dans le corps du texte.

scientifique formulée par Laqueur⁴². Mais la science n'a pas le monopole du regard tranchant, et l'énumération érotico-morbide de Brachet (« le front, le nez, les yeux, la bouche, les oreilles, le menton, les joues, tout a son caractère particulier, tout porte l'empreinte de son sexe »), résonne étrangement avec la description émue de l'homme de lettres et critique d'art Théophile Gautier. Nous avons vu précédemment que si ce dernier affirme le caractère *insexuel* de la nymphe, le style exalté de la description suggère davantage une délectation érotique liée à l'observation d'un corps qui, bien qu'à peine pubère, porte déjà les marques de son sexe. Par ailleurs, les figures de la description reprennent exactement ce même procédé énumératif qui a pour effet de morceler visuellement et verbalement le corps de la jeune femme :

Elle est là debout, pure et blanche comme un marbre grec rosé par la vie ; ses prunelles couleur de myosotis nagent sur le fluide bleu de la jeunesse ; ses joues ressemblent à des pétales d'églantine effeuillées sur du lait. Un éclair de nacre brille dans son vague sourire entr'ouvert comme une fleur. Son nez délicat laisse la lumière pénétrer ses fines arêtes et ses narines transparentes. Tous ses traits charmants sont enveloppés par le contour le plus suave, le plus virginal dans sa rondeur enfantine, qu'ait jamais tracé la main du peintre. [...] un or soyeux et frissonnant couronne son petit front antique⁴³.

Le recensement visuel des « maravillosas partes » de ce « cuerpo hermoso » se poursuit encore après ce passage par l'énumération d'autres membres (« Des pieds divins » ; « leurs doigts sculptés dans des tons d'ivoire » ; « les belles jambes blanches de l'enfant »), témoignant ainsi du plaisir irrépressible à scruter et démembrer le corps féminin.

Pygmalion et perforation

« una apertura que se extendía desde la nuca hasta la base de la espalda » (Cuerpo, p. 59)

Au-delà du procédé énumératif, les images/métaphores mêmes employées par Gautier suggèrent un découpage, un épluchage, un effeuillage de la femme : « ses joues ressemblent à des pétales d'églantine effeuillées sur du lait ». Une découpe verbale, membre par membre, de l'enveloppe charnelle, qui confine même à l'*hétéro-scopie* du corps, lorsque l'observateur semble vouloir *transpercer les chairs* de la nymphe pour découvrir les flux qui la parcourent. C'est ce que suggèrent l'attention particulière, le soin minutieux à décrire la texture et la couleur de la chair : « Son nez délicat laisse la lumière pénétrer ses fines arêtes et ses narines transparentes. » ; « blancheur marmoréenne » ; « le sein petit, à peine éclos, teinté à sa pointe d'une faible lueur rose » ; « une palpitation et une rougeur dans un marbre de Paros ». Si la métaphore du marbre et la palette de couleurs aux tons rosés que l'écrivain déploie sous sa plume apparaissent comme autant de

42 Cf. I. 2, citation p. 91 et note n° 6.

43 Théophile Gautier, *op. cit.*

références intertextuelles à un célèbre épisode des métamorphoses d'Ovide⁴⁴, ces éléments témoignent également d'une volonté d'introduire son regard à l'intérieur du corps féminin, d'un désir de transpercer la peau, dont la finesse et la transparence aiguïssent l'envie perverse de perforation. Ce « mâle désir » qui transparaît sous la plume de Gautier sera exaucé et transfiguré par Antonia qui, face aux urinoirs aux formes féminines, se délecte à « hacer hoyos *penetrando* el bloque *translúcido* por *el simple goce de horadar* » (*Cuerpo*, p. 33-34) et reconnaît et désire cette attitude chez Raimundo qui possède lui aussi : « una mirada que hurgaba más allá de la piel de las cosas » (*Cuerpo*, p. 38).

Ces commentaires sur le regard tranchant de l'artiste et de l'homme désirant résonnent enfin avec un épisode de *Cuerpo naufrago* (issu du chapitre pertinemment intitulé « *Lecciones de cetrería y arte cisoría* »), lorsque qu'Antonia se rend dans une galerie pour l'inauguration de l'œuvre d'un sculpteur et s'étonne de la violence des objets exposés : « Las esculturas de madera eran sobrecogedoras : cuerpos fragmentados a los que alambres de púas sometían a tensiones imposibles » (*Cuerpo*, p. 55). Si le personnage s'inquiète face à « esos torsos y caderas atormentadas », les caractéristiques des œuvres d'art aux corps morcelés préfigurent l'attitude d'Antonia envers les femmes présentes dans la galerie. L'association entre les sculptures démembrées et le corps de la femme comme objet (tout aussi fragmentable) est d'ailleurs introduite explicitement par le *qui pro quo* dans le dialogue suivant entre Carlos et Antonia :

–[...] ¿Viste *algo* que te llamara la atención? –le preguntó.
–Demasiado inquietantes, digo, las esculturas. [...]
–No lo sé, [...], pero yo te preguntaba por las mujeres, si habías iniciado *la cacería*.
(*Cuerpo*, p. 58)⁴⁵

Antonia entreprend ensuite par le regard puis par le geste un morcellement du corps analogue à celui qui l'avait tant impressionnée dans les sculptures. Elle observe une jeune femme, Claudia, non pas « des pieds à la tête », mais seulement son buste, et apprécie ses « rotundas formas ». Puis, elle observe les plis, replis et ouvertures de l'enveloppe vestimentaire de la femme :

[...] espléndidamente formada, llevaba un vestido de color rojo, sencillo y elegante por el frente, cuyo único adorno sólo podía apreciarse por detrás : *una apertura que se extendía desde la nuca hasta la base de la espalda*. (*Cuerpo*, p. 59)

Antonia focalise ainsi son regard sur *la fente de sa robe rouge*, avant d'y plonger sa main : « Extendió la mano y tocó la espalda » (*Cuerpo*, p. 59). Cet épisode se prête certes

44 Si ces réflexions peuvent sembler nous éloigner du roman de Clavel, il n'en est rien : rappelons que toutes ces références à l'histoire de l'art et de la littérature non seulement foisonnent dans *Cuerpo naufrago*, à travers des références textuelles et visuelles, explicites ou non, mais habitent et inspirent profondément l'autrice, comme elle en témoigne dans son essai *A la sombra de los deseos en flor*. Elle y parle notamment de la lecture déterminante des *Métamorphoses* dans l'élaboration de son esthétique littéraire.

45 Nous soulignons les procédés verbaux utilisés par Carlos contribuant à une réification/objectivation de la femme et suggérant la violence des rapports érotiques.

à une lecture plaisante, à travers la mise en scène comique des tentatives de séduction maladroites d'un homme inexpérimenté. Cependant, la scène de la galerie nous apparaît davantage comme une nouvelle affirmation d'un désir viril érotique et pervers qui trouve son origine dans la pratique de la dissection. La robe de Claudia pourrait bien être un indice confirmant notre interprétation. En effet, plus qu'une convention vestimentaire répondant à l'image stéréotypée de la femme fatale, nous sommes tentée de voir dans la précision de la découpe du tissu rouge, «*desde la nuca hasta la base de la espalda*», une référence au bel «Ange anatomique» du graveur Gautier d'Agoty⁴⁶...

Citons enfin un passage de l'avant-dernier chapitre de *Cuerpo*, intitulé «Arte de Ovidio», qui valide rétroactivement nos commentaires précédents, lorsqu'Antonia et son amie Paula découvrent chez un libraire un exemplaire du *De humani corporis fabrica*⁴⁷ de Vésale. On apprend que l'amante d'Antonia, Paula, qui est biologiste, a accroché sur la porte de son bureau une affiche de la couverture du livre de Vésale :

La imagen del cartel mismo –que anunciaba un simposio sobre la historia de la medicina– había sido un señuelo irresistible con ese cuerpo de mujer disectado en el centro de una multitud de estudiantes y curiosos congregados para descubrir sus misterios. Revelador que un tratado de anatomía del siglo XVI tuviera como imagen frontal el vientre descubierto de una mujer, como si hurgando entre sus vísceras, apartando músculos y ligamentos, se pudiera descubrir el secreto del mundo... Cortar la piel, perforar, penetrar... la mirada fascinada de los presentes, incluido el propio Vesalio que también estaba representado, en una suerte de espectáculo ingenuo y macabro a la vez: el teatro del cuerpo inerte. Y en comparsa, las siluetas de todos aquellos hombres convertidos en sombras de un deseo voraz... (*Cuerpo*, p. 147)

Nous venons d'analyser comment Clavel et Rivera Garza reproduisent les caractéristiques de ce que la critique féministe récente nommerait le «male gaze»⁴⁸ et que nous

46 Jacques Fabien Gautier d'Agoty, «Femme vue de dos, disséquée de la nuque au sacrum», dite «L'Ange anatomique», 1746, Paris, Muséum national d'Histoire naturelle, bibliothèque centrale. Cf. Illustration n° 3. Le peintre et graveur d'anatomie Gautier d'Agoty (1711-1786) est l'un des premiers à intégrer de la couleur dans les gravures, contribuant à faire de ces illustrations, bien plus qu'un matériel pédagogique destiné uniquement aux médecins et anatomistes, de véritables œuvres d'art offertes à la *curiosité* d'un public plus varié, initié ou non. «L'Ange anatomique» – par la beauté des nuances de couleurs et l'attitude quotidienne, la pose plus sensuelle du modèle qui contrastent avec l'idée de rigidité que l'on associe de nos jours à ce type de représentations – illustre combien l'inquiétude esthétique et le souci de produire une figure attirante prennent le pas sur l'intention purement pédagogique de la représentation anatomique (la transmission de connaissance apparaît comme prétexte à la délectation érotique). L'image de cet ange anatomique a fortement inspiré les poètes et artistes du xx^e siècle, comme en témoignent ces quelques vers de Prévert : «Un jour je rêvais debout, sur les quais devant une vieille gravure, une planche de dissection... Une jolie femme aux épaules nues ou plutôt dénudées avec la peau rabattue de chaque côté... Horreur et splendeur viscérales. Manteau de chair à la doublure écarlate, sanglant et tendre décollé... Mais c'était pas tellement terrible et pas si laid, simplement cruel et vrai» (Jacques Prévert, *Imaginaires, Œuvres Complètes*, t. II, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, Gallimard, p. 167).

47 André Vésale, *De humani corporis fabrica libri septem*, 1543.

48 Le concept de «male gaze» a été plus spécifiquement développé dans le domaine de la recherche cinématographique au cours des dernières années et décrit la manière dont les personnages féminins sont caractérisés et définis par le regard (libidinal et misogynne) de l'homme. Sur cette notion, voir les ouvrages d'Iris Brey (Iris Brey, *Le Regard féminin - Une révolution à l'écran*, L'Olivier, février 2020 ; Iris Brey, *Sex and the series*, L'Olivier, octobre 2018). L'épisode n°56 de «Les couilles sur la table» de Victoire Tuaillon est également consacré à ce sujet : <https://www.binge.audio/podcast/les-couilles-sur-la-table/male-gaze-ce-que-voient-les-hommes>

avons inscrit dans une histoire scientifique et artistique qui résonne particulièrement dans les deux romans. Nous avons considéré que, tout comme dans l'art poétique des blasons, les regards des personnages et narrateurs divisent de préférence « *non pas un corps indiscriminé et homogène, mais un corps spécifiquement sexué : celui de la femme* »⁴⁹, et que ces regards fragmentaires et sexe-ctionnant expriment à la fois un désir de connaissances scientifiques et une délectation érotique qui confine souvent au morbide. Mais ce que nous avons interprété comme un désir d'identification, de connaissance, et de domination/possession du corps de la femme semble s'inscrire dans une lutte plus générale et fait écho au conflit de la nature et de la culture, du dionysiaque et de l'apollinien.

Nature / Culture

Dans la *La cresta de Ilión*, le statut d'objet silencieux du corps féminin appréhendé par l'homme de science qu'est le narrateur renvoie à un autre rapport de domination, à une autre opposition conceptuelle associée à celle du féminin et du masculin : la dialectique nature/ culture. Cette construction dialectique – qui s'exprime de manière *troublante* dans le roman de Rivera Garza – fait partie de ce même appareil discursif polymorphe produisant des binarités et des hiérarchies en faveur du pôle traditionnellement dominant :

La relation binaire entre la culture et la nature comporte une dimension hiérarchique par laquelle la culture est libre d'« imposer » un sens à la nature et donc de faire de cette dernière un « Autre » qu'elle peut s'appropriier à discrétion, préservant l'idéalité du signifiant et la structure de la signification sur le modèle de la domination⁵⁰.

Butler rappelle comment cette opposition conceptuelle, qui tend « à représenter la nature comme si elle était femelle et avait besoin d'être subordonnée » et la culture « comme mâle, active et abstraite », apparaît comme l'une des modalités du discours misogyne et comme une stratégie de domination masculine :

Une fois encore, comme on peut déjà le voir dans la dialectique existentielle de la misogynie, la raison et l'esprit sont associés à la masculinité et à la capacité d'agir, tandis que le corps et la nature sont réduits à cet état de fait silencieux qu'est le féminin, et à attendre leur signification de la partie adverse, le sujet masculin⁵¹.

Cette dernière citation de Butler semble décrire parfaitement la répartition – initiale du moins – des rôles entre le narrateur et Amparo. En effet, comme nous l'avons déjà souligné, le narrateur est un homme de science, un médecin, et nous avons vu comment son discours (et son regard) tente de s'appropriier le corps féminin, « d'« imposer » un sens à la nature » de ce spécimen féminin. Amparo, quant à elle, semble bien incarner cette *altérité* qu'il s'agit de domestiquer en lui imposant une signification (une forme, un nom). Par ailleurs, son mutisme, ou sa parole laconique, contrastent avec le récit rationalisant

49 Hicham-Stéphane Afeissa, *op. cit.*, p. 493.

50 Judith Butler, *Trouble*, *op. cit.*, p. 116-117.

51 *Id.*

du narrateur (se justifiant, expliquant les causes et les conséquences de ses actions, détaillant son environnement et ses pensées, etc.) et réactivent la dialectique décrite par Butler associant la raison et l'esprit à la masculinité, et la nature féminine à «cet état de fait silencieux».

Enfin, Amparo est associée de manière symbolique à la nature, par un réseau de correspondances analogiques ou de coïncidences avec l'élément naturel. L'inscription spatio-temporelle de la femme (le moment et le lieu de ses apparitions) se caractérise par une proximité ou une simultanéité avec des manifestations climatiques et des éléments naturels liés à l'eau. En effet, c'est «entera et húmeda, temblando de frío», «[e] l peso del agua sobre una falda de flores desteñidas», qu'Amparo fait son apparition «una noche de tormenta», en pleine saison hivernale, caractérisée par ses pluies interminables⁵². Quand le narrateur la laisse entrer, son regard et son corps se portent spontanément vers la baie vitrée donnant sur l'océan, qui exerce une sorte de fascination hypnotique sur les personnages, Amparo, bien sûr, mais aussi le narrateur lui-même...

–Soy Amparo Dávila –mencionó con la mirada puesta [...] en los ventanales.

Se aproximó a ellos sin añadir nada más. Colocó su mano derecha entre su frente y el cristal y, cuando finalmente pudo vislumbrar el contorno del océano, suspiró ruidosamente. (*Cresta*, p. 15-16)

Au chapitre suivant, le narrateur insiste de nouveau sur cette affinité entre la femme et l'océan, en répétant la scène et en introduisant la notion d'«écho», autrement dit d'onde : «Es cierto, también, que abrí la puerta y que, al entrar, se dirigió al ventanal que da al mar. Y dijo su nombre. Y oí su eco» (*Cresta*, p. 17)⁵³. À la fin du même chapitre, Amparo trouble l'identité masculine du narrateur et sa logique rationnelle en affirmant, de manière imprévisible et incompréhensible, l'identité végétale primitive de ce dernier : «Te conozco de cuando eras árbol» (*Cresta*, p. 19). Citons enfin une dernière coïncidence troublante avec l'élément aquatique. Le soir même de l'apparition d'Amparo, une autre femme fait irruption chez le narrateur, la Traicionada. Les deux femmes cohabiteront chez ce dernier, qui sera progressivement exclu de son propre foyer, et élaboreront/parleront une langue inouïe, incompréhensible pour le narrateur. Nous reviendrons sur ce point, mais nous pouvons d'ores et déjà évoquer les sonorités aquatiques de cette langue nouvelle et féminine :

[...] el sonido de los vocablos era insoportablemente melodioso, casi dulce [...] un sonido parecido a la sílaba “glu”. La repetían incesantemente y, al hacerlo, parecían replicar el sonido de la lluvia, el momento en que una gota de agua cae pesada y definitiva sobre la

52 Cf. *Cresta*, p. 13 : «Y luego llegó el invierno. Y las lluvias del invierno. Uno se acostumbra a todo, es cierto, pero las lluvias del invierno –grises, interminables, sosas– son un bocadillo difícil de digerir».

53 La notion d'écho peut être interprétée comme une allusion mythologique, qui renforcerait encore le lien à la nature (puisque le personnage, dont les déboires amoureux sont narrés par Ovide, est une nymphe des montagnes, et son destin est lié à l'élément aquatique à travers la mort de Narcisse), et acquiert une valeur programmatique / prémonitoire en annonçant le trouble de la parole féminine, qui résonnera, se répercutera dans l'esprit du narrateur.

corteza del mar. [...] Los sonidos guturales en que se enunciaba le otorgaba el aura de algo lejanamente infantil, de ciertas resonancias redondas. (*Cresta*, p. 41)

La menace dionysiaque

L'interprétation conduite par Paglia de la dialectique nietzschéenne du dionysiaque et de l'apollinien offre une orientation supplémentaire à notre approche de la relation nature/culture. En effet, cette dernière apporte une nuance particulière en envisageant l'opposition en termes de *conflit*, de *lutte* entre les deux pôles, déstabilisant ainsi l'évidence de la domination masculine. Nous l'avons dit, le narrateur incarne la culture (savante), l'esprit apollinien dont l'attitude face à la nature féminine consiste à identifier, nommer, classer, pour mieux contrôler et assurer sa domination. Il revendique d'ailleurs la rigueur de son esprit en comparaison avec l'absence totale de logique de la femme : «su conducta, su manera de caminar y de ver, de interactuar y hasta de callarse, correspondía a *reglas del todo ajenas a mí*» (*Cresta*, p. 26). L'esprit apollinien du narrateur et sa confiance dans la logique élémentaire s'exprime encore dans son étonnement – condescendant – face à «la singular lógica del desaparecido» :

Desconocía, por ejemplo, el orden de los factores en la relación causa-efecto. No sólo ignoraba que los actos, todos los actos, tienen consecuencias, sino también que las consecuencias proceden de las causas, y nunca las preceden. Parecía no entender que hay que conocer al anfitrión para llegar a visitar su casa. Amparo, apoyada en la singular lógica del desaparecido, actuaba de manera contraria : iba a visitar al anfitrión con el objetivo de conocerlo. (*Cresta*, p. 26-27)

Cependant, parallèlement à la revendication de sa supériorité virile, l'intrusion de la femme éveille chez le narrateur un autre sentiment, contredisant les certitudes de son pouvoir phallique : *la peur*. En effet, dès le chapitre deux, et après avoir énuméré les motivations scientifiques et érotiques justifiant l'acte d'accueillir une inconnue chez soi un soir de tempête, le narrateur évoque la véritable raison de son geste :

Pero desde que observé el hueso de la cadera, el que asomaba bajo el borde desbastillado de la camiseta y sobre la pretina de la falda floreada, ése de cuya denominación no me acordé y tras la cual me aboqué en ese mismo momento, no sentí deseo, sino miedo. (*Cresta*, p. 17)

Remarquons le procédé dilatoire par lequel le narrateur récapitule quasiment mot pour mot les étapes de la rencontre, comme pour retarder le véritable aveu de faiblesse impliqué par le sentiment de peur. Plus précisément, le large détour verbal qu'il emprunte avant d'annoncer ce ressenti, consiste en une rétrospection/*flash-back* sur l'os, «el hueso de la cadera», que deux appositions viennent décrire dans la longue incise, le premier («el que asomaba ...») insistant sur l'érotisme, le second («ése de cuya denominación...») sur la curiosité scientifique. Cette sorte de marche arrière dans le récit semble évoquer syntaxiquement la peur que la femme continue d'inspirer chez le narrateur au moment même où il entreprend de raconter son histoire. C'est alors un double rapport aux

mots qui apparaît chez le personnage : alors qu'une page auparavant il cherchait le terme spécifique désignant l'os, il semble maintenant *fuir le langage* qui rendrait définitivement réelle l'histoire qu'il s'apprête à raconter⁵⁴.

C'est à partir de la notion de peur que la dialectique de l'apollinien et du dionysiaque développée par Paglia s'accomplit plus précisément, puisque l'essayiste considère que l'esprit apollinien se forge et s'affirme en réaction à la menace dionysiaque : «La ciencia occidental es un producto del espíritu apolíneo: espera ahuyentar y vencer a la noche arcaica»⁵⁵, et que les réflexes de la culture apollinienne que nous avons dégagés et identifiés précédemment, sont des feintes défensives et illusoire face à une nature inquiétante, chtonienne, mystérieuse et menaçante :

Paseando por la naturaleza, vemos, identificamos, nombramos, reconocemos. Este reconocimiento es nuestro *apotropaion*, es decir, nuestro amuleto para alejar el miedo. El reconocimiento es una cognición ritual, una compulsión de repetición⁵⁶.

[...] la certeza ilusoria del hombre con respecto a que es posible la objetividad está basada en la visibilidad de sus genitales. Y en segundo lugar: esa certeza es una finta defensiva frente a la ansiedad que provoca en él la invisibilidad del útero⁵⁷.

La première partie de la citation correspond à l'attitude du narrateur et à son esprit scientifique. Mais la seconde nous permet d'envisager le recours à la taxonomie, à la logique, et à la terminologie scientifique comme une maigre feinte défensive qui, loin de rassurer le narrateur et de résoudre le mystère de l'identité d'Amparo, se retournera finalement contre lui. Ainsi, Camille Paglia considère le discours scientifique comme une arme pour lutter contre «le flux de la nature», et que toutes les techniques scientifiques – observer, nommer, identifier, etc. – ont pour objectif de simplifier et de dominer une nature effrayante et mouvante, indomptable et féminine. Cette analyse se confirme dans le récit, quand le narrateur, après avoir lancé le mot redoutable de «miedo», développe l'idée d'une *nature féminine inquiétante* : «Ustedes provocan miedo» et révèle les feintes intellectuelles («la finta defensiva») utilisées par l'homme pour contrer l'horreur qu'inspire le féminin et protéger d'un voile linguistique son honneur viril («*para ahorrarse el bochorno y la vergüenza*») :

Ustedes provocan *miedo*. A veces uno confunde esa caída, esa inmovilidad, esa desarticulación con el deseo. Pero abajo, entre las raíces por donde se trasminan el agua y el oxígeno, en los sustratos más fundamentales del ser, uno siempre está listo para *la aparición del miedo*. Uno lo acecha. Uno *lo invoca y lo rechaza* con igual testarudez, con inigualable convicción. *Y le pone nombres* y, con ellos, *inicia historias inverosímiles*. *Uno dice* por ejemplo: “Cuando conocí a Amparo Dávila conocí el deseo”. Y uno sabe con suma certeza que *eso es mentira*. Pero, pese a todo, *lo dice para ahorrarse el bochorno y la vergüenza*. Y lo rea-

54 Et rendrait définitives les terribles conséquences de cette histoire pour son identité virile...

55 Camille Paglia, *op. cit.*, p. 29.

56 *Id.*

57 *Ibid.*, p. 54.

firma luego como si se tratara de *la más urgente estrategia de defensa* que, a fin de cuentas, se presiente *inútil, derrotada de antemano*. Sin embargo, uno necesita al menos un par de minutos, un respiro, un paréntesis para reacomodar las piezas, *la maquinaria secreta, el plan de batalla, la estratagema*. Uno espera que la mujer lo crea y que, al hacerlo, se vaya satisfecha a algún otro lugar con su propio horror a cuestas. (*Cresta*, p. 17-18. Nous soulignons)

Ce passage – dont la longueur nous paraît se justifier – semble bien illustrer la théorie paglienne de la menace chthonienne et de la lutte vaine et illusoire de l’apollinien pour la rejeter. On retrouve évidemment l’idée de peur, d’horreur, réitérée avec insistance. Dans le court chapitre d’à peine trois pages d’où est extraite la citation, le terme «miedo» n’apparaît pas moins de cinq fois – étayé/étouffé encore par les termes de «horror», répété deux fois, ou de «terror» –, et la dernière occurrence est mise en valeur par une forme déictique qui réitère solennellement la gravité de l’aveu : «Pero he aquí la confesión con cada una de sus vocales y consonantes : le tuve miedo. Lo repito. Lo reitero» (*Cresta*, p. 19). Si le narrateur hésitait au début du chapitre à prononcer le sentiment délétère, il semble maintenant se délecter, comme hypnotisé, à le répéter, l’épeler, peut-être pour tenter de lui faire face, ou de le *conjurer*. En effet, comme dans une espèce de réflexe apollinien, le narrateur tente de «desentrañar» la nature de ce sentiment et d’en exposer les manifestations physiologiques. La «carte de la peur» que dresse le narrateur dans le passage cité – à travers le procédé analogique et métaphorique dans «esa caída, esa inmovilidad, esa desarticulación» visant à décrire les impressions qu’elle inspire, ou l’introspection cherchant à en identifier le lieu d’origine dans «abajo, entre las raíces por donde se trasminan el agua y el oxígeno, en los sustratos más fundamentales del ser» – semble moins répondre à un souci didactique⁵⁸ ou à une volonté de sincérité absolue, qu’à une tentative de contrôler, de maîtriser verbalement et de donner une «forme acceptable» à ce sentiment d’horreur, faisant ainsi écho à l’assertion de Paglia : «La ciencia y la estética occidentales son intentos de modificar imaginativamente este horror para darle una forma aceptable»⁵⁹.

Au-delà de l’omniprésence du sentiment de peur, d’horreur qu’inspire la femme, la longue citation précédente illustre le sentiment ambigu de fascination et de rejet que provoque la nature féminine («*lo invoca y lo rechaza*») et dévoile explicitement les stratégies typiquement apolliniennes mises en œuvre pour contrer cette force inquiétante, cette présence menaçante : «*Y le pone nombres y, con ellos, inicia historias inverosímiles*». Cette réaction de défense est bien analysée comme telle par le narrateur qui qualifie lui-même son propre récit, sa réélaboration de l’histoire, son déni et son recours aux mots selon une métaphore martiale : «*la más urgente estrategia de defensa*»; «*la maquinaria*

58 Malgré le ton encore emprunté au début du paragraphe dans l’adresse aux lecteurs et aux lectrices : «Supongo que los hombres lo saben y no necesito añadir nada más. A las mujeres les digo que esto pasa más frecuentemente de lo que se imaginan : miedo» (*Cresta*, p. 17).

59 Camille Paglia, *op. cit.*, p. 30.

secreta, el plan de batalla, la estratagema». L'objectif de tous ces stratagèmes discursifs est de repousser une nature insaisissable et mystérieuse (l'affirmation de Paglia « [la ciencia occidental] espera ahuyentar y vencer a la noche arcaica » faisant directement écho à l'aveu du narrateur « Uno espera que la mujer lo crea y que, al hacerlo, se vaya satisfecha a algún otro lugar con su propio horror a cuestras »). Mais, comme l'affirme Paglia et comme le confie le narrateur lui-même, cette réappropriation par le discours de l'horreur de la nature féminine est illusoire, mensongère (« *eso es mentira* ») et vouée à l'échec (« se presiente inútil, derrotada de antemano »).

I. 2. b. Regards obscènes, corps abjects

Esthétique vibratoire, esthétique du vide ou de l'obscène ?

Nous avons mis en évidence le conflit en jeu et les sentiments ambigus qui se cachent derrière le « mâle désir » d'objectivité et d'objectiver la femme. Nous allons montrer maintenant que les mêmes méthodes qui avaient pour but initial manifeste « d'articuler des distinctions corporelles bien tranchées », – en distinguant de préférence le corps féminin et en le dés-articulant –, que ces méthodes donc, poussées à l'extrême, produisent des effets inverses et portent des fruits inattendus. La logique scientifique d'appréhension corporelle, portée à son comble, désarticule les corps qu'elle s'était attachée à distinguer. Ces derniers deviennent alors méconnaissables. À force d'être fragmentés, les corps perdent leur capacité à s'inscrire dans un *schéma oppositionnel signifiant*, que ce soit celui délimitant le masculin ou le féminin, mais aussi l'humain, l'animal, ou l'inanimé.

Dans la section sur « l'œil érotico-anatomique », nous avons démontré comment les descriptions corporelles de *La cresta de Ilión* et *Cuerpo naufrago* s'inscrivent dans une tradition anatomique et littéraire/poétique, les focalisations sur certaines parties du corps féminins faisant écho à la pratique poétique du blason. Cependant, une différence de taille demeure entre la pratique renaissante et les descriptions opérées par nos deux romans, et plus particulièrement celui de Cristina Rivera Garza. En effet, si la pratique scripturaire de cette autrice tout comme les blasons reposent sur une représentation parcellaire du corps féminin, le rôle « opératoire » des lecteurs respectifs de ces deux catégories textuelles diffère sensiblement. Inès Salas affirme que le lecteur de blason peut « réinsuffler un flux vital entre les fragments épars » et redonner une cohérence, une intégrité corporelle à la femme morcelée :

D'un lambeau du corps à l'autre, il redonne une pulsation et comble les parties manquantes. Le recueil de blasons implique une *esthétique vibratoire* qui anime et rend vie aux bribes de corps, et son lecteur, tel Pygmalion, est là pour réveiller la Galatée blasonnée de son

long sommeil. Par la *salutaire 'opération' de la lecture, le corps éclaté devient éclatant et glorieux*⁶⁰.

Or le lecteur de *La cresta de Ilión* est bien incapable de combler les manques de la description, incapable de dessiner les contours d'un corps intégrant les quelques membres ou organes éclatés. Les descriptions corporelles relèvent non pas d'une esthétique vibratoire, mais bien d'une esthétique du vide, expression de l'unité perdue, d'une identité clivée. Ou plutôt, d'une esthétique de l'obscène...

Ainsi, malgré l'omniprésence de la vue, les corps décrits (ou plutôt «d-écrits» pour reprendre le titre du chapitre V de Quintana) ne présentent pas d'intégrité corporelle saisissable par le lecteur. C'est bien là l'une des difficultés de l'écriture rivérienne que souligne Cécile Quintana, citant l'analyse de Robbe-Grillet quant aux fonctions de la description pour mieux dégager la radicalité des choix opérés par l'autrice.

C'est que la place et le rôle de la description ont changé du tout au tout. Tandis que les pré-occupations d'ordre descriptif envahissaient tout le roman, elles perdaient en même temps leur sens traditionnel. [...]. Enfin, elle faisait voir des choses, *et voilà qu'elle semble maintenant les détruire, comme si son acharnement à en discourir ne visait qu'à en brouiller les lignes, à les rendre incompréhensibles, à les faire disparaître totalement*⁶¹.

Les notions d'anéantissement, de brouillage et d'incompréhension semblent en effet décrire l'expérience d'écriture et de lecture des romans de Rivera Garza. Quintana analyse comment la description rivérienne se détourne de ses objectifs traditionnels de visualisation par le biais de «présentations sommaires sous forme de didascalies minimalistes où le manque de contextualisation contredit l'effet de précision»⁶². Selon l'universitaire, l'impossibilité du projet de visualisation provient particulièrement de l'absence de contextualisation : «Quand la contextualisation se trouve empêchée, [...] c'est l'image du personnage qui n'en apparaît que plus floue et insaisissable. Détachés de tout contexte, les traits physiques ne produisent aucun effet de réel, ils remplissent tout au plus la fonction d'une fiche technique abstraite et inutile»⁶³. Or, dans *La Cresta de Ilión*, le contexte n'est pas absent, et le narrateur s'attache même à le restituer avec le plus d'objectivité

60 Irène Salas, «La Femme-Livre. Fragmentation du corps féminin dans les blasons anatomiques de la Renaissance», dans Alain Milon et Marc Perelman (ed.), *Le Livre au corps*, Paris, Presse universitaires de Paris Ouest, 2012, p. 206-207 (citée par Hicham-Stéphane Afeissa, *op. cit.*, p. 495).

61 Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963, p. 126 (cité par Quintana, *op. cit.*, p. 69).

62 Cécile Quintana, *op. cit.*, p. 70.

63 *Ibid.*, p. 71.

possible. Mais alors, comment expliquer la difficulté pour le lecteur à visualiser les corps dans leur intégrité ?

Le morcellement irrémédiable des corps rivériens tient peut-être, une fois de plus, à un « type de monstrations de la chair » en lien avec la pratique anatomique et qu'Afeïssa associe à la technique de l'insert et à la notion d'obscène :

[...] la géographie cachée du corps déploie une *obscénité* dont la force érotique inédite tient tout entière dans la poétique de l'insert que met en œuvre le fractionnement du corps féminin rendu concevable par le procédé de dissection anatomique. Eros et Thanatos sont inextricablement liés dans ce type de monstrations de la chair, mêlant curiosité sexuelle et goût morbide pour le spectacle de la mort⁶⁴.

Développons avec Afeïssa la notion d'obscène pour comprendre dans quelle mesure elle est pertinente pour décrire le régime descriptif des corps et les effets produits sur le lecteur dans le roman de Rivera Garza, mais aussi largement dans celui de Clavel. D'étymologie incertaine, appartenant à la langue augurale, les termes « obscène » / « obscénité » qualifient un signe de mauvais augure. Les occurrences désignent des objets éveillant la crainte ou blessant la pudeur :

Est 'obscène', note Jean-Toussaint Desanti, 'ce qui repousse la vue et pourtant se montre', 'ce qui doit rester secret et pourtant s'exprime', ce que l'on veut 'voir' mais que l'on ne peut 'regarder', ce qui, du même mouvement 'force le regard et le repousse' :

« L'obscène concerne de très près le sens de la vue, le devenir visible de ce qui se dissimule ; on pense au rideau qui se lève, et qui peut être un rideau de scène, mais aussi un voile qui recouvre la vérité d'un corps, parfois vivant, parfois mort. 'Obscène' désignerait-il l'unité de la dissimulation et du dévoilement ? »⁶⁵

Cette définition préliminaire proposée par Desanti à partir de l'étymologie supposée du terme permet déjà d'envisager la description inaugurale d'Amparo et la focalisation sur son os à la lumière nouvelle de l'obscène. En effet, les descriptions du narrateur⁶⁶, par le soin qu'il met à décrire la posture du corps ainsi que le tombé, l'élasticité ou la transparence du tissu des vêtements de la femme, coïncident avec le régime scopique de « la dissimulation et du dévoilement » (« se dejaba ver bajo la camiseta desbastillada » ; « observé el hueso de la cadera, el que *asomaba bajo el borde desbastillado* » (*Cresta*, p. 14 et 17)).

Par ailleurs, l'évocation des sentiments contradictoires éprouvés par le narrateur – entre fascination hypnotique, désir et répulsion – à la vue de l'os féminin, range ce dernier dans le domaine de l'obscène, entendu comme « 'ce qui repousse la vue et pourtant se montre', 'ce qui doit rester secret et pourtant s'exprime' [...], ce qui, du même mouvement 'force le regard et le repousse' ». Plus précisément encore, le sentiment de peur

64 Hicham-Stéphane Afeïssa, *op. cit.* p. 498.

65 *Id.* Afeïssa cite Jean-Toussaint Desanti, « l'Obscène ou les malices du signifiant », *Traverses*, n° 29, 1983, p. 129-130.

66 Cf. descriptions citées en I. 2, p. 99 et 108.

ressenti par le narrateur semble actualiser le sens étymologique du terme, tel qu'il apparaissait dans ses premières occurrences comme objet «éveillant la crainte».

L'acte d'exhiber

Dans la suite de sa réflexion, Afeissa définit l'obscène *non pas en fonction de l'objet exhibé, mais de l'acte d'exhiber*, le premier élément n'étant pas un critère définitoire puisque la «nature du spectacle refusé ou condamné varie d'un sujet à l'autre, d'une époque à une autre»⁶⁷. C'est pourquoi le domaine de l'obscène ne saurait se limiter au sexe et à la sexualité : «L'exhibition du sexe ne suffit plus à piéger le regard tout en le repoussant»⁶⁸ :

Pour qu'il y ait de l'obscène, il faut donc qu'il y ait un '*plus visible que le visible*' dont le ressort tient dans *l'acte* d'exhiber lui-même, et non pas dans *ce qu'il* montre. Le propre de l'obscène, autrement dit, c'est qu'il s'exhibe tel qu'il est en lui-même, en l'absence de toute médiation, se présentant dans sa réalité la plus crue, hors de tout procès de métaphorisation qui permettrait au regard de voir autre chose et par là même moins que ce qui se donne à voir. Il y a là une sorte de phénoménalité pure – non pas une phénoménalité sans phénomène, mais une phénoménalité avec un phénomène en trop, échappant à toute appréhension possible en l'absence d'un système de renvois qui permettrait au voyant de ne pas se laisser aspirer dans le vu, de ne pas se précipiter dans son objet, au point d'en rendre toute sortie malaisée⁶⁹.

Dans *La cresta de Ilión*, il semble bien que l'expérience visuelle vécue par le narrateur – et qui fait l'objet du récit dans les deux premiers chapitres – présente le corps de la femme comme «phénoménalité pure», dans la mesure où certaines parties de son corps s'exposent/s'imposent au regard du narrateur qui se laisse alors «aspirer dans le vu», qui «se précipite dans son objet»⁷⁰, et qui ne sortira jamais de la vision inaugurale de l'œil et de l'os de la femme qui lui sont apparus dans leur «réalité la plus crue». Comme si le narrateur-médecin était pris à son propre piège, victime de ses propres méthodes d'appréhension et précipité dans l'objet qu'il prétendait contrôler par la vue, par son regard scientifique. On perçoit de plus dans la scène de la rencontre les tentatives du médecin pour échapper à la vision «crue» du corps féminin, son recours à des procès de métaphorisation ou de médiation, comme par exemple la taxonomie – permettant de cacher la réalité de l'os derrière un nom scientifique –, ou encore l'imagination⁷¹. Mais le corps réapparaît

67 Hicham-Stéphane Afeissa, *op. cit.*, p. 499.

68 *Id.*

69 *Id.* Le philosophe renvoie à Thierry Tremblay, «Réflexions sur l'obscénité. De l'étymologie au silence», *La voix du regard*, n°15, 2002, p. 110-111, ainsi qu'à Corinne Maier, *L'Obscène. La mort à l'œuvre*, Paris, Encre marine, 2004, p. 28.

70 Comme le suggèrent les expressions «capturé mi atención», «la búsqueda se inició en ese instante» (*Cresta*, p. 14).

71 Voir la répétition compulsive du verbe «imaginar» (que nous avons déjà signalée), répété anaphoriquement pas moins de cinq fois : «La imaginé ...» introduisant à chaque fois une partie du corps féminin irréalisé, idéalisé sous le voile de l'imagination érotique.

inexorablement dans sa réalité la plus organique : « Cuando volví a darme cuenta de que se encontraba frente a mí, entera y húmeda, temblando de frío ». Cette définition de l'obscène insistant sur la manière et non sur l'objet est mise en relation par le philosophe avec les considérations de Jean Baudrillard sur le *pornographique* :

Prenons le pornographique : il est clair qu'on a là un corps tout entier, réalisé. Peut-être la définition de l'obscénité serait-elle le devenir réel, absolument réel, de quelque chose qui, jusque-là était métaphorisé ou avait une dimension métaphorique. [...] Dans l'obscénité, les corps, les organes sexuels, l'acte sexuel, sont brutalement non plus 'mis en scène', mais immédiatement donnés à voir [...] ⁷².

Cette nouvelle définition de Baudrillard semble pertinente pour décrire l'exhibition des corps dans l'œuvre narrative de Rivera Garza et fait écho aux constats dressés par Quintana qui décrit les visages des internés de l'asile La Castañeda, photographiés en gros plans, sans scénographie, abruptement exposés, sans « la médiation culturelle de la pose » ⁷³ dans *Nadie me vera llorar*.

La technique de l'insert

« À chaque fois, l'organe s'offre à un examen pour lui-même – en gros plan – où le 'mâle désir' peut se donner libre cours » ⁷⁴.

Ces éléments de définition de l'obscène peuvent ainsi résonner de différentes manières avec l'œuvre rivérienne, mais c'est plus précisément la notion de la technique de l'insert proposée par Afeissa comme ressort de l'obscène qui nous permettra d'appuyer notre interprétation des descriptions corporelles chez nos autrices. Voici l'explication qui nous intéresse :

[...] l'obscénité résiduelle de ces représentations [anatomiques] tient à la manière dont la réalité anatomique résiste à la métaphorisation dont elle fait l'objet, selon un degré de résistance qui augmente en fonction du procédé de monstration qui est utilisé. *La technique de l'insert* – parce qu'elle rend impossible l'inscription du corps, rendu visible en ses différentes parties au moyen d'une série de 'gros plans', dans un réseau signifiant – est le ressort même de l'obscénité ⁷⁵.

Afeissa distingue les termes de gros plan – qui concerne le visage – et d'insert – qui « renvoie à un fragment du visage ou du corps considéré en très gros plan » –, et précise que, « dans les deux cas, il ne s'agit pas tant d'un grossissement que d'un rapprochement et d'un isolement d'une partie du corps » ⁷⁶. Il rappelle ensuite le rôle du cinéma dans la diffusion de cette technique de représentation : « une caméra s'approche d'un visage ou

⁷² Jean Baudrillard, *Mots de passe* (2000), Paris, Le livre de poche, 2004, p. 37-38 (cité par Hicham-Stéphane Afeissa, *op. cit.*, p. 499-500).

⁷³ Cécile Quintana, *op. cit.*, p. 42. Précisons que Quintana souligne cette caractéristique pour l'analyser sous l'angle de l'abjection et non de l'obscène.

⁷⁴ Hicham-Stéphane Afeissa, *op. cit.*, p. 496.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 500.

⁷⁶ *Id.*

d'un objet, dont l'image envahit tout d'un coup l'écran. Ainsi cadré, le visage ou l'objet est isolé de son contexte»⁷⁷. Les caractéristiques de la technique de l'insert énoncées par Afeissa coïncident rigoureusement avec la technique descriptive du corps d'Amparo utilisée par le narrateur de *La cresta de Ilión*. En effet, nous avons déjà signalé que le corps de la femme apparaît de manière fragmentaire, par une focalisation restreinte à deux de ses parties : les yeux et l'os iliaque, tous deux « considéré [s] en très gros plan ». De plus, l'emploi de cette technique par Rivera Garza semble plus radical encore que l'utilisation cinématographique : si Afeissa présente l'idée d'un rapprochement progressif de l'objet avant sa mise en lumière subite par un cadrage serré, dans le roman, l'objet en question est à peine présenté avant que l'une de ses parties ne soient exposée en gros plan. La focalisation sur les yeux d'Amparo survient brutalement, alors même que le corps auquel ils se rattachent n'a été annoncé qu'une fois de manière générique/vague (« una mujer »), puis rappelé de manière tout aussi imprécise par des pronoms (« La observé. Y la dejé entrar »). Ainsi, sans même que la description ait ménagé une approche progressive du visage auquel ils sont censés s'intégrer, les yeux d'Amparo envahissent toute la page, *obnubilent* (au sens étymologique) la représentation, occupent et débordent l'image que le lecteur tente de se faire de la femme. Le caractère soudain de l'invasion de l'organe dans le texte est suggéré par la syntaxe lapidaire et par l'efficacité du rythme ternaire : « Recuerdo, sobre todo, sus ojos », qui crée un impact sonore marquant à la fois un point de rupture dans la narration et un point de départ dans l'expansion de cette partie du visage.

L'impression d'un cadrage en très gros plan de cette partie du corps, « dont l'image envahit tout d'un coup [le texte] », est par ailleurs accentuée par le traitement descriptif hyperbolique de l'œil de la femme. Après son exposition abrupte et laconique, l'organe est caractérisé par le biais de métaphores et de comparaisons – comme pour conjurer sa réalité, son obscénité – : « Estrellas suspendidas dentro del rostro devastador de un gato. » ; « como si se tratara de espejos, lograban crear un efecto de expansion a su alrededor », mais il apparaît aussi dans sa matérialité organique la plus élémentaire : « Sus ojos eran enormes » (*Cresta*, p. 14). Quel que soit le degré de métaphorisation auquel l'œil se prête ou résiste, les descriptions contribuent à une *vision hypertrophiée de l'œil*, qui ne s'intègre pas dans un corps – ou, du moins, pas dans un corps humain... –, mais semble se substituer à lui. La suite du récit ne permettra définitivement pas au lecteur de visualiser le corps de la femme dans sa totalité, dans son intégrité, puisque le paragraphe suivant abandonne l'œil pour cadrer une autre partie du corps : « el hueso derecho de su pelvis ». Certes, l'insert de l'os s'accomplit par un rapprochement progressif à travers l'énumération-effeuillage des couches de vêtements le voilant et le dévoilant simultanément, mais le résultat quant au problème de la visualisation du corps est identique. Les

77 *Id.*

gros plans successifs sur l'œil et sur l'os empêchent l'inscription du corps d'Amparo «dans un réseau signifiant». Convoquons avec Afeissa l'un des premiers analystes du cinéma, le philosophe Gilles Deleuze, pour préciser cette dernière affirmation et comprendre les effets du gros plan sur la représentation / visualisation des corps :

[Gilles Deleuze souligne] que le visage saisi en gros plan n'a rien à voir avec un objet partiel, dans la mesure où «le gros plan n'arrache nullement son objet à un ensemble dont il ferait partie, dont il serait une partie, mais, ce qui est tout à fait différent, *il l'abstrait de toutes coordonnées spatio-temporelles*». Si le gros plan implique «un changement de dimension, poursuit-il, [alors] c'est un changement absolu», au cours duquel le visage perd toutes les fonctions qui lui sont généralement dévolues : il cesse d'être individualisant, socialisant et relationnel, car, saisi en gros plan, le visage n'est plus celui de personne. [...] la chair, cadrée en gros plan, perd ses repères, est déconnectée de ses références, est coupée de toute appartenance à un système organique individualisé⁷⁸.

Si nous convenons que la technique descriptive chez Rivera Garza s'apparente à celle de l'insert, les conséquences concernant l'identité et l'intégrité corporelle sont radicales (ce qui explique les difficultés de visualisation évoquées par Quintana et ressenties par tout lecteur de l'œuvre rivérienne). Les descriptions en gros plans sur l'œil et l'os d'Amparo abstraient ces organes de toutes coordonnées corporelles et identitaires⁷⁹, pour paraphraser l'analyse deleuzienne. Les yeux, qui sont pourtant les organes privilégiés de l'axiologie corporelle moderne, considérés comme la porte d'accès à l'individualité du sujet⁸⁰, parce qu'ils font ici l'objet d'un cadrage descriptif resserré et isolant, dépossèdent le visage de ses fonctions traditionnelles⁸¹ : «saisi en gros plan, le visage n'est plus celui de personne».

Enfin, un autre effet de cette technique obscène nous intéresse particulièrement : l'insert trouble les catégories – de genres notamment, mais pas seulement – que l'esprit apollinien s'était pourtant attaché à dresser, à trancher, à délimiter :

Non seulement l'œil en très gros plan n'individualise ni un homme ni une femme, mais il n'individualise pas même un être humain parmi tous les animaux. Mieux encore, il jette le trouble sur l'identification de l'organe présenté, à telle enseigne qu'en l'absence des

78 *Ibid.*, p. 501.

79 Le traitement descriptif de l'os iliaque d'Amparo dans le roman nous évoque la représentation que fait le peintre et graveur Jan l'Admiral (1699-1773) de ce même os qui (coïncidence taxonomique (?), puisque le narrateur ne parvient pas à se rappeler le nom de l'os en question) s'appelle également «os innommé» ou «innominé». Cf. Illustration n° 4, «L'os innommé», gravure de Jan l'Admiral. Cette planche anatomique est en effet représentative d'un type de monstratation qui abstrait l'organe de toute coordonnée corporelle. «L'os innommé» représenté dans cette gravure, ainsi isolé sur fond gris, n'est ni celui d'un homme, ni celui d'une femme, ni même d'un animal.

80 Cf. David Le Breton, *op. cit.* p. 43-44. Sur «l'invention du visage», dans le contexte de la naissance de l'individualisme, du capitalisme, et de la pratique anatomique, à la fin du XV^e et au XVI^e siècle : «La géographie du visage se transforme. [...] Le corps de la modernité cesse de privilégier la bouche [...] ? L'axiologie corporelle se modifie. Les yeux sont les organes bénéficiaires de l'influence croissante de la 'culture savante'. Tout l'intérêt du visage se concentre en eux. Le regard est appelé à une fortune grandissante au cours des siècles à venir». Nous avons en effet pu constater l'importance du regard en I. 1. b.

81 Cf. *Ibid.*, p. 45 : «Le visage est en effet la partie du corps la plus individualisée, la plus singularisée».

légendes et des commentaires associés aux inserts des atlas de médecine, nous serions incapables de dire de quoi il s'agit⁸².

Le corps d'Amparo, parce qu'il est « rendu visible en ses différentes parties au moyen d'une série de 'gros plans' » selon les termes d'Afeissa, n'est *ni féminin ni masculin* (malgré le caractère supposément distinctif de l'os focalisé), il est totalement *désindividualisé*, même plus, *déshumanisé*. La formule suivante de Deleuze sur les effets du gros plan : « Nudité du visage plus grande que celle des corps, inhumanité plus grande que celle des bêtes »⁸³, résonne avec la métaphore féline utilisée par le narrateur. Si ce dernier tente de restituer des repères, d'inscrire les yeux dans un réseau facial signifiant, le visage n'en est plus un, la surface d'inscription de l'organe visuel est déshumanisée, animalisée : « dentro del rostro devastador de un gato ».

Nous venons de voir que dans *La cresta de Ilión*, les descriptions corporelles, semblables à la technique de l'insert par leur cadrage resserré sur des parties/organes isolés, désintègrent l'objet décrit, désindividualisent la femme observée, voire la déshumanisent. Les yeux d'Amparo, qui envahissent toute la description inaugurale du personnage, ne sont ni ceux d'un genre, ni même ceux d'un être humain. De même que l'os iliaque, qui – « en l'absence des légendes et des commentaires associés aux inserts des atlas de médecine » qui n'apparaîtront qu'à la toute fin du roman – ne révèle rien du personnage. On constate ainsi une sorte de retournement, de renversement des effets produits par la méthode scientifique d'appréhension des corps. Le même regard médical, qui s'attachait à « articuler des distinctions corporelles bien tranchées », à force de découpes, n'est plus en mesure de distinguer les morceaux isolés d'un corps qui n'est plus catégorisable comme masculin ou féminin, ni comme humain ou animal.

Ces réflexions sur l'obscène et sur la méthode de monstration de la chair qui lui est associée sont tout aussi pertinentes pour analyser le roman de Clavel. Plus encore, dans *Cuerpo naufrago*, la notion d'obscène ne se limite pas aux descriptions des corps, mais se déploie dans *un réseau textuel et visuel* qui met en lumière et accentue encore davantage les effets de trouble et de malaise produits par l'exhibition en gros plan d'un objet ou d'un corps. Nous allons montrer que l'insertion dans le roman clavélien d'illustrations et de photographies répond également à une *esthétique de l'obscène*.

La galerie de l'obscène

Nous avons précédemment cité le philosophe de l'esthétique de la charogne et de l'obscène, qui affirmait la nécessité, face à un organe ou à une partie du corps présentée par la technique de l'insert, d'accompagner l'image en gros plan de légendes ou commen-

82 Hicham-Stéphane Afeissa, *op. cit.*, p. 501.

83 Gilles Deleuze, *Cinéma*, t.1, Paris, Minuit, 1983, p.136-141.

taires pour préciser de « quoi il s'agit »⁸⁴. Or nous allons constater que si Clavel recourt à des images qui se rangent dans le domaine de l'obscène et troublent toutes les catégories, brouillant les frontières des genres et des espèces, les commentaires ou les passages textuels associés visent non pas à élucider l'identité de l'objet, mais bien davantage à accentuer et à affirmer leur profonde hybridité.

Parmi les images qui ponctuent le récit de *Cuerpo naufrago*, une place de choix est réservée aux urinoirs, puisque, sur les 23 images insérées dans le corps du texte, 15 représentent cet objet. La provenance et les auteurs des images en question sont variés, et troublent déjà la frontière de la fiction et du réel. Les crédits des images en annexe révèlent l'autorité de chacune, mais dans le corps du texte, ces dernières foisonnent indifféremment⁸⁵. Ainsi, une photographie du célèbre urinoir de Duchamp est exposée au même titre que des photos du même objet prises par l'autrice elle-même, ou par certains de ses collaborateurs et complices. Mais dans le cadre de la fiction, c'est le personnage d'Antonia, ou son ami Raimundo, qui assume l'autorité, la paternité de ces productions photographiques. La partie iconographique du roman est *intimement* liée au parcours initiatique du personnage d'Antonia qui s'aventure dans le monde des hommes. Dès le premier chapitre, lorsqu'Antonia décide d'apparaître en tant qu'homme, elle fait la découverte de cet objet à la fois fascinant et repoussant, et montre une curiosité qui confnera à l'obsession pour les urinoirs.

Au cours de sa première sortie dans le corps d'un homme, Antonia entre dans une *cantina* avec son ami Francisco et, après avoir bu plusieurs bières, se trouve confrontée à ces mystérieux objets : « Una hilera de mingitorios enfrentó a Antonia con sus rostros de enigma » (*Cuerpo*, p. 25). La première photographie d'urinoirs est insérée juste après l'évocation du face à face, puis le texte reprend avec les souvenirs d'Antonia de l'impression trouble que ces objets provoquaient en elle alors qu'elle était encore femme :

¿De modo que ahora tendría que orinar en aquellos objetos de identidad desconcertante? Porque si bien Antonia en su calidad de mujer había tenido pocos encuentros con los urinatorios, lo cierto es que siempre le habían provocado reacciones encontradas : una atracción ineludible aparejada con una violenta repulsión : el mundo secreto de los hombres desde

84 Cf. I. 2, note n° 82.

85 Dans le roman, la note de bas de page 136 est révélatrice de cette confusion de niveaux de réalité, du dialogue entre des autorités extra et intradiégétiques. Apparaît en bas de page une photo d'un urinoir en forme de bouche, accompagnée de deux commentaires précédés d'un astérisque : « * [...] Miriam Grunstein, una de las pocas amigas que [Antonia] rescató de su vida pasada, al enterarse del proyecto fotográfico que se traía entre manos, le hizo llegar una imagen jocosa que circulaba por internet sin mayores referencias. ** Los personajes, autor y editores de esta historia agradecemos cualquier información que nos permita dar el crédito correspondiente » Puis, la seconde note : « ** Poco antes de que esta novela saliera publicada, Antonia me llamó para contarme de una noticia que acababa de leer en el periódico. [...] Según la nota, los polémicos mingitorios, llamados "Besos", pertenecen al catálogo de la firma holandesa Bathroom Mania ! y son creación original de la diseñadora Meike van Schijndel ».

la perspectiva de los desechos y lo prohibido. También, la innegable voluptuosidad de las formas del urinario [...]. (*Cuerpo*, p. 26)

On retrouve dans l'évocation des réactions contraires/contrastées que provoquent ces objets, entre une attraction irrésistible et une violente répulsion, la définition de l'obscène selon Jean-Toussaint Desanti⁸⁶. Dans un autre passage, Antonia se remémore plus précisément sa première rencontre en tant que femme avec un urinoir :

Ahí, [en un café de la Plaza Washington], vislumbró a través de *una puerta mal cerrada* por el último usuario un espacio singular: un baño de azulejos blancos de *los que emergía* un receptáculo semejante a la obra de Duchamp, pero invertido. *Se levantó hipnotizada y se dirigió hacia él*. Sin entender por qué, cerró la puerta con seguro y permaneció desarmada frente a aquel objeto que bostezaba ensimismado en su propia vanidad. (*Cuerpo*, p. 32)

Cette dernière citation illustre bien le jeu d'attraction-répulsion, d'exhibition-occultation, le tabou qui entoure cet objet et qui détermine un régime scopique contradictoire. Après avoir franchi la porte conduisant à *l'ob-scène*, découvrant *ce qui devait rester caché* («vislumbró a través de una puerta mal cerrada») *et pourtant s'exprime* («emergía un receptáculo»), Antonia observe le fonctionnement pratique de l'objet qui répond lui aussi à la notion d'obscène :

Descubrió un grifo y probó a hacerlo funcionar. El agua corrió sosegada por los recovecos según un mecanismo de gravitación y fluidez que Antonia percibió como *erótico*: un abandonarse a la fuerza de una voluntad que no es nuestra y perderse en *el agujero oscuro de la más absoluta disolución*. (*Cuerpo*, p. 32. Nous soulignons)

En effet, la description qui est faite du fonctionnement de la chasse d'eau, parce qu'elle mêle *l'érotisme et la dissolution, la vie et le néant*, rappelle l'essence même de l'obscène selon Afeissa :

C'est cette indétermination radicale de la chair, laquelle rejoint le travail de naturalisation par la pourriture et l'indifférenciation par et dans la mort, conjoignant dans une même représentation Eros et Thanatos, qui fait l'essence même de l'obscénité⁸⁷.

Pour paraphraser Afeissa, nous pouvons dire que ces premières citations confirment déjà l'intuition selon laquelle la *géographie cachée des urinoirs* déploie une *obscénité* puisqu'ils suscitent des sentiments troubles, «mêlant curiosité sexuelle et goût morbide pour le spectacle de la mort»⁸⁸. Quant à cette autre caractéristique de l'obscène, «cette indétermination radicale de la chair», nous allons démontrer sans plus tarder qu'elle résume aussi bien les représentations visuelles que textuelles des urinoirs.

Dans le chapitre deux, intitulé «El mingitorio más acá de Duchamp», – après avoir évoqué sa toute première rencontre (photographique) avec un urinoir, celui de Duchamp,

86 Cf. I. 2, citation p. 113 et note n° 65.

87 Hicham-Stéphane Afeissa, *op. cit.*, p. 502.

88 *Ibid.*, p. 498.

puis le trouble érotique causé par ces objets tabous –, Antonia passe en revue tous ceux rencontrés dans sa nouvelle vie d'homme : « Encontró mingitorios de muchos tipos y formas » (*Cuerpo*, p. 33). On retrouve dans la fascination d'Antonia pour les urinoirs l'expression de l'esprit apollinien qui s'attache à observer, photographier, classer, cataloguer, répertorier les objets en fonction de leur forme, ainsi que celle d'un « mâle désir » puisque le personnage entreprend une véritable *anatomie de l'objet-urinoir*, allant jusqu'à en identifier le clitoris, les lèvres, la vulve, la matrice ou les hanches⁸⁹, et exprime la volonté de transpercer « la porcelaine lubrique », d'en perforer « l'humidité organique » (*Cuerpo*, p. 50). Cependant, nous allons voir que la galerie de photographies offre au regard une confusion de courbes qui empêche toute tentative apollinienne classificatrice. La technique de monstration de ces objets dévoile en effet l'indétermination radicale de leur matière et de leur forme. Précisons maintenant les caractéristiques esthétiques des photographies d'urinoirs pour comprendre dans quelle mesure elles contribuent à une *poétique de l'obscène*.

Les trois premières photos d'urinoirs dont l'autorité est attribuée à Antonia-Ana Clavel et qui figurent aux pages 25, 33 et 49, présentent plusieurs de ces objets en enfilade, « una hilera de mingitorios », de face ou de biais. Si le cadrage et la composition des deux premières photos ne répondent pas exactement à la technique de l'insert (puisqu'elles présentent plusieurs objets dans leur ensemble et non pas une partie restreinte de ces derniers), l'objectif se resserre dans la troisième photo pour prendre en gros plan la « bestezuela »⁹⁰, dont la gueule béante occupe le premier plan et la moitié de l'image coupée en diagonale. Mais que les urinoirs soient cadrés en gros plan ou non, la technique de l'enfilade produit des effets typiquement obscènes. Tout comme l'énumération textuelle, l'enfilade visuelle donne l'impression de n'avoir ni début, ni fin. La succession apparemment interminable d'urinoirs a pour effet de décontextualiser l'objet, de l'abstraire « de toutes coordonnées spatio-temporelles », et déstabilise l'observateur, dont le regard est « aspiré », « précipité » dans la série infinie de ces trous béants aux courbes incertaines. Nous savons d'ailleurs qu'Antonia ne dévient jamais son regard de ces réceptacles inquiétants, qui jalonnent le roman du premier au dernier chapitre. Tout comme la composition en enfilade, les jeux de symétries et les effets de miroir de l'une des photos de la page 51 rendent impossible une contextualisation de l'objet, impliquent une perte de repères de l'objet, non par la dissolution de ses limites internes, mais par la multiplication et la confusion de ses contours externes.

89 « su forma original de matriz, rotundas caderas de firmeza acariciante », « algunos con vertederos de agua que recordaban la cascada del clitoris », « el mingitorio insinuaba los labios de un pubis », « aquella vulva de porcelana » (*Cuerpo*, p. 49, 50, 78 et 90).

90 Cf. Illustration n° 5.

Orifices

Si, dans cette galerie abjecte, les techniques confinant à l'obscène sont diverses, deux images, celles figurant aux pages 34 et 79⁹¹, reprennent strictement la méthode de l'insert. Dans chacune de ces photos, l'urinoir est photographié sous l'angle de plongée totale, considérant verticalement le réceptacle, cadré en gros plan. L'angle et le cadrage que l'on pourrait qualifier de frontaux répondent au type de monstration pornographique et obscène selon Baudrillard, car, si des procédés de mise en scène et de métaphorisation sont perceptibles dans certaines images du roman⁹², ces deux urinoirs sont en revanche «immédiatement donné [s] à voir»⁹³, exposés sans médiation par la proximité et la verticalité de l'appareil photographique. L'objet est abstrait de tout repère, aucun indice (carrelage ou tuyauterie) ne permet de l'inscrire dans l'espace des toilettes publiques. L'observateur qui regarderait ces images hors du parcours de la lecture serait bien incapable de reconnaître un urinoir, n'y verrait qu'un orifice incertain. Par ailleurs, au-delà du cadrage resserré aux effets décontextualisants, d'autres éléments caractéristiques de la galerie de photos dans son ensemble troublent les repères de l'observateur en accentuant l'indétermination des formes et de la matière.

Tout d'abord, les photos apparaissent en noir et blanc dans le roman⁹⁴. La binarité chromatique, l'absence d'une palette nuancée de couleurs, restreignent déjà pour le lecteur-observateur les possibilités d'association de l'objet représenté à une matière, organique ou inorganique. Si l'austérité chromatique ou la blancheur des objets – évoquant la roideur cadavérique –, semblent ranger ces derniers dans le domaine de l'inanimé, de l'inorganique, cette impression est compensée par les jeux de reflets et les contrastes de lumière qui confèrent à la froide porcelaine les qualités de la chair. En effet, l'éclairage particulier et l'usage du flash créent des impressions de brillance sur certaines parties du corps-objet photographié. Ces jeux de lumières accentuent les plissés et les courbes, donnent de la profondeur aux plis et aux recoins du corps-objet, et rendent plus complexe l'expérience visuelle d'identification de l'objet photographié qui apparaît alors comme un spécimen hybride mis en lumière par l'art du clair-obscur.

Ainsi révélés par l'œil photographique, ces objets d'une beauté inquiétante, froids et sensuels à la fois, réalisent la polysémie étymologique du terme orifice⁹⁵. S'agit-il d'une

91 Attribuées à Antonia dans le cadre de la fiction, et réalisées respectivement par Gustavo Jiménez et Ana Clavel. Cf. Illustration n° 6 (photo d'urinoir, *Cuerpo*, p. 79).

92 Voir les images figurant aux pages 86, 152 ou 167 du roman.

93 Cf. I. 2, citation p. 115 et note n° 72.

94 Précisons que cette caractéristique ne relève pas nécessairement des choix esthétiques de l'autrice, mais dépend davantage des contraintes d'impression du roman. En effet, dans d'autres contextes d'exposition, notamment lors de l'exposition ou projet multimédia organisé au Centro cultural de España, à Mexico, du 21 septembre au 30 octobre 2005, des photos d'urinoirs apparaissaient en couleurs. Mais nous limitons notre analyse aux effets produits sur le *lecteur* de *Cuerpo náufrago*, et non sur le visiteur de l'exposition. À propos du projet multimédia de l'autrice, voir la page web consacrée : cuerponaufrago.com. (dernière consultation le 04/06/2021).

95 Du latin *os*, *oris*, désignant la bouche, la gueule, ou plus généralement une ouverture, mais aussi le visage, la face,

bouche assoiffée, d'un visage inquisiteur, ou d'une cavité indifférenciée, de chair ou de porcelaine, définie uniquement par sa fonction de réceptacle, ou aussi par sa force d'attraction, sa capacité à aspirer le regard et le désir de celui qui franchirait le seuil de l'*obscène*?

Le manuel de l'obscène

Les passages textuels faisant office de légendes ou de commentaires des images insérées, confirment le caractère radicalement obscène car indéterminé des objets. Contrairement aux manuels de médecine, les réflexions du personnage ne visent pas à distinguer les corps-objets photographiés, mais à en exacerber le trouble à travers des réflexions où s'entremêlent curiosité morbide face au spectacle de l'abject et du néant, et délectation érotique devant la sensualité/lubricité des courbes... En effet, dans le roman, ces objets sont décrits dans toute leur diversité, mais malgré la variété de formes et la modernité de certains modèles, ce qui ressort de ce catalogue d'urinoirs est le trouble qu'ils provoquent et l'ambiguïté de leurs courbes, appelant des comparaisons et métaphores, tantôt féminines: «nuevo territorio curvilíneo y majestuoso que tanto le evocaba [...] las caderas de una mujer» (*Cuerpo*, p. 27), tantôt végétales, ou animales :

[...] fuentes individuales que no estaban adosadas a la pared sino que emergían como capullos de magnolias, taciturnos y aislados, y cuyas formas sensuales le provocaban a uno la tentación de cometer un deleitable ilícito. (*Cuerpo*, p. 33)

[...] ese rostro de porcelana que no reconocía: [...] ¿Una máscara ritual?, ¿la escultura estilizada de una cabeza animal o de un fruto? (*Cuerpo*, p. 31-32)

Les commentaires du personnage accompagnant les photos s'attachent systématiquement à souligner l'ambiguïté radicale de ces objets. Les associations et métaphores ou comparaisons utilisées pour décrire l'urinoir troublent plusieurs frontières: celles du genre (usage masculin et courbes féminines), celles de la matière (chair ou porcelaine?), celles du vivant (objets muets limités à leur stricte fonction de réceptacle, ou êtres doués de sensibilité, voire de parole?). Ce que nous avons considéré comme une obsession (apollinienne) du personnage pour les formes *atteint son paroxysme et en même temps s'annule* dans l'urinoir, puisque le texte et l'image rangent désormais ces objets dans le *domaine informe de l'obscène*: «Les formes sont indéterminées, les plis ne délimitent plus rien». Le caractère bigarré, radicalement hybride et hétérogène des métaphores convoquées pour saisir l'objet-urinoir nous rappelle la manière dont Afeissa décrit le

la figure. (Cf. Dictionnaire latin-français de Félix Gaffiot, version en ligne disponible via : <https://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php>)

malaise provoqué par «certaines scènes de films pornographiques ou certaines photographies artistiques où les corps s’emmêlent» :

[...] une étrange similitude parcourt les chairs, comme l’écrit l’artiste peintre Ange Pierragi, [laquelle] tend à effacer la différence des genres (*où est l’homme ? où est la femme ?*), la différence des espèces (*otarie et dugong échoués dans une même étreinte ?*), la distinction des organes (*sein ? fesse ?*) dans une errance désorganisée de la vie à travers les plis de la chair⁹⁶.

Le continent noir mis en lumière

Outre la galerie et le manuel des urinoirs qui occupent une grande partie du roman, nous pouvons identifier un autre ensemble texto-visuel, apparaissant dans le dernier chapitre, «Aguas totales», qui relève également d’une esthétique de l’obscène. Ce régime de monstration particulier concerne cette fois le corps de la femme, et plus précisément, le sexe féminin, réalisant ainsi l’étymologie soulignée par Paula du terme latin *sexus*⁹⁷. Nous allons analyser comment, une fois de plus, le réseau textuel et visuel qui se trame autour du sexe féminin offre les mêmes caractéristiques d’appréhension et de monstration dégagées jusqu’alors : le monopole du sens de la vue, la volonté érotico-morbide de dévoilement, la vision parcellaire du corps et, finalement, le trouble provoqué par l’image/texte.

L’avant-dernier chapitre, «Arte de Ovidio», se termine par une focalisation sur le sexe féminin, doublement scruté et pénétré par la lumière du jour et par le regard indiscret et avide d’Antonia. Cette dernière contemple le corps de son amante endormie après avoir fait l’amour :

Su cuerpo desnudo era una sonrisa plena [...]. Antonia las *contemplaba* sentado en un silloncito a unos pasos de la cama, también desnudo, las piernas cruzadas como si el bulto que tenía entre ellas no le estorbara. No era la primera vez que *observaba* a Paula : además de la placidez que le provocaba, la maravillaba no cansarse de *mirarla*. En esta ocasión, sin embargo, sucedió algo diferente. Atardecía y un rayo de luz se descorrió por un ángulo de la ventana en dirección al vientre de la mujer. Ella debió de percibir el calorcillo con agrado porque de inmediato cambio de posición y *se abrió* de piernas. La *luz incidía ahora sobre la cerradura de su sexo* : esa luz, sorprendida, atisbando, preguntaba con tenues toquitos : “¿qué hay detrás ? ” (*Cuerpo*, p. 154. Nous soulignons)

On retrouve dans cette citation plusieurs éléments de la méthode scientifique : l’appréhension visuelle du corps féminin (avec les verbes de perception : «mirar, observar, contempler»), le statut d’objet à la fois scientifique et libidinal de la femme qui est ici accentué par l’état de torpeur dans lequel est plongée Paula, ou encore, l’idée de *transpercer* le corps de la femme pour *percer* le mystère de son anatomie, de sa nature. L’idée selon

96 Ange Pierragi, *L’Etoffe et la peau*, Paris, Jacques Flament, 2013, p. 127 (cité par Hicham-Stéphane Afeissa, *op. cit.*, p. 501).

97 Cf. I. 2, citation p. 91.

laquelle le sexe féminin se définit essentiellement par le mystère se poursuit dans le paragraphe qui suit la question anatomo-métaphysique du personnage : « *¿qué hay detrás?* ».

Antonia, que jamás había contemplado así un sexo femenino ni cuando ella misma fue mujer y que ahora sopesaba a cada instante la materialidad innegable de su miembro, reparó por fin en el horizonte escondido que un simple pliegue, una línea apenas dibujada, insinuaban. Y quedó desarmado, atónito, maravillado : la cerradura detenía la mirada con la promesa de revelar de un momento a otro su misterio –es decir, con la certeza de ocultar siempre su secreto. (*Cuerpo*, p. 154)

Nous pouvons remarquer que l’anatomie féminine est envisagée dans une perspective binaire puisqu’elle contraste doublement avec « la materialidad innegable » du pénis. On retrouve d’une part, l’analogie formelle décrivant l’anatomie féminine par l’image de la fente⁹⁸. Cette analogie repose sur l’opposition préalable qui envisage la différence des sexes en prenant comme repère pertinent l’extériorité ou l’intériorité des organes génitaux⁹⁹ et qui transparaît dans les termes désignant respectivement le sexe d’Antonia ou de Paula : « el bulto » et « el miembro » d’Antonia contrastant par son relief et sa « materialidad » avec « la cerradura », « el pliegue » ou « la línea » de Paula. D’autre part, de cette distinction binaire des sexes selon leur extériorité/intériorité dépend une autre opposition conceptuelle, déjà évoquée, associant l’extériorité anatomique masculine à l’objectivité et l’intériorité féminine au mystère. L’objectivité masculine est suggérée par le champ lexical de l’évidence : « sopesaba », « la materialidad », « innegable », quand le féminin est signifié par le lexique de l’occultation et du mystère : « el horizonte escondido », « una línea apenas dibujada, insinuaban », « la promesa de revelar de un momento a otro su misterio », « ocultar siempre su secreto ». Les caractéristiques anatomiques de la femme semblent ainsi se prêter naturellement à un type de monstration obscène puisque la fente, la serrure qui lui tient lieu de sexe invite autant qu’elle repousse, dévoile autant qu’elle dissimule, et annonce – de manière trompeuse – « le devenir visible de ce qui se dissimule ». Le passage décrivant le rayon de lumière et le regard d’Antonia qui se répercutent sur le bas-ventre de Paula préfigure à la fois l’insertion de l’image intitulée « El origen rasurado », qui reproduit et démultiplie le regard et la lumière sur le sexe féminin, et la

98 S’il semble presque « évident » d’évoquer le sexe féminin par la métaphore de la fente (bien que cette analogie formelle n’aille pas de soi mais semble bien déterminée par une certaine manière de décrire les sexes en fonction de leur rôle respectif dans l’acte hétérosexuel), les considérations d’Antonia font écho à la définition d’Octavio Paz du sexe féminin comme *la raja, la rajadura*.

99 Cette distinction, si elle semble reposer sur des critères « objectifs », n’en est pas moins le fruit de représentations culturelles qui ont influencé la représentation des sexes indépendamment des progrès scientifiques. L’idée de l’influence persistante des schémas de représentations anciens/antiques et du modèle analogique en dépit des progrès des connaissances anatomiques est l’une des thèses fondamentales de Thomas Laqueur dans son essai *La fabrique du sexe*. Le personnage de Paula reprend d’ailleurs la thèse de Laqueur en évoquant la permanence de l’image galénique des sexes inversés en plein essor de l’anatomie. « “De modo que las mujeres tienen pene pero no les sale?” [...] –Eso es lo que pensaba Galeno –respondió por fin Paula, no en balde la única con conocimientos específicos sobre el tema–, y al parecer el propio Vesalio por más que intentara fundamentar sus investigaciones en la observación directa de cadáveres : ellos creían que las mujeres eran una especie de calcetín volteado de los hombres...” » (*Cuerpo*, p. 147).

scène du rasage, dans laquelle le personnage cherche une réponse à la question posée au chapitre précédent : « *¿qué hay detrás?* »

La chair et le rasoir

« La géographie secrète [du sexe féminin] est une tête de méduse qui aveugle l'œil assez présomptueux pour le regarder en face »¹⁰⁰

Dans le dernier chapitre, le corps de la femme est triplement *sexe-ctionné* : par le rasoir, par l'œil du spectateur (Antonia, mais aussi le lecteur-observateur), par la lentille photographique :

Un pubis en flor es una mirada que te desnuda, pensó Antonia ahora que rasuraba a Paula para tomarle unas fotografías en el estudio de Raimundo. Antes de su transformación nunca se le hubiera ocurrido : ni sentirse atraída por el enigma de un pubis, ni pensar en contemplarlo descubierto.

[Cf. Illustration n° 7, *El origen rasurado*]

La verdad es que todo había empezado como un juego : Paula jurando que jamás se dejaría tocar y Antonia seduciéndola con una frase que a ella misma le resultó desconocida : “Quiero tu pubis de niña”, murmuró y Paula repitió que no pero ya sin vehemencia, con la imagen de sí misma otra vez adolescente, casi púber, casi luz, risueña porque la ilusión de imaginarse así le caracoleaba por dentro. [...] No tardó más de un par de minutos en regresar con tijeras, espuma y rastrillo y se aplicó a la tarea de rasurar a Paula como si pudiera un jardín de flores : cuidadoso, intransigente. Al poco, el pubis de Paula surgió albeante como si hubiera vuelto a tener diez años. Antonia lo contempló en toda su transparencia : una mirada tierna y luminosa que le desnudaba deseos todavía sin nombre. (*Cuerpo*, p. 159-160)

Ce passage décrivant la scène du rasage pubien, dans lequel s'insère la composition de l'autrice à partir du tableau de Courbet, résonne avec nos réflexions précédentes. En effet, on y retrouve notamment l'expression d'un désir hétéroscopique de révéler, de dénuder, de dévoiler l'intérieur du corps féminin (« contemplerlo descubierto » ; « Antonia lo contempló en toda su transparencia »). De même, le *modus operandi* décrit dans le deuxième paragraphe évoque la pratique de la dissection par le soin qu'apporte Antonia à son geste (« cuidadoso, intransigente ») et par la liste des ustensiles nécessaires à l'opération. Une fois la manipulation accomplie, la réaction d'Antonia rappelle encore le désir érotique et pervers, ce « mâle désir » déclenché par un morceau de chair féminine : « Antonia lo contempló en toda su transparencia : una mirada tierna y luminosa

100 Nous modifions la belle formule (initialement « La géographie secrète de notre corps ») par laquelle le chirurgien Richard Selzer évoque le sentiment de culpabilité et de transgression de ceux qui, comme lui et comme son illustre prédécesseur Vésale, osent contempler l'intérieur d'un corps. Cf. Richard Selzer, *La chair et le couteau. Confessions d'un chirurgien*, Paris, Le Seuil, 1987, p. 17 (cité par David Le Breton, *Anthropologie, op. cit.*, p. 74). L'image « d'une tête de méduse qui aveugle l'œil » nous rappelle en effet la description du sexe dénudé/rasé de Paula comme « una mirada » qui observe et inquiète à son tour l'observateur indiscret, et renvoie à un type de monstration obscène de l'objet qui fascine et repousse. L'allusion à Méduse que nous voyons dans le regard du sexe de Paula peut être confirmée par les analyses de Jean Clair, qui associe la gorgone au sexe de la femme : « Gorgô est un œil fait sexe ». Cf. Jean Clair, *Méduse, Contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris, Éditions Gallimard, 1989, p. 44. Voir notamment le chapitre II, « La femme à la taie », p. 35-53.

que le desnudaba deseos todavía sin nombre». La notion de transparence fait directement écho aux descriptions de Théophile Gautier contemplant les nuances de la carnation de la nymphe d'Ingres. Certes, une tendresse et une complicité évidentes sont perceptibles dans la relation des deux amant.e.s (contrairement au rapport hiérarchique d'autres couples observateur-observée), mais l'évocation de cette tendresse n'exclut pas le désir de possession du corps féminin, puisqu'au paragraphe suivant, l'acte érotique qui suit la séance de rasage et de photographie est déclenché par l'insinuation doublement perverse à un viol pédophile («nunca he violado a una niña»), et est ensuite évoqué en termes de soumission / domination : «en el instante en que la sometía» (*Cuerpo*, p. 160).

C'est donc maintenant Paula qui apparaît sous certains traits de la nymphe d'Ingres, puisque le passage insiste, comme Théophile Gautier à propos de la nymphette, sur l'indétermination de son âge, le trouble que sa peau glabre provoque chez l'observateur, ou encore sur le caractère adolescent, à peine pubère, que suggère cette partie du corps fraîchement rasée : «el pubis de Paula surgió albeante como si hubiera vuelto a tener diez años»; «la imagen de sí misma otra vez adolescente, casi púber, casi luz». Ainsi, si le mode opératoire rappelle les regards tranchants des artistes et des anatomistes, le résultat contribue bien à une esthétique de l'obscène, par l'indétermination de la chair ainsi dévoilée et le trouble érotique qu'elle produit. Remarquons enfin les effets inattendus de l'opération, qui confirment également l'obscénité de la vision du sexe féminin, puisque dans un jeu d'inversion/de réflexion, l'anatomie dévoilée reflète le regard et semble scruter à son tour l'observateur. Le sexe de Paula, et le trouble introspectif qu'il provoque, sont suggérés par la métaphore du regard : «Un pubis en flor es una mirada que te desnuda»; «una mirada tierna y luminosa que le desnudaba deseos todavía sin nombre». Ainsi, les indices textuels contribuent déjà à une représentation obscène du sexe féminin, qui cristallise «l'unité de la dissimulation et du dévoilement», et aspire le regard. Mais cette évocation de l'intimité féminine est encore accentuée par la composition de Clavel et Alarcón, qui porte l'obscénité à son paroxysme.

« Un étrange abattis »

Nous avons relevé les éléments verbaux révélant l'omniprésence du sens de la vue dans le passage préluant la scène du rasage, un monopole visuel accentué ensuite par l'usage de l'appareil photographique pour capturer l'image du sexe féminin dénudé par le rasoir. Ces indices apparaissant dans le corps du texte sont par ailleurs réalisés visuellement par l'insertion de l'image inspirée de l'œuvre de Courbet (1866), qui exacerbe encore le jeu obscène d'occultation / révélation autour du corps de la femme. Le tableau de Courbet en lui-même s'inscrit dans la tradition des «regards tranchants» que nous avons identifiée précédemment, et relève déjà de l'obscène par une technique de monstration fragmentaire et immédiate du corps de la femme. Pour paraphraser Baudrillard, dans

L'Origine du monde, l'organe sexuel n'est plus « mis en scène », mais immédiatement donné à voir par un cadrage très resserré. Ce tableau, qui a bouleversé l'histoire de la peinture en marquant un tournant dans la représentation picturale des corps, a fait l'objet de nombreux commentaires de la part de spécialistes de toutes disciplines. Jean Clair en propose une analyse originale, intégrée dans son essai sur la figure du monstre dans l'art moderne, et plus particulièrement dans son avant-dernier chapitre dans lequel il réfléchit sur les répercussions de la guillotine dans les représentations artistiques du corps, guillotine qui a donné selon lui naissance, ou une seconde vie, à la figure monstrueuse de l'acéphale. Après avoir reconnu dans les têtes coupées et les corps sans tête peuplant l'atelier-abattoir de Rodin « l'équarrisseur » les conséquences des « boucheries post-révolutionnaires », Jean Clair s'interroge :

Mais ne pourrait-on pas considérer aussi comme un étrange abattis avant toute autre explication *L'origine du monde* de Courbet qui ne répond que trop exactement à l'état de l'homme décapité qui marche de Rodin, alors que, privée de sa tête *elle aussi offre au regard un tapis de chair strictement limité au bassin, pareil à un champ opératoire ouvert parmi les draps* ? Elle serait alors le terme d'une longue suite de corps découpés, dont les plus beaux peut-être avaient été ceux peints par Géricault au pied des échafauds¹⁰¹.

Cette hypothèse de Jean Clair apporte un éclairage historico-politique nouveau. Si l'écrivain relie cette vision parcellaire du corps au progrès technique des mises à mort et au contexte politique de la Terreur, quand nous inscrivons avec Afeissa l'œuvre de Courbet dans la tradition plus ancienne de la pratique anatomique, les deux interprétations s'accordent sur le mélange troublant d'Eros et de Thanatos. « L'étrange abattis », ce morceau de chair féminine exposé au regard du spectateur tel qu'il est décrit par Clair, relève bien de l'obscène. Soulignons tout d'abord l'image poétique et morbide du « tapis de chair », qui fait directement écho à la définition de l'obscène proposée par l'artiste Ange Pierragi (« une errance désorganisée de la vie à travers les plis de la chair »¹⁰²), et que nous mobilisons pour postuler la déformation à l'extrême du discours/regard médical par les autrices. Mais d'autres éléments de l'interprétation de Clair s'intègrent dans notre analyse, comme la description du cadrage resserré « strictement limité au bassin », ou encore l'allusion à la pratique de la dissection, que l'écrivain souligne en comparant la vision à « un champ opératoire ouvert parmi les draps ». *Le motif du drap* participe d'ailleurs pleinement de l'esthétique obscène : d'une part, il caractérise le régime de monstration ambigu de la dissimulation et du dévoilement, et d'autre part, en raison de ses différents contextes d'utilisation, il jette le doute sur la qualité de la chair dévoilée. Le drap qui enveloppe partiellement le fragment de corps féminin du tableau de Courbet est comparable au voile que le philosophe Desanti associe à l'obscène, « voile qui recouvre la vérité

101 Jean Clair, *Hubris*, op. cit., p. 163. Nous soulignons.

102 Cf. I. 2., note n° 96.

d'un corps, parfois vivant, parfois mort»¹⁰³. Le trouble obscène provient de l'incapacité pour le spectateur de contextualiser «l'étrange abattis»: ce bassin figé en gros plan par le pinceau de l'artiste est-il celui d'un cadavre avant *dis-sexe-ction*, ou est-ce celui d'une femme étendue dans une position lascive, telle qu'est décrite Paula avant la scène du rasoir ?

Ainsi, le tableau de Courbet comporte déjà de nombreuses caractéristiques de l'obs-cène. Mais les éléments que nous avons dégagés sont exacerbés par la réélaboration cla-vélienne du tableau, qui amplifie le jeu visuel par des procédés de mise en abyme et accentue la confusion des catégories par l'intégration de nouvelles matières.

La réélaboration de *l'Origine du monde* par Ana Clavel et son complice Paul Alarcón, *El origen rasurado*, diffère de l'original en deux points. D'une part, le sexe de la femme n'est plus entièrement couvert par une toison pubienne. Comme pour illustrer la scène fictionnelle du rasage pubien de Paula *en cours d'opération*, le sexe du modèle étendu dans les draps est désormais divisé en deux moitiés, l'une conservant sa pilosité, l'autre dénudée par la lame du rasoir. D'autre part, le corps n'apparaît plus immédiatement en premier plan pour occuper la totalité de la toile, mais figure désormais au second plan, apparaissant de manière encore plus fragmentaire à travers l'ouverture évoquant le trou d'une serrure (en forme d'urinoir) d'une surface de bois. Ces deux modifications mé-ritent plusieurs commentaires. Tout d'abord, l'insertion d'un premier plan évoquant une porte de bois présentant une ouverture par laquelle le regard peut s'immiscer accentue la sensation de voyeurisme qu'éprouve le spectateur, l'impression de découvrir ce qui devait rester caché. Au-delà du plaisir scopique voyeuriste qu'elle implique, cette surface de bois – tout comme le rasage inachevé des poils pubiens – est un ressort d'obscénité dans la mesure où elle dissimule autant qu'elle laisse entrevoir, remplissant les fonctions du voile obscène de Desanti. Par ailleurs, associé au sexe partiellement rasé, ce trou de serrure démultiplie d'idée de *perforation du regard*, exacerbe le régime d'appréhension hétéroscopique, puisque le regard du spectateur doit désormais traverser, transpercer plu-sieurs surfaces avant d'atteindre son but: celle du bois de la porte, celle de la toile du peintre, celle partiellement dégagée de la toison pubienne. Les ajouts de l'autrice in-tensifient l'obscénité d'un régime scopique se caractérisant par l'ambiguïté de la dissi-mulation/révélation de l'objet, et excitant de ce fait la détermination de l'observateur à pénétrer le corps féminin par son regard. Par ailleurs, ces mêmes ajouts ont pour effet de désorganiser encore davantage les plis de la chair, qui se déploient dans une confusion de matières – bois, chair, poils, tissu – et de formes. En effet, si le spectateur parvient encore à identifier sous un cadrage toujours plus resserré le sexe d'une femme, le trou de la ser-

103 Cf. I. 2, note n° 65.

rure par lequel il l'observe présente étrangement les contours d'un objet associé par son usage au masculin : l'urinoir.

Le triangle inter-artistique de l'obscène

Enfin, le jeu référentiel reliant la composition clavélienne à la toile de Courbet se complète d'une autre référence inter-artistique : l'œuvre de Marcel Duchamp intitulée *Étant donné* 1) La chute d'eau 2) Le gaz d'éclairage (1946-1966). Cette installation – sorte de boîte optique – et l'analyse qu'en propose Jean Clair dans son essai *Méduse*, concordent en tous points avec la vision offerte par *El origen rasurado* et les passages textuels associés, ainsi qu'avec les analyses que nous en avons proposées :

Dans la salle où elle se trouve, on ne voit qu'une massive porte de bois à deux battants, comme celles qui ferment les granges ou les hangars de campagne. Ce n'est qu'en retournant sur ses pas qu'on distingue deux trous lumineux, forés dans l'épaisseur du bois, auxquels, bien évidemment, [le visiteur] appliquera ses deux yeux. Se découvre alors un étrange spectacle. Au sein d'un diorama illuminé, un paysage fait de collines, d'arbres, et d'une petite source étincelante, allongée sur un lit de brindilles desséchées, une femme dans l'état de nudité s'offre au regard, les jambes ouvertes, de telle sorte que le regard plonge directement vers la partie de son corps qui est la plus fortement éclairée, son sexe.¹⁰⁴

Le dispositif de Duchamp rappelle la mise en scène de *L'origine rasée* et la mise en texte de la scène du rasoir. On retrouve notamment le panneau de bois foré pour laisser passer le regard de l'observateur, la posture alanguie, étendue de la femme et le jeu de la lumière se répercutant sur son sexe. Mais au-delà de ces caractéristiques formelles communes, ce sont les effets produits par cet « étrange spectacle » qui renforcent le réseau inter-artistique de l'obscène. Jean Clair énonce notamment un effet de « médusation », qui n'est pas sans rappeler le pouvoir de fascination et la capacité réfléchissante du *sexo-mirada* de Paula.

Le visage de la femme n'est pas visible, comme si elle avait été décapitée. Le corps, fait d'une peau de porc tendue sur un châssis moulé en plastique, est doué d'un étonnant pouvoir mimétique. Fasciné, le regard du spectateur s'attarde sur cette vision d'un jeu somme toute assez lugubre¹⁰⁵.

Si les détails techniques de l'installation relèvent « d'une entreprise de médusation », l'hétérogénéité des matériaux, qui trouble les catégories de l'humain et de l'animal (peau de porc ou chair de femme ?), range l'œuvre dans le domaine de l'obscène. Enfin, les descriptions qu'offre Jean Clair de « ce sexe étrange et éclairé » coïncident étonnement avec le texte/image de Clavel, notamment à travers les comparaisons et métaphores dont il est l'objet. Une différence apparaît néanmoins entre les deux représentations de sexes : chez Duchamp, il est décrit comme « non fendu », comme « une protubérance », quand le

104 Jean Clair, *Méduse*, op. cit., p. 15-16.

105 *Ibid.*, p. 16.

sexe de Paula est qualifié de fente, de pli, de serrure. Mais cette particularité du sexe dans l'œuvre de Duchamp a pour effet de confondre des catégories que l'autrice de *Cuerpo náufrago* n'a de cesse de questionner elle aussi :

Celui-ci [son sexe] possède une double particularité : il est épilé, ou bien glabre et il apparaît au regard comme bombé, faisant saillie, évoquant tout autant, par son ambiguïté anatomique, une protubérance qu'un pubis. Il est lisse, non fendu, sans trace aucune d'un pli. [...] L'obscénité du vis-à-vis est comme conjurée [...] par le fait que la « nature » qui désigne les *pudenda* est non seulement rasée à la façon dont la *nympheùtria* grecque rasait les cheveux de la jeune fille quand elle entrait dans le mariage, mais encore n'est si directement exhibée qu'à être montrée lisse comme la peau d'un enfant, ou pareille encore à celle qui se montrait dans les revues érotiques de ces années-là : blanchie par le retoucheur photographique, effacée, gommée, sans faille. D'autre part, elle fait saillie, en dehors, comme un sexe masculin, comme « chose » phallique, inattendue, un peu grotesque, sinon dérangeante en tout cas « dérangée » et plus rassurante, à tout « prendre », qu'une ombreuse cavité. La vision de cette « chose » n'est enfin rendue possible que parce que l'être féminin qui l'exhibe à nos yeux n'a plus de visage visible ; l'*anasurma* de son sexe se paie de sa décapitation : *aut vultus, aut vulva*¹⁰⁶.

Ainsi, outre les frontières de la vie et de la mort, de l'humain et de l'animal, de l'âge adulte ou de l'enfance, le sexe féminin chez Duchamp trouble une frontière supplémentaire : celle du masculin et du féminin – une confusion chère à Clavel et qui donne à l'œuvre de Duchamp la place qu'elle mérite dans le triangle artistique de l'obscène dessiné par l'autrice.

Vagin-pénis

Pour terminer l'évocation de la galerie visuelle de l'obscène chez Clavel, il nous faut citer une dernière image, qui apparaît deux fois dans le roman (p. 48 et 148), et qui n'est ni une œuvre de l'autrice, ni l'une de ses réélaborations à partir d'un œuvre existante. Comme si l'image en question ne pouvait présenter de traits plus troublants, plus obscènes ou plus ambigus que ceux qui la « caractérisent » déjà dans sa version originale : il s'agit de la gravure de Vésale de la coupe transversale de matrice¹⁰⁷, figurant dans son célèbre ouvrage anatomique *De humani corporis fabrica*. Étrange production d'un esprit anatomique qui prétendait dévoiler les secrets du corps humain et les exposer à la vue du lecteur/spectateur¹⁰⁸, la gravure de Vésale trouble instantanément le regard et empêche paradoxalement toute identification pour le spectateur contemporain. Quiconque ne déchiffrerait pas les légendes et les titres en latin¹⁰⁹ serait incapable d'identifier l'organe

106 *Ibid.*, p. 16-17.

107 Cf. Illustration n° 8.

108 « Les livres contiennent des figures de toutes les parties insérées dans le cadre du récit, en sorte que le corps disséqué est placé, pour ainsi dire, sous les yeux de ceux qui étudient les œuvres de la nature » (André Vésale, *op. cit.*, cité par Thomas Laqueur, *op. cit.*, p. 128).

109 Quand bien même l'observateur serait latiniste, les légendes contribuent à la confusion des genres, et accompagnent la vision du pénis/vagin – commune à la renaissance – par des comparaisons du vagin à l'organe masculin.

exposé en gros plan. Mieux, il y verrait précisément *l'inverse* de ce que Vésale prétendait représenter. La forme tubulaire/phallique terminée en son extrémité par une sorte de gland fendu en son centre évoque irrésistiblement un pénis, quand le titre indique qu'il s'agit *en vérité* de la coupe transversale d'un utérus.

Cette confusion des genres qu'inspire la gravure vésalienne n'est pas compensée ou contredite par la partie textuelle dans laquelle l'image s'insère – sauf peut-être par le commentaire explicatif de Paula qui inscrit l'image dans son contexte historique¹¹⁰ –, mais est au contraire accentuée par les réflexions d'Antonia, qui perçoit même dans les courbes de la figure les contours de son objet fétiche, et insiste sur «el increíble parecido que ese útero tiene con un mingitorio y con un pene» (*Cuerpo*, p. 147) : «la imagen fascinante de una matriz que en un extremo recordaba la silueta de un mingitorio y que por otro lado remataba en unos labios parecidos a un glande» (*Cuerpo*, p. 146). La première apparition de la gravure décrit les étapes de déchiffrement du regard d'Antonia, confirmant par l'impossibilité d'identification et le trouble de la vision, l'obscénité de l'image :

Antonia se le acercó todavía rígida. Ahí en el papel apareció la imagen de un receptáculo demasiado parecido a un mingitorio. No pudo evitar un gesto de asombro al reconocer que el dibujo aquel formaba parte de un miembro oblongo de clara apariencia fálica. Pero lo que leyó al pie de la figura la sorprendió aún más, pues se trataba no de un pene, como había creído en un principio, sino de un útero seccionado. “Corte transversal de matriz”, rezaba sacramentalmente en la parte inferior del grabado. Todavía incrédulo, se volvió hacia Raimundo e insistió :

–¿Una matriz? ¿No habrán trasapelado las imágenes? (*Cuerpo*, p. 48)

Pour conclure notre parcours à travers la galerie de l'obscène d'Ana Clavel, citons une dernière fois le philosophe qui a inspiré notre interprétation des romans de Clavel et de Rivera Garza, Hicham-Stéphane Afeissa, dont nous nous permettons de compléter l'énumération par des commentaires entre crochets :

Obscène *L'Origine du monde* (1866) de Courbet qui présente en gros plan le sexe d'une femme [et plus obscène encore *El origen rasurado*, qui resserre davantage le cadrage]. Obscène aussi *Le Verrou* (1777) de Fragonard qui, dans la partie gauche du tableau, donne à voir en gros plan, dans le désordre savamment orchestré du lit à baldaquin, un phallus géant en érection, des cuisses écartées, une poitrine gonflée. Obscène encore, en son principe même, le monologue de Molly Bloom à la fin de *l'Ulysse* de Joyce, qui isole les uns après les autres les différents organes du corps de la narratrice en leur donnant successivement la parole, [obscène aussi la scène de l'ascenseur dans *Cuerpo naufrago*, où le pénis d'Antonia

On peut en effet déchiffrer à l'entrée C, D de la légende la formule suivante : «*qua virile fcortum donatur, in uteri fundi finum leuitur protuberans*» (cf. *Cuerpo*, p. 148, ou illustration n° 8). Sur les «ambiguïtés topographiques» des représentations anatomiques des sexes et sur la confusion taxonomique ou l'absence d'un vocabulaire technique précis en dépit de / indépendamment de l'avancée du savoir anatomique, voir Thomas Laqueur, notamment, le Chapitre III, «Science nouvelle, chair unique». Citons cet exemple représentatif de la confusion taxonomique : «Dans l'anglais de la Renaissance, en effet, *purse* pouvait désigner à la fois le scrotum *et* l'utérus» (Thomas Laqueur, *op. cit.*, p. 129).

110 Paula évoque l'héritage galénique persistant à l'époque de l'essor anatomique : «[...] ellos creían que las mujeres eran una especie de calcetín volteado de los hombres... Por eso es que ese grabado, por más que represente un útero seccionado en la parte de arriba, termina con esa suerte de glande en la parte inferior» (*Cuerpo*, p. 147).

et les seins de la secrétaire occupent le devant de la scène et prennent la parole], ou *l'Évidence éternelle* (1930) de Magritte qui découpe en morceaux et en médaillons la poitrine, le sexe, les cuisses et les pieds d'une femme [ou la focalisation sur l'œil et l'os d'Amparo, littéralement désossée par le regard avide et inquiet du narrateur]. Obscènes les nus photographiques de John Coplans (1920-2003) [...] imposant aux corps des postures qui les rendent méconnaissables et leur donnent une apparence animale [obscènes également les urinoirs, ou la gravure de Vésale, qui brouillent les frontières du masculin et du féminin, de l'animal et de l'humain, de l'animé et de l'inanimé]. Mais obscènes aussi les représentations de l'ouverture des corps et les visibilités cadavériques qui brouillent les différentiations morphologiques et anthropologiques, et passent et repassent dans tous les sens la frontière entre la vie et la mort, l'être et le néant, la forme et l'informe pour pleurer, prier, supplier, gémir, ricaner et menacer¹¹¹.

L'abject

Nous avons analysé comment les deux autrices détournent la rhétorique traditionnelle des corps en adoptant et en exacerbant les principes de la méthode scientifique/anatomique. Poussés à l'extrême, ces procédés d'appréhension visuelle et parcellaire des corps produisent paradoxalement des visions monstrueuses, obscènes, qui contredisent la représentation du corps moderne limité, fermé, cohérent, catégorisable. Si ces procédés de détournement reposent principalement sur le sens de la vue, il nous faut mentionner une autre stratégie visant à remettre en question les codes et représentations du corps moderne. Une stratégie concurrente à celle du regard obscène, qui convoque cette fois un autre sens, *l'odorat*, et qui se laisse décrire par une autre notion : *l'abject*.

Tout comme l'obscène, l'abject perturbe les certitudes de l'esprit apollinien/scientifique qui organise, identifie et fixe les corps selon des frontières bien délimitées : celles du masculin et du féminin, du soi et de l'autre, de l'humain et de l'animal, etc. Une suite d'oppositions catégorielles à laquelle on pourrait ajouter, en citant l'essai de Georges Vigarello¹¹², *le propre et le sale*. Nous avons montré précédemment que l'obscénité contredisait la vision moderne du corps comme « corps fermé, discret, limité ». Les corps obscènes ne sont plus *discrets* au sens étymologique, dans la mesure où l'œil ne peut plus les distinguer, les catégoriser. Avec l'abject, nous allons voir que les corps ne sont plus *discrets* dans le sens courant du terme où Laqueur employait l'adjectif, i.e. réservés, imperceptibles, pudiques, silencieux, et surtout *inodores*...

Dans notre corpus d'étude, *Cuerpo náufrago* n'a certes pas le monopole de l'abjection¹¹³, mais la fascination du personnage d'Antonia pour les toilettes se prête néanmoins

111 Hicham-Stéphane Afeissa, *op. cit.*, p. 502.

112 Georges Vigarello, *Le propre et le sale, L'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, « Points Histoire » n°92, 1985

113 En effet, plusieurs aspects des romans de Fabio Morábito et de Rivera Garza renvoient également à cette notion. Dans cette étude, nous n'envisagerons pas *La cresta de Ilión* sous cet angle, mais nous renvoyons à l'analyse que propose Cécile Quintana du corps abject dans l'œuvre narrative de CRG. Cf. Cécile Quintana, *op.cit.* p. 38-45. Quant au roman de Morábito, l'analyse que nous nous apprêtons à proposer des passages évoquant l'urine/la miction dans *Cuerpo náufrago* serait tout aussi pertinente pour interpréter les nombreuses scènes de miction et les descriptions abjectes

particulièrement à une lecture des corps abjects. C'est pourquoi nous suivons Antonia dans sa découverte du « mundo secreto de los hombres desde la perspectiva de los desechos y lo prohibido » (*Cuerpo*, p. 26) pour décrire les ressorts et les enjeux de l'abjection. L'urinoir, que nous avons étudié sous l'angle de l'obscène, va maintenant nous permettre de révéler la vision des corps abjects qui perturbe de nouvelles frontières.

Urinoirs et répulsion

«... una atracción ineludible aparejada con una violenta repulsión »

Ce qui attire le plus l'attention du lecteur-spectateur de *Cuerpo naufrago*, ce sont les nombreuses photos d'urinoirs et les descriptions de l'acte de miction. Cette particularité est bien sûr notable et dans ce sens, elle est soulignée par Jane Elizabeth Lavery, qui y voit l'expression de l'esprit facétieux et ironique de l'autrice, dont le but serait de moquer les tabous qui entourent la miction :

The extensive visual examples of urinals and textual references to urination can be understood as a parody of the taboo which surrounds the act of defecation and urination. Clavel offers the reader some very explicit accounts of urination¹¹⁴.

Nous avons déjà cité les passages décrivant les sensations ambiguës éprouvées par le personnage durant l'acte de miction. Il nous faut maintenant citer ces autres descriptions qui détaillent par le menu les sensations olfactives éprouvées dans les lieux obscènes des toilettes publiques pour hommes :

Fue entonces, cuando hurgaba en el orificio de desagüe, que se percató del intenso olor que emanaba de las paredes interiores. Una marejada acre y corrosiva, pero también dulzona, que le hizo perder el aliento. Entonces, ante la imanencia [*sic*] fulgurante y la repulsión provocadas, Antonia recordó varios nombres : urinario, mingitorio, fuente... (*Cuerpo*, p. 32)

Ce premier souvenir olfactif lié aux urinoirs, décrivant la fulgurance et l'intensité du sentiment de répulsion, répond à l'évocation de l'abject proposée par Julia Kristeva dans son essai *Pouvoirs de l'horreur* :

Dégoût d'une nourriture, d'une saleté, d'un déchet, d'une ordure. Spasmes et vomissement qui me protègent. Répulsion, haut-le-cœur qui m'écarte et me détourne de la souillure, du

dans *Emilio, los chistes y la muerte*. Dans un souci de concision, nous réservons l'interprétation des scènes de miction dans le roman de Morábito pour le chapitre III. 2, dans lequel nous envisagerons le scatologique dans le cadre d'une sexualité transgressive.

114 Jane Elizabeth Lavery, *The Art of Ana Clavel, Ghosts, Urinals, Dolls, shadows and Outlaw Desires*, Oxford, Legenda (Studies in Hispanic and Lusophone Cultures, 6), 2015, p. 91. «Le vaste répertoire visuel d'urinoirs et les nombreuses références textuelles à la miction peuvent être compris comme une manière de parodier les tabous qui entourent l'acte de défécation et de miction. Clavel offre au lecteur des descriptions très explicites de la miction» (la traduction est personnelle).

cloaque, de l'immonde. Ignominie de la compromission, de l'entre-deux, de la traîtrise. Sursaut fasciné qui m'y conduit et m'en sépare¹¹⁵.

Au fil du parcours initiatique d'Antonia dans le territoire masculin des toilettes publiques, d'autres passages s'attacheront à détailler encore plus précisément le sentiment de nausée, les spasmes et les haut-le-cœur éprouvés dans ce «promiscuo mundo de olores» :

De pronto, el olor reconcentrado de la orina, de seguro más intenso por la acidez lechosa del pulque, se alzó como una ola gigantesca que les quitó el aliento. La repugnancia, pero sobre todo el vértigo de descubrir en ese promiscuo mundo de olores una sordidez tumultuosa, la multitud de rumores acechantes sitiando la piel para obligarlo a uno a subir al torreón más alto de sí mismo y escapar de aquello que nos es tan cercana, tan cálidamente, ajeno. (*Cuerpo*, p. 140)

Citons enfin une dernière description extrêmement minutieuse, proposée par Carlos, qui se rappelle les toilettes publiques du parc du Retiro de Madrid, et pousse l'abject à son comble. La description s'apparente à une *hypotypose*, et semble avoir pour but de provoquer la nausée et le malaise de l'auditoire intradiégétique composé d'Antonia et Raimundo, et du lecteur extrafictionnel :

Con más respeto que cariño, también recuerdo los baños del parque del Retiro: una casa bonita como una flor en medio de los jardines. Allí encontré los olores más transpirados y acres que le he olido a la orina. Un pedo de puercoespín, un olor a cerveza vieja y a muerte destilan las ventanas tapiadas. Y si te animas a entrar, Antón, verás que hay un humo de hielo seco, algún *junkie* fumando *crack* o masturbándose, y unos mingitorios clásicos mal envejecidos que parecen pequeñas guillotinas. A veces da miedo hacer pipí. (*Cuerpo*, p. 38-39)

Le déictique, «Allí», nous emmène vers le nouveau cadre spatio-temporel que Carlos s'apprête à décrire : «los baños del parque del Retiro». Le narrateur homodiégétique improvisé plante le décor – non sans ironie – de ce qui semble être un *locus amoenus*, «una casa bonita como una flor en medio de los jardines», qui virera finalement au cauchemar, à travers l'évocation, à l'aide de nombreuses métaphores, d'odeurs nauséabondes. Puis Carlos poursuit la visite, et fait office de guide des horreurs en invitant l'auditeur/lecteur à pousser la porte des *baños* : «Y si te animas a entrar, Antón, verás que hay...». Nous avons qualifié – faute de mieux – la vigueur de la description par le terme d'hypotypose, figure de suggestion visuelle. Or, on observe ici un détournement du procédé descriptif, puisqu'il s'agit non pas de présenter aux yeux du lecteur, mais au nez de ce dernier les odeurs les plus abjectes.

Ces trois citations témoignent de l'habileté de l'autrice à décrire l'irruption du sentiment de la nausée, ainsi que d'un esprit indéniablement facétieux et provocateur. Mais si l'on peut voir dans ces descriptions abjectes une volonté de parodier, de moquer certains tabous scatologiques, elles ont également une portée plus radicale, et supposent un autre

115 Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1983, p. 10.

modèle d'appréhension et de représentation du corps, qui s'écarte des conceptions traditionnelles du corps moderne.

Julia Kristeva affirme que ce n'est pas « l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, *mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte* »¹¹⁶. À partir de cette définition, nous pouvons nous demander dans quelle mesure la focalisation abjecte sur l'urine perturbe une *identité, un système, un ordre*. Quelle identité est ébranlée par l'immixtion de l'abjection ? La description du vertige provoqué par l'odeur nauséabonde de l'urine que nous avons citée précédemment (« la multitud de rumores acechantes sitiando la piel para obligarlo a uno a subir al torreón más alto de sí mismo y escapar de *aquello que nos es tan cercana, tan cálidamente, ajeno* ») nous permet de postuler que c'est *l'intégrité corporelle* que l'abject confond et inquiète. La qualification de l'urine à travers la figure oxymorique de « ce qui nous est si intimement, chaleureusement, étranger/autre » suppose une confusion des frontières entre le soi et l'autre, le « propre » et l'étranger, l'intérieur et l'extérieur. L'expérience de la miction est une expérience abjecte, qui force à considérer cette part de nous qui se fait autre, à interroger les frontières de notre chair qui délimitent notre identité. Elle remet en cause la représentation du corps moderne, limité et fermé, et s'accorde avec une vision grotesque d'un corps fluctuant qui n'assure plus ses propres frontières, les limites de son individualité :

Le corps grotesque, dit Bakhtine, n'est pas démarqué du restant du monde, n'est pas enfermé, achevé, ni tout prêt, mais il se dépasse lui-même, franchit ses propres limites. L'accent est mis sur les parties du corps où celui-ci est, soit ouvert au monde extérieur, soit lui-même dans le monde, c'est-à-dire aux orifices, aux protubérances, à toutes les ramifications et excroissances : bouches bées, organes génitaux, seins, phallus, gros ventres, nez¹¹⁷.

On reconnaît dans la définition bakhtinienne du grotesque de nombreuses obsessions du personnage de *Cuerpo naufrago*. L'insistance sur les fluides/sécrétions et sur le bas corporel (la miction, l'érection, la pénétration, etc.) contribue à une vision du corps qui *tend vers le dehors*, qui *déborde*, et qui – par ces manifestations physiologiques bruyantes, voyantes, odorantes – se distingue du corps moderne, « lisse, moral, sans aspérités, rituellement démarqué des autres, limité, réticent à toute transformation éventuelle »¹¹⁸. On constate en effet qu'Antonia, loin d'être « réticente à toute transformation éventuelle », guette au contraire et observe attentivement la moindre altération, le moindre gonflement ou aplatissement de ses organes, le moindre afflux des fluides qui parcourent son nouveau corps, et examine minutieusement les sensations liées aux actes triviaux (copulation,

116 Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 12. Nous soulignons.

117 Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et à la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 35 (cité par David Le Breton, *op. cit.*, p. 50).

118 David Le Breton, *op. cit.*, p. 51.

érection, miction). La représentation abjecte du corps s'oppose ainsi au corps moderne et à son épistémologie, et tend à *délier et confondre* plutôt qu'à *fixer et distinguer* les frontières et les catégories corporelles¹¹⁹.

Le propre et l'autre, le propre et le sale

Dans la précédente citation, Kristeva affirme également que l'abject est «Ce qui *ne respecte pas les limites, les places, les règles*». Par les descriptions abjectes qui offrent au nez du lecteur les odeurs les plus repoussantes, Clavel rompt non seulement le pacte social qui tait certaines manifestations corporelles des individus dans nos sociétés modernes, mais aussi un pacte littéraire. L'omniprésence de l'urine, décrite dans ses caractéristiques olfactives les plus nauséabondes, inquiète le principe même de la civilisation, nie la configuration moderne, l'illusion/ l'invention du «corps civilisé» :

L'odeur, c'est la mauvaise part [...] Freud, dans *Malaise dans la civilisation*, associe le recul de l'odorat au développement de la civilisation. En se verticalisant, l'homme se défait de son allégeance à l'olfaction, il se distingue du règne animal et ce changement de régime vital l'amène à privilégier la vue. Analyse significative d'un temps et d'une société qui *inscrivent l'odorat et la vue aux extrêmes de la hiérarchie sensorielle*¹²⁰.

Ce que bouleverse Ana Clavel par la large place consacrée aux perceptions olfactives, qui plus est nauséabondes, c'est donc la «hiérarchie sensorielle» instaurée par le discours des élites intellectuelles, scientifiques et sociales sur le corps civilisé. C'est ce que démontre Lavery, qui cite l'ouvrage majeur de Norbert Elias dans lequel ce sociologue analyse le passage du corps grotesque au corps civilisé à travers notamment le contrôle croissant des excréments corporelles :

In *The Civilizing Process* (1939) Norbert Elias links the rise of the civilizing process to a growing control over corporeal excreta. Elias explain that the civilizing process is part of an intricate alteration of human conduct from the 'grotesque' to the 'civilized', linked with notions of self-discipline, cleanliness, and concealment¹²¹.

Ainsi, en accord avec Lavery, nous pouvons voir dans «les offenses olfactives¹²²» des descriptions d'urinoirs, à la fois une «riposte humoristique aux discours du corps (non-) civilisé»¹²³, mais aussi la «violation d'un ordre idéal», social et littéraire dé-

119 Le Breton utilise ces verbes pour opposer le Carnaval et la fête officielle à la fin du Moyen-Âge. *Ibid.*, p. 49.

120 *Ibid.*, p. 176. Nous soulignons.

121 Jane Elizabeth Lavery, *op. cit.*, p. 91. «Dans *Procès de la civilisation* (1939) Norbert Elias associe l'émergence du procès de la civilisation à un contrôle accru des excréments corporelles. Elias explique que le procès de la civilisation suppose la transition complexe des conduites humaines du 'grotesque' au 'civilisé', lié aux notions d'autodiscipline, de propreté et de discrétion» (nous traduisons).

122 Cf. *ibid.*, p. 92: «For Laporte the civilizing process is linked to a devaluation of the senses whereby the containment of olfactory offences is key to bourgeois and emergent capitalist ideologies». «Pour Laporte, le procès de la civilisation est lié à une dévaluation des sens quand la maîtrise des offenses olfactives est un élément clé de la bourgeoisie et de l'idéologie du capitalisme émergent» (nous traduisons). Cf. Dominique Laporte, *Histoire de la merde*, Christian Bourgois, coll. «Choix-Essais», 1978.

123 Jane Elizabeth Lavery, *op. cit.*, p. 89: «a humorous riposte to the discourses of the (un) civilized body».

terminant la représentation correcte des corps. L'idée de transgression apparaît en effet dans la définition initiale des toilettes de l'ouvrage *Ladies and Gents*, cité par Lavery : «Toilets: “windows onto the processes by which cultures define, separate, and manage dirt, and thus they contribute to the maintenance or violation of ideal order”»¹²⁴. Par ailleurs, s'agissant d'une œuvre de fiction, les règles transgressées sont aussi littéraires. Ana Clavel viole un pacte de décence implicite qui suppose que certaines activités des personnages soient passées sous silence. À propos de cette convention romanesque qui tait certaines manifestations physiologiques/organiques des corps, David Le Breton souligne l'exception des récits se déroulant dans des milieux concentrationnaires ou carcéraux dans lesquels «la promiscuité met en évidence des traits de la vie du corps dont les récits de vie traditionnels, les biographies ou les romans ne font pas en principe mention, dans la crainte de commettre une faute de goût» :

Autre indice de cet effacement ritualisé du corps dans la vie sociale : à travers un implicite pacte d'alliance avec le lecteur, on néglige souvent en sciences sociales d'évoquer certaines données afférentes au corps (hygiène, miction, excrétion, etc.). De certaines choses on ne saurait parler sans rompre la convention tacite mais bien établie du savoir-vivre. On peut parler de tout sauf des règles, du pet, du rot, de la digestion... Dans la littérature ou le cinéma règne aussi cette règle tacite que de certains moments de la vie du corps, il n'est pas digne de parler. À l'inverse, la littérature des prisons, des camps, est faite de tout ce refoulé qui dans le contexte global de la captivité et de la promiscuité prend un aspect essentiel¹²⁵.

À l'inverse aussi, donc, ce roman de Clavel, où l'événement de la métamorphose anatomique semble être un prétexte pour s'aventurer dans le «mundo secreto de los hombres desde la perspectiva de los desechos y lo prohibido» et explorer le nouvel organe dans ses fonctions les plus abjectes.

À la lumière des analyses sociologiques, psychanalytiques et anthropologiques que nous avons citées, les urinoirs apparaissent comme un lieu/objet ambigu qui se situe entre le propre et le sale, l'ordre et l'abjection, la civilisation et la confusion carnavalesque. Si certaines réflexions du personnage soulignent le rôle civilisateur, organisateur de ce lieu (qui trie, efface, cache les déchets corporels et sépare l'humanité en fonction du sexe masculin ou féminin), d'autres passages s'attachent à l'inverse à révéler et à accentuer la part abjecte du corps humain, cette réalité organique que ne sauraient effacer les notions d'hygiène, de propreté et de décence qui régissent les discours du corps moderne. Le réseau textuel et visuel de l'abject révèle un pan corporel délaissé, méprisé en ce qu'il confond les limites corporelles de l'interne et de l'externe, du soi et de l'autre, et sollicite

124 *Id.* Cf. Olga Gershenson et Barbara Penner (Éds.), *Ladies and Gents : Public Toilets and Gender*, Philadelphia, Temple University Press, 2009, p. 13.

125 David Le Breton, *op. cit.*, p. 155.

irrépressiblement un sens lui-même négligé par une axiologie corporelle¹²⁶ qui exige la discrétion – olfactive notamment – du corps.

Au cours de ce sous-chapitre, nous avons étudié comment Ana Clavel et Cristina Rivera Garza mobilisent dans leurs descriptions corporelles deux sens « opposés » : la vue et l'odorat. Dans un premier temps, nous avons aperçu dans les passages décrivant les perceptions exclusivement visuelles une critique du discours/regard médical hérité de la pratique anatomique. Les représentations de corps fragmentés, dés-intégrés, et hétérotisés, révèlent les rapports de savoir-pouvoir en jeu dans l'appréhension et la représentation des corps, et suggèrent la violence exercée par l'œil anatomique qui prétend identifier, distinguer, nommer la chair. Puis, nous avons proposé les notions d'obscène et d'abject comme stratégies de remise en question des représentations traditionnelles (héritées du savoir bio-médical) des corps. Nous avons étudié l'obscène comme un renversement du regard scientifique qui, à force de trancher et de délimiter, finit par confondre les frontières du corps pour donner à voir des corps monstrueux, non-identifiables. Enfin, si les corps obscènes cadrés en gros plan troublent les frontières internes de la chair et de la matière, l'enveloppe extérieure des corps abjects n'est pas non plus aussi imperméable et fermée que ne le voudrait le discours du corps civilisé.

Quand l'obscène permet aux autrices de critiquer une représentation civilisée, médicalisée des corps, l'abject semble déjà en proposer une autre définition *en ouvrant* de nouvelles manières de percevoir et de concevoir l'identité corporelle. Ce sont précisément les identités corporelles alternatives que proposent les autrices qui occuperont les deux sous-chapitres suivants. Nous allons voir comment le *corps passoire* de Rivera Garza et le *corps ouvert* de Clavel dessinent des frontières corporelles, sexuelles plus particulièrement, très fluctuantes.

126 Qui apparaît notamment avec la naissance de la pratique anatomique et qui s'accroît au XIX^e siècle avec le développement du positivisme et autres hygiénismes.

I. 3. LE CORPS PASSOIRE. TRAVESTISSEMENT ET FOLIE DANS *LA CRESTA DE ILIÓN*

« Sa peau et l'épaisseur de sa chair ne dessinent pas la frontière de son individualité »¹

Au cours des deux dernières sous-parties, nous avons relevé les indices convergeant vers une représentation traditionnelle des corps sexués, ainsi que les caractéristiques d'un regard catégorisant les corps en fonction des preuves anatomiques du masculin ou du féminin. Dans *La cresta de Ilión*, la critique de ce discours officiel sur les corps sexués ne se limite pas à une imitation parodique de la méthode scientifique pour en souligner la violence. Nous allons montrer en effet que l'auteur met en œuvre d'autres stratégies littéraires qui ont pour effet non seulement de questionner la configuration traditionnelle du « moi corporel » reposant sur la conviction de la « vérité du sexe », mais aussi de proposer d'autres modes d'appréhension du corps, d'autres critères permettant d'envisager l'identité corporelle, qui ne dépendent pas exclusivement de la preuve anatomique du sexe.

Le travestissement et le secret

*« La novela esconde, oculta, deforma, oscurece, opaca. La novela es una capa que usa el lenguaje para cubrir lo que no puede (ni debe) asir, concebir, fijar, detener. En perpetua vela, la novela vela veladamente con su propia vela. Véla tú, la novela sí vela »*²

1 David Le Breton, *Anthropologie*, op. cit., p. 30.

2 Cristina Rivera Garza, « Blogsivela. Escribir a inicios del siglo XXI desde la blogósfera », manuscrit inédit, lu lors du Congreso de Narradores à Séville, 2003, et cité par Ana Clavel, *A la sombra*, op. cit., p. 90.

«[el travestismo] no es sólo cuestión de hacerse otro, sino también de (des) figurar el yo»³

L'une de ces stratégies pourrait se laisser décrire par la notion de travestissement. Utilisé par le sexologue Magnus Hirschfeld pour désigner «une tendance irréprouvable à porter les vêtements du sexe opposé»⁴, le travestissement envisage la relation entre le soi et l'autre, et entre le masculin et le féminin, en termes d'usurpation, de substitution, ou de trompe-l'œil. Ce jeu des identités de genre est au cœur du roman rivérien et caractérise les différentes strates qui le composent. À un niveau extradiégétique, l'usurpation / illusion générique permet déjà de qualifier le rapport entre les deux entités littéraires que sont l'autrice et le narrateur. Une simulation de voix qu'Ana Clavel décrit par le concept de «travestismo autoral» :

Si el travestismo consiste en ponerse la ropa del sexo opuesto, simular una apariencia de género diferente a la propia en un disfraz tan perfecto que haga parecer verdadera la identidad en préstamo, entonces podría extenderse el término a ciertas obras en las que la persona del autor no corresponde genéricamente con el narrador que refiere la historia⁵.

Certes, les notions de simulacre, d'illusion et de travestissement semblent pouvoir décrire tout écart entre l'entité auctoriale et l'entité narrative (exception faite du genre autobiographique), et cela indépendamment du sexe présumé de l'une ou de l'autre. Cependant, il est indéniable que le fait de maintenir l'apparence d'un genre à travers la voix narrative nécessite des mécanismes linguistiques et textuels particulièrement *performants*⁶, exige de fournir des preuves, des indices, des démonstrations peut-être d'autant plus vigoureuses que le genre de la voix narrative n'est pas celui de l'auteur-riche. C'est du moins ce qu'affirme Ana Clavel en paraphrasant la célèbre formule de Beauvoir :

De hecho, en el caso particular del travestismo textual de estas autoras [Josefina Vicens, Silvia Molloy, Cristina Peri Rossi y Cristina Rivera Garza], esa frase canónica admitiría la siguiente precisión: “no se nace hombre, llega una a serlo”. Como creadoras y frente a la mirada del lector, a fin de suscitar su credibilidad, hacen uso de recursos estilísticos, formales y del imaginario simbólico y cultural a la hora de confeccionar esas entelequias en principio neutras que son sus personajes-narradores para irlos dotando de cuerpo, alma, y por supuesto, género. Para ello recurren a demostraciones, actuaciones y declaraciones que podrían asimilarse a lo que Judith Butler y Pierre Bourdieu llaman actos de performatividad y ritos de institución de variada índole en términos escriturales para así hacer verosímiles a sus narradores masculinos. Y de paso van conformando y deconstruyendo el modelo patriarcal masculino desde el punto de vista de la diferencia⁷.

Les caractéristiques stylistiques et formelles que nous avons dégagées dans la section intitulée «Phallus et narration» (I.1) peuvent ainsi s'expliquer par un effort, une perfor-

3 Ana Clavel, «travestismos literarios», 06/27/2012, consulté le 20/08/2020 sur le site <https://anaclavel.com/blog/?p=225>

4 *Id.*

5 *Id.*

6 Dans le sens butlérien de performativité du genre.

7 *Id.*

mance littéraire de la part de l'autrice pour rendre « vraisemblable son narrateur masculin » et susciter l'adhésion du lecteur. Mais cette machinerie textuelle du travestissement est plus complexe encore dans le cas de *La cresta de Ilión*, puisque le jeu de la dissimulation se déploie sur différents niveaux, extra et intra-diégétique. Nous l'avons dit, il est inhérent à l'acte d'écriture par lequel l'identité de l'autrice disparaît derrière la voix d'un narrateur, en l'occurrence masculin. Mais au sein de la diégèse, l'identité virile de ce narrateur, si soigneusement élaborée à travers des actes textuels performatifs, se désagrège progressivement pour apparaître finalement comme une supercherie. Le narrateur s'avère être une narratrice. Cet enchevêtrement identitaire a non seulement pour effet de confondre les genres, mais empêche toute définition, toute catégorisation :

El travestismo es un espacio de posibilidades que estructura y desorganiza la cultura: un elemento de ruptura que interviene, no solamente la categoría de la crisis de lo masculino y lo femenino sino la crisis de la categoría en sí⁸.

Une fois révélé, le travestissement brouille définitivement les catégories, les rendant à jamais interchangeables. Ainsi, l'usurpation intradiégétique annule rétroactivement et partiellement l'idée de travestissement auctorial.

En passant en revue de nombreux exemples de travestissement littéraires, Clavel précise que ces derniers, s'ils entraînent une crise des catégories de genre, répondent dans le cadre de la fiction à un objectif plus immédiat (que ce soit échapper à la mort, obtenir réparation, accéder à la connaissance, ou vivre des aventures)⁹. Or, dans *La cresta de Ilión*, ce ne semble pas être le cas. Le déguisement ne sert aucun objectif fictionnel autre, il vaut pour lui-même, il occupe toute l'intrigue, il est l'intrigue. Il ne présente aucune fonction de divertissement, mais revêt pleinement une dimension métaphysique.

Enfin, Clavel souligne l'élément inhérent à l'art du travestissement littéraire : le secret¹⁰. Plus qu'un recours obligatoire, plus qu'une simple stratégie d'occultation, le secret imprègne tous les aspects du roman : il in-définit l'identité du narrateur mais aussi des autres personnages féminins, il qualifie non seulement la langue nouvelle d'Amparo et de la Traicionada, mais aussi le style de Rivera Garza dans son ensemble, son esthétique de la non-résolution, enfin, il est le point de départ et la conclusion de « l'intrigue », le dernier mot de l'*explicit* étant « mi secreto ».

Défait des exigences de l'intrigue et de véridicité, le secret semble ainsi se suffire à lui-même, tenir de lui-même par la force du style rivérien¹¹, et ne nécessiter aucune

8 *Id.*

9 « [Los casos de travestismo] si bien conllevan la crisis de las categorías de género, ficcionalmente buscan un objetivo más inmediato » (*id.*).

10 « Otro elemento inherente al arte del travestismo literario es el secreto pues en todos los casos el disfraz urdido es materia de ocultamiento a los ojos del grupo social de referencia para lograr una simulación perfecta que pase inadvertida » (*id.*).

11 Nous faisons allusion par cette tournure au projet flaubertien d'écrire « un livre sur rien », que le romancier confia à Louise Colet le 16 janvier 1852 : « Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans

résolution ni aucune révélation. Cela étant, derrière l'autosuffisance du secret, une voix émerge qui, si elle menace effectivement le secret du travestissement, implique également une revendication plus profonde. Cette voix, celle du personnage féminin Amparo Dávila, aura de multiples répercussions dans les sphères intra et extrafictionnelles : d'une part, elle désignera comme simulacre l'identité virile du personnage-narrateur, et d'autre part, transcendant les frontières de la fiction, elle rétablira une certaine vérité historique, elle sortira du secret et de l'oubli l'écrivaine mexicaine du nom de l'une des émissaires.

Au cours de ce sous-chapitre, nous analyserons la manière dont le travestissement du narrateur est progressivement dévoilé sous l'influence d'une altérité féminine, corporelle et discursive. Nous montrerons dans un premier temps comment l'écho de voix féminines crée « *cet intervalle qui se glisse entre moi et moi* »¹², s'infiltré dans l'esprit/l'identité clivée du narrateur pour en révéler le secret, pour étudier ensuite les répercussions de ces voix de femmes sur le corps du personnage.

Le parcours qui conduira le narrateur jusqu'à l'assomption de son identité féminine engagera également une réflexion autour d'une série de couples notionnels chers à l'auctrice, une série de concepts antithétiques qui agissent sur la configuration du « moi corporel » : le masculin et le féminin, bien sûr, mais aussi la réalité et l'imaginaire/le rêve, ou encore la santé mentale et la folie, cette dernière expliquant en partie l'usurpation de genre.

Parallèlement, nous envisagerons les implications de ce travestissement, de cette transmutation dans deux sphères : individuelle et littéraire. Nous verrons en effet que l'étrange récit du narrateur a pour effet de *décentrer les notions d'identité, non seulement sexuelle, mais aussi auctoriale*.

I. 3. a. La faille : immixtion de l'altérité

J'ai lu Beauvoir qui expliquait qu'être une femme dans une culture masculiniste revenait à être *une source de mystère et de non-connaissance pour les hommes*. Et cela ne m'a pas semblé complètement faux en lisant Sartre, pour qui tout désir – bien entendu, hétérosexuel et masculin, ce qui n'est pas sans poser problème – se définit en termes de *trouble*. Pour le sujet masculin du désir, *le trouble fait scandale quand un « objet » féminin, avec une capacité d'agir inattendue, fait irruption sans crier gare, soutient son regard, regarde à son tour, défiant par là la place et l'autorité du point de vue masculin*¹³.

Cette réflexion de Butler a particulièrement attiré notre attention car elle semble décrire assez précisément, dans un premier temps, la situation identitaire initiale du nar-

attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière». Si Flaubert n'imaginait sûrement pas un tel résultat, les romans de Rivera Garza pourraient se laisser décrire comme des livres qui n'ont presque pas de sujet.

12 Fernando Pessoa, *Fragments d'un voyage immobile*, Paris, Payot-Rivages, 1990, p. 95.

13 Judith Butler, *Trouble*, op. cit., p. 52.

rateur, sa conception du monde et son rapport aux femmes, et, dans la seconde partie de la citation, la réaction, le trouble provoqué par l'apparition d'Amparo Dávila dans la vie, dans la maison, et dans l'esprit du narrateur. L'évocation par Butler du passage du trouble au scandale semble annoncer point par point le «renversement de la dialectique du pouvoir» qu'opérera le personnage féminin à travers *ses gestes, son regard et sa voix*.

Nous avons analysé précédemment comment le narrateur «sujet masculin du désir» et de connaissances, revendiquait et affirmait ce statut sur le plan narratif et linguistique¹⁴ et sur le plan scientifique et érotique. Or, cette identité virile exhibée avec tant de conviction va progressivement se désagréger sous l'effet d'une altérité féminine toujours plus envahissante, médusante, contagieuse...

Regards et voix de femmes

Le personnage Amparo Dávila, que nous avons décrit précédemment comme «un 'objet' féminin» de connaissance et de désir masculin, fait littéralement «irruption sans crier gare» chez le narrateur un soir de tempête. Dès son intrusion, et parallèlement aux tentatives d'affirmation virile du narrateur, la femme défie «la place et l'autorité du point de vue masculin», dérange le monopole discursif et visuel de ce dernier en opposant sa propre voix et son propre regard.

Dès son apparition, le narrateur fait mention de l'inquiétant pouvoir d'Amparo : «el poder expansivo de su mirada» (*Cresta*, p. 14). Cette étrange capacité d'agir de la femme fait l'objet d'une longue description dès la deuxième page, et sera signifiée à de nombreuses reprises au fil du récit. Ainsi, la focalisation initiale sur les yeux du personnage se prête à une autre lecture : à la fois expression du regard fragmentant et de la tentative de contrôle de l'homme de science, *et* affirmation radicale du pouvoir de la femme.

Recuerdo, sobre todo, sus ojos. Estrellas suspendidas dentro del rostro devastador de un gato. Sus ojos eran enormes, tan vastos que, como si se tratara de espejos, lograban crear un efecto de expansión a su alrededor. Muy pronto tuve la oportunidad de confirmar esta primera intuición: los cuartos crecían bajo su mirada; los pasillos se alargaban; los closets se volvían horizontes infinitos; el vestíbulo estrecho, paradójicamente renuente a la bienvenida, se abrió por completo. (*Cresta*, p. 14)

14 À travers un style assertif, ou ce que nous avons qualifié de grammaire virile. Notons cependant que certaines des caractéristiques narratives que nous avons interprétées comme des marques viriles signalent déjà une fragilité du sujet (masculin) d'énonciation, notamment la figure de l'épanorthose, qui peut être révélatrice d'une disjonction, d'un dédoublement, d'une confusion identitaire. S'il s'agit d'une feinte rhétorique bien connue et privilégiée dans le genre autobiographique, l'épanorthose signale *de facto* un conflit interne de l'énonciateur, qui se dédouble pour s'opposer à son propre discours, elle suppose une attitude dialogique interne du personnage vis-à-vis de son propre énoncé.

Toujours dans la remémoration de la rencontre, et après la dissertation sur le sentiment d'horreur qu'inspirent les femmes, le narrateur restitue le moment où, pour la première fois, Amparo «*soutient son regard, regarde à son tour*» :

–No llegué aquí por azar –mencionó entonces sin darme la cara, todavía con el filo de la mano derecha sobre el cristal–. Te conozco de antes.
Cuando se volvió a verme, el espacio vacío alrededor de mi cuerpo se multiplicó otra vez. De tan solo, estaba casi sordo. Estaba perdido. (*Cresta*, p. 19)

Le pouvoir expansif du regard féminin – qui sera d'autant plus redoutable associé à la parole – ébranle déjà plusieurs aspects de l'autorité masculine : son discours et son corps. Remarquons, dans la toute première évocation, l'espace textuel qu'occupent les yeux d'Amparo. Le récit s'articule traditionnellement en une succession de paragraphes, dans lesquels le narrateur – s'exprimant avec une supposée lucidité depuis la distance d'un présent d'énonciation – retrace avec maîtrise et précision l'histoire de sa rencontre. Cependant, son souci de sincérité l'incite dans le quatrième paragraphe à évoquer le pouvoir de fascination des yeux d'Amparo. C'est alors que cette évocation du regard de la femme provoque *une distorsion du récit*, une extension de la description que ne contient plus le rythme initial de la narration, une multiplication des éléments spatiaux altérés par l'œil féminin que le narrateur énumère jusqu'à en perdre le souffle, pour finalement conclure, comme *terrassé*, par le constat du «pouvoir expansif de son regard». Ainsi, le statut du narrateur, maître de son récit, semble déjà quelque peu ébranlé par le souvenir du regard féminin, dont la force hypnotique persiste, depuis le passé de l'histoire jusque dans le présent de narration.

La seconde citation souligne quant à elle le trouble corporel ressenti par le narrateur sous l'effet du regard, dont le *pouvoir anamorphique* contribue à décentrer le sujet masculin, en changeant les perspectives, les proportions, les dimensions : «el espacio vacío alrededor de mi cuerpo se multiplicó otra vez». L'isolement et le décentrement spatial de l'homme provoque une perte de repères qui s'exprime sur un plan psychique et physiologique : «De tan solo, estaba casi sordo. Estaba perdido». Ces effets psychosomatiques sont évoqués de nouveau, à une variante près, lors d'un autre face-à-face avec Amparo : «Su pregunta me hizo volver la cara y enfrenar el efecto de expansión que se producía en sus ojos. Estaba solo, absolutamente solo y sin voz» (*Cresta*, p. 34). La répétition emphatique du sentiment de solitude, ainsi que l'aveu de désorientation, suggèrent une faille dans l'image virile. Mais c'est aussi l'intégrité corporelle du narrateur qui se fissure, puisque ses organes subissent une altération sous l'influence du regard féminin : une modification des perceptions visuelles, qui ne sont plus «objectives» mais déformées, une annulation de l'ouïe, et surtout, une extinction de la parole. Conséquence inexplicable du

regard féminin, le monopole discursif du narrateur – son droit à la parole – lui est destitué. Première entaille au phallogocentrisme.

Remarquons enfin que les yeux d'Amparo, s'ils sont évoqués par l'effet qu'ils produisent, ne semblent pas se prêter à une description objective. C'est par le détour d'hyperboles ou de métaphores que le narrateur les représente, mais sans préciser le détail de leur couleur ou de leur forme. Comme s'il ne pouvait affronter directement le regard de la femme, comme si une sorte de tabou, ou de maléfice, le détournait de l'œil féminin, l'empêchait de l'*envisager* frontalement. L'esquive de la description, associée à d'autres indices, tels que l'évocation du pouvoir d'attraction du regard, l'expression du sentiment de terreur ou l'évocation de l'état paralytique du narrateur, contribuent à présenter Amparo sous les traits de Méduse. Cette impression se précise lors d'un autre tête-à-tête entre les deux personnages, où le pouvoir déformant et les effets hallucinatoires du regard de la femme sont tels qu'ils forcent le narrateur à fermer les yeux pour éviter de disparaître tout entier.

Cerró los ojos como si se tratara de recordar [...]. Luego los abrió y el efecto de expansión se produjo con puntualidad de relojero. De repente nos encontrábamos en el centro de una explanada inmensa, sin orillas, sin identidad alguna. Los dos nos hacíamos pequeños, tan insignificantes que casi nos era imposible escucharnos. El espacio entre los dos crecía y adelgazaba al mismo tiempo. Tuve que cerrar los ojos para evitar mi propia desaparición en ese medio. (*Cresta*, p. 45-46)

Or, quel est le danger du regard d'Amparo/Méduse ? Il semblerait que, outre le pouvoir expansif de son œil et le risque de disparition physique dans l'espace ainsi créé, ce soit plutôt le *pouvoir réflexif/réfléchissant* de son regard qui menace l'intégrité du narrateur. Le danger méduséen consiste à révéler l'autre dans le même, à dévoiler que nous ne sommes pas ce que nous prétendons être, que nous sommes intimement autres : « Ce que le masque de Méduse envisage en revanche, c'est la radicale altérité que dissimule notre apparence [...] »¹⁵. Proche en ce sens du sentiment d'inquiétante étrangeté, et préfigurant la scène du miroir¹⁶, le regard d'Amparo signifie au narrateur la faille de son identité virile, « la radicale altérité [féminine] que dissimule son apparence [virile] », ou, selon les mots de Antonio Machado, « la incurable *otredad* que padece *lo uno* »¹⁷.

Si l'effroyable confrontation incite Persée à exécuter « le geste violent de décapitation »¹⁸, l'expérience méduséenne de « saisissement devant la reconnaissance du Même à

15 Jean Clair, *Méduse*, *op. cit.*, p. 57-58. Dans la locution « en revanche », le substantive récupère ici toute sa charge sémantique.

16 Cf. I. 3. b, « 'Stade du miroir' et Inquiétante étrangeté ».

17 Cité en exergue de l'essai d'Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, *op. cit.*

18 Jean Clair, *Méduse*, *op. cit.*, p. 62.

travers l'identification de ce qui nous apparaît à première vue comme 'Autre'¹⁹ pousse le narrateur à fuir sa propre maison²⁰.

« Soy Amparo Dávila ». L'assertion du féminin

Ainsi, avant même que la femme ne prenne la parole, son regard trouble déjà l'autorité discursive du narrateur et son intégrité corporelle. Ces effets sont ensuite dédoublés lorsque le personnage féminin se présente à son hôte, décline sa propre identité, avant d'énoncer une vérité catégorique sur le narrateur lui-même.

Les deux premiers chapitres – correspondant aux tout premiers moments de la rencontre avec Amparo dans le souvenir du narrateur – se caractérisent sur le plan stylistique et narratif par une sorte de distension/dilution du récit par rapport à l'histoire, et présentent tous deux la même structure contrastée : le récit à la première personne, qui tourne et retourne sur lui-même, tranche avec la parole d'Amparo, restituée au style direct à la toute fin des chapitres. Le discours direct rompt le rythme monotone de la rumination/remémoration du récit et fait l'effet d'une bombe à retardement. Ainsi, la figure d'épanorthose qui caractérise le discours du narrateur, plus qu'un indice de sincérité ou un ressort d'exactitude, s'apparente davantage à un procédé dilatoire et traduit la peur éprouvée par le narrateur à restituer une parole féminine qui semble dotée des mêmes pouvoirs que le regard méduséen. Précisons alors la portée subversive de la voix d'Amparo. Quelle menace recèlent donc les mots que la femme lance de manière lapidaire ?

La première prise de parole : « Soy Amparo Dávila », n'a apparemment rien de subversif, si ce n'est dans le ton assertif et abrupt de l'affirmation, qui contraste avec les attermolements et faux-fuyants pronominaux de la voix narrative. Cette formule déictique apparemment banale, présente néanmoins une revendication identitaire forte, par le verbe être conjugué à la première personne et précédant l'anthroponyme, alors que le narrateur se cache derrière une première personne du pluriel ou un indéfini et ne fait jamais mention de son nom ou prénom. Par ailleurs, le nom de la femme représente en lui-même une menace pour l'autorité masculine – celle du narrateur, mais plus généralement celle de tous les hommes jouissant d'un monopole discursif – puisque, nous l'analyserons par

19 *Id.*

20 « Por un par de días anduve pensando en la posibilidad de pedir vacaciones para poder alejarme de ella » (*Cresta*, p. 31).

la suite, il joue un rôle symbolique dans l'entreprise de revanche féminine menée par le personnage d'Amparo.

La seconde intervention de la femme est d'autant plus perturbante qu'elle est doublée d'une confrontation visuelle :

–No llegué aquí por azar –mencionó entonces sin darme la cara, todavía con el filo de la mano derecha sobre el cristal–. Te conozco de antes.

Cuando se volvió a verme, el espacio vacío alrededor de mi cuerpo se multiplicó otra vez. De tan solo, estaba casi sordo. Estaba perdido.

–Te conozco de cuando eras árbol. De aquellas épocas –dijo. (*Cresta*, p. 19)

La voix d'Amparo jette le trouble par l'affirmation déconcertante de l'antérieure condition d'arbre du narrateur. Cette révélation, si elle dérouté le lecteur par son caractère irrationnel et extravagant, offre un premier indice sur l'identité du narrateur et soulève déjà en partie le voile de son travestissement.

Nous avons relevé précédemment les indices convergeant vers une association du féminin et de la nature, pour montrer comment Amparo incarnait une nature féminine inquiétante, chtonienne, menaçant l'ordre masculin-apolinien qu'incarnait le narrateur par son statut d'homme de science et de discours. Or, si le narrateur revendique certaines caractéristiques qui le «rangent» du côté apollinien, du côté de l'ordre, de la logique, de la culture, d'autres indices le rattachent irrémédiablement à la nature (végétale ou aquatique), et semblent valider l'étrange affirmation d'Amparo. En effet, de nombreux passages soulignent par exemple son attachement viscéral et *immémorial* à l'océan, suggérant la condition primitive féminine du personnage : «Ya lo sabía yo de mucho tiempo atrás : no podía alejarme del mar. El océano me calma. Su masiva presencia me hace pensar, y creer, que la realidad es bien pequeña» (*Cresta*, p. 32). Dans cette première citation, la formule «de mucho tiempo atrás» résonne avec celle utilisée par Amparo «De aquellas épocas». D'autres passages décrivent l'état *d'osmose* que lui inspire l'océan : «su modo de sentir el océano», «Iba a ponerme melancólico, a punto estuve, pero me incorporé a observar el mar, su silueta nocturna, su lomo inmenso» (*Cresta*, p. 79 et 35). Au fil du roman, et parallèlement au processus de dévoilement identitaire initié par l'intrusion d'Amparo, les références à la nature se multiplieront pour culminer lors de la rencontre avec Amparo Dávila, la Verdadera.

La troisième étape dans la prise de parole féminine entaille définitivement l'identité du narrateur, lève le voile sur ce qui serait, *en réalité*, l'identité féminine de ce dernier : «– ¿Sabes? –mencionó como a la distraída–. Yo sé tu secreto. [...] –Yo sé que tú eres mujer» (*Cresta*, p. 59-60). Si le caractère inattendu de la révélation explique en partie les réactions interdites du narrateur, l'état dans lequel le plonge la parole d'Amparo rappelle

la pétrification causée par le regard de l’Intruse, ce qui laisse supposer que la femme/Méduse a *visé* juste :

Me abstuve de toda reacción. La observé, totalmente estupefacto. Paralizado. Incrédulo. [...]. Iba a decirle algo, pero la parálisis provocada por el comentario de Amparo no me dejó esbozar palabra alguna. Así, inmóvil y mudo, observé el acercamiento entre las dos. (*Cresta*, p. 59-60)

Quelle que soit la véracité des propos d’Amparo, sa parole a pour effet – tout comme son regard – de faire taire la voix²¹ de celui qui est pourtant censé incarner l’autorité discursive et narrative dans le roman. La voix de l’homme de discours et de science disparaît sous l’influence de la parole féminine. Si l’inversion du point de vue et la destitution de l’autorité masculine a lieu dans ce que nous pouvons nommer la sphère narrative, la « capacité d’agir inattendue » de la femme se révèle également sur le terrain de prédilection même de l’homme de science : le diagnostic médical.

Le diagnostic médical

Juste après l’intrusion d’Amparo, une autre femme sonne à la porte, la Traicionada, ancienne amante du narrateur, qui s’évanouit à peine franchi le seuil de la maison. Dès lors, une inversion discursive d’un autre genre s’opère, qui porte une autre atteinte à l’autorité du personnage. C’est Amparo, et non le narrateur qui est pourtant médecin, qui se charge des premiers soins sur la femme évanouie. Malgré quelques réticences de la part de ce dernier, l’autorité discursive et médicale a clairement changé de genre. Amparo se charge de déshabiller la femme (un acte dont la connotation érotique n’est pas exclue, étant donnée la complicité féminine ambiguë qui s’installera par la suite entre les deux femmes), prescrit le premier traitement, établit le diagnostic et évalue le temps de convalescence.

Amparo Dávila me ayudó a llevarla a una habitación de la planta alta y, una vez que la tendimos sobre la cama, ella se encargó de desnudarla [...].

–Tiene fiebre –dijo sin necesidad de usar el termómetro–. Démosle penicilina.

–Pero si no sabes qué es lo que tiene –le contesté, alarmado.

Por toda respuesta, la Muchacha Remojada se dirigió entonces al baño y abrió el botiquín igual que si se encontraba en su propia casa, *como si fuera la especialista en las enfermedades del cuerpo y no yo*.

–No hay penicilina –le informé con una parsimonia que me conocía bien.

–De cualquier modo, debe de ser la epidemia –masculló mientras colocaba compresas de agua fría sobre la frente de la enferma. [...] Le tomó el pulso [...].

–La convalecencia será larga –me aseguró cuando hubo terminado–. Si sobrevive –añadió. (*Cresta*, p. 23. Nous soulignons)

La transmutation de l’autorité médicale est opérée par plusieurs organes mettant en jeu le corps, la voix et le regard. Le transfert du savoir médical vers la femme passe non

21 « Estaba solo, absolutamente solo y sin voz » (*Cresta*, p. 34).

seulement par les gestes précis portés sur corps de la malade (prendre le pouls, mettre une compresse), mais surtout par le discours accompagnant ces gestes. Le langage apparaît ici dans sa dimension performative, c'est lui qui fait la «réalité» de la maladie (puisque Amparo décrète la fièvre de la femme «sin necesidad de usar el termómetro»), c'est lui qui destitue l'homme de son statut de médecin. La perte de l'autorité du narrateur en faveur d'Amparo est d'ailleurs consommée lorsque celui-ci, après une ultime tentative pour affirmer son statut, devient non plus le sujet pensant du savoir mais l'objet-patient :

–Aléjate de ella –le dije desde el marco de la puerta–. Te puedes contagiar.

Se sonrió entonces. Arqueó la ceja derecha. Me *auscultó* con detenimiento y sin piedad alguna. (*Cresta*, p. 23. Nous soulignons)

La destitution de l'autorité masculine est également signifiée spatialement par la marginalisation du narrateur, qui ne s'exprime plus que depuis le seuil de la porte, un retranchement spatial qui s'accroîtra au gré de la routine qu'instaureront Amparo et la Traicionada au sein même de la maison de leur hôte. Ainsi, dès le chapitre trois, la présence des deux femmes dans la maison du narrateur entraîne une redistribution des rôles de genre autour de l'acte-discours médical. Le narrateur-observateur qui scrutait avec une curiosité érotico-scientifique la femme-objet est à son tour «ausculté» froidement par la femme, désormais détentrice du savoir-pouvoir médical.

La transmutation du statut de sujet-observant à celui d'objet-observé est particulièrement perceptible dans la scène, évoquée précédemment, de la révélation de l'identité féminine du narrateur. Après qu'Amparo a dévoilé le secret de ce dernier, comme posant le diagnostic de sa véritable identité, la Traicionada les rejoint dans le salon. Le bref échange verbal entre les deux femmes, leur conversation elliptique au sujet du narrateur, évoque l'attitude de deux médecins dont l'expression laconique, voire cryptique, reflète d'inquiétants scrupules envers un patient que l'on sait condamné et que l'on ose à peine regarder, par pitié, ou par dégoût :

–¿Ya se lo dijiste? –le preguntó la Traicionada en voz alta observándome al mismo tiempo con el rabllo de su ojo izquierdo.

La otra asintió con la cabeza.

–Ya veo –dijo mi ex amante y, como si se hubiera quitado un gran peso de encima, tendió su cabeza sobre el regazo iluminado de Amparo. (*Cresta*, p. 60)

L' « objectivité forte »

Dans le sous-chapitre précédent (I. 2), nous avons montré que le point de vue du narrateur reprenait le discours médical officiel sur les corps (sexués). Or, l'inversion des rôles opérée par le personnage d'Amparo pourrait parallèlement illustrer un autre point de vue, une autre méthode scientifique, préconisée par la philosophe féministe américaine Sandra Harding, héritière des épistémologies du positionnement (ou «*standpoint*») et à l'origine de la notion «d'objectivité forte». Dans les années 80, Harding a étudié les

« questions relatives à la place des femmes en tant que savantes et que scientifiques, réinterrogeant les pratiques existantes de savoir et leurs contenus sexistes et racistes, ainsi que leurs méthodologies et leurs présupposés épistémologiques »²². Le concept « d'objectivité forte » s'inscrit dans une démarche de « réévaluation de la définition de l' 'objectivité' en tant que catégorie mesurant ce qui peut être ou non considéré comme 'scientifique' »²³ et « requiert que les scientifiques effectuent le même genre de descriptions et d'explications critiques du sujet de la connaissance scientifique [...] que les sociologues ont fait avec les objets de leurs recherches »²⁴. Si le regard/discours du narrateur-médecin suppose une critique de l'imbrication entre savoir/pouvoir et de la tendance « sexiste » du discours scientifique, parallèlement, l'attitude d'Amparo semble quant à elle réaliser la volonté « *d'objectiver le sujet connaissant* »²⁵. Le principe d'inversion, de réflexivité et de retournement de situations et de postures préconisé par Harding fait *littéralement* écho au renversement de situation entre le narrateur et Amparo dans *La cresta de Ilión*. Dans ce même contexte théorique de la révolution épistémologique, Donna Haraway revendiquait dans son *Manifeste cyborg* la prise en compte de « la capacité d'agir des objets de connaissance »²⁶. Or, nous avons déjà démontré la « capacité d'agir inattendue » de celle qui apparaissait sous l'œil du médecin comme un objet de curiosité anatomo-scientifique. Ainsi, la scène qui inaugure la transmutation de l'autorité scientifique présente une double portée : au sein de la diégèse, elle dégrade le statut dominant de l'homme de science en niant la capacité d'agir de ses gestes et de ses mots. Mais, au-delà de la fiction, elle acquiert une signification politique, suggère une volonté d'ébranler « le fonctionnement routinier de la science repos [ant] sur un statu quo maintenu par une élite, sur 'une matrice de privilèges' de classe, de genre et de 'race' »²⁷.

Altérité linguistique

Le processus d'exclusion du narrateur de l'acte de langage atteint son paroxysme lorsque ce dernier découvre, horrifié, la langue inouïe parlée par les deux Intruses. La langue parlée par les deux femmes pousse à son comble le sentiment d'étrangeté ressenti par le narrateur face à cet Autre féminin, dont le corps et la voix, dont le comportement et les réactions, ne répondent pas aux codes d'intelligibilité de l'homme et que ce der-

22 Sarah Bracke, María Puig de la Bellacasa, Isabelle Clair, « Le féminisme du positionnement. Héritages et perspectives contemporaines », *Cahiers du Genre*, vol. 54, n° 1, 2013, p. 51.

23 *Id.*

24 Sandra Harding, *The « Racial » Economy of Science*, Bloomington, Indiana University Press, 1993, p. 19. Traduction et citation d'Elsa Dorlin, *op. cit.*, p. 28

25 *Id.*

26 *Id.* Cf. Donna Haraway, *Manifeste cyborg*, *op. cit.*, p. 130.

27 Elsa Dorlin, *op. cit.*, p. 29. Rappelons enfin l'intérêt de cette révolution épistémologique dans la perspective de la représentation des corps sexués qui est la nôtre : la proposition « d'objectivité forte » a contribué « au sein des sciences biomédicales, à la critique d'un certain nombre de préjugés comme à la refonte d'un certain nombre de postulats relatifs à la conceptualisation contemporaine du sexe biologique » (*ibid.*, p. 31).

nier rejette dans le domaine de l'absurde : « Su respuesta me pareció absurda » ; « [...] su conducta, su manera de caminar y de ver, de interactuar y hasta de callarse, correspondía a reglas del todo ajenas a mí » (*Cresta*, p. 26). Avant la terrifiante découverte de leur langue, l'étrangeté linguistique des femmes est annoncée par la répétition des verbes « mascullar » et « murmurar »²⁸ pour qualifier l'élocution d'Amparo, préfigurant le caractère opaque, énigmatique et indéchiffrable de la langue²⁹. « L'inquiétante étrangeté » de la langue féminine, si elle n'a *a priori* rien de familier³⁰, provoque bel et bien l'effroi du narrateur-auditeur :

Tan pronto como abrí la puerta trasera de la casa, sin embargo, la placidez se transformó en horror. Las oí hablar. Al inicio sólo distinguí los murmullos pero, conforme subía la escalera, descubrí que compartían palabras totalmente desconocidas para mí. No se trataba, además, de algún idioma extranjero. Puse atención. Me senté del otro lado de su puerta entreabierta. Cerré los ojos. Traté de asimilar los sonidos, los ritmos de expresión, buscando similitudes con lenguajes que conocía o que, al menos, había escuchado en mis viajes, pero todo fue inútil. Para mi total desconcierto, supe entonces que, en el poco o mucho tiempo que llevaban juntas, se habían hecho con un idioma propio. Me sentí aislado y débil como un exiliado que vive en un país que nunca le resultará familiar. Y en ese preciso momento tuve que comprender, y aceptar, que me había convertido en un apestado en mi propia casa. (*Cresta*, p. 39-40)

Tout comme l'adoption du discours et de l'attitude médicale par Amparo, l'invention de cette langue absolument étrangère a pour effet d'altérer l'identité masculine du narrateur, en annulant la certitude de sa supériorité et en inversant ses schémas de pensée relatifs aux genres. La supposée « fragilité » qui, au paragraphe précédent, permettait au narrateur de qualifier ses deux hôtes féminines : « Ahí estaban las dos, débiles y perdidas » (*Cresta*, p. 39), lui sert désormais à décrire son propre état après la stupéfiante découverte de la langue nouvelle : « Me sentí aislado y débil como un exiliado que vive en un país que nunca le resultará familiar ». Par ailleurs, l'allusion intertextuelle à la « Casa tomada » de Cortázar³¹, perceptible derrière la métaphore du « pestiféré dans sa propre maison »,

28 Cf., *Cresta*, p. 23, 25, 29 et 39.

29 Le sens des deux verbes signifie déjà le caractère indéchiffrable de la langue, quand leur sonorité annonce les caractéristiques formelles de cette dernière. D'une part, les allitérations – m – et les assonances – u ; a – annoncent la grande musicalité de la langue et son caractère répétitif. D'autre part, ce jeu de répétitions et le trait mouillé du phonème [A] annonce l'aspect « aquatique » de la langue, évoquant le bruit de la pluie tombant sur la mer.

30 La notion de *Unheimliche*, d'« inquiétante étrangeté » ou « inquiétant familier » semble particulièrement pertinente pour étudier l'apparition de cette nouvelle langue et les réactions qu'elle suscite chez le personnage-narrateur. Nous pouvons d'ores et déjà dire que la langue des femmes répond aux deux acceptions de « heimliche » puisque, d'une part, elle est créée au sein de la maison, dans le cadre intime du foyer du narrateur, et d'autre part, elle demeure secrète, obscure, impénétrable pour ce dernier (du moins au début, puisque la langue deviendra subitement tout à fait familière au narrateur à la fin du roman) : « le mot 'heimlich' n'a pas un seul et même sens ; il appartient à deux groupes de représentations qui, sans être opposés, sont cependant très éloignés l'un de l'autre : celui de ce qui est familier, confortable, et celui de ce qui est caché, dissimulé. » (Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche)* (1919), traduction de Marie Bonaparte et E. Marty, version électronique http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychoanalyse_appliquee/10_inquietante_etrangete/inquietante_etrangete.pdf, p. 12). Voir aussi : Martine Menès, « *L'inquiétante étrangeté* », La lettre de l'enfance et de l'adolescence, vol. n° 56, n° 2, 2004, p. 21-24.

31 Mais aussi à certains contes d'Amparo Dávila, comme « Moisés y Gaspar » ou « El huésped » du recueil *Tiempo destrozado* (1959).

figure de manière à la fois tangible/physique et symbolique le processus de double décentrement du masculin : le décentrement spatial du sujet masculin, et le décentrement de son autorité linguistique/littéraire. Au chapitre suivant, l'allusion au conte de Cortázar se répète, insistant de nouveau sur la marginalisation physique du personnage, et évoquant la même altération psychosomatique que celle produite par le pouvoir d'expansion du regard ou par les révélations d'Amparo : « Literalmente, me era imposible seguir viviendo como lo estaba haciendo : arrinconado en mi propia casa, excluido del lenguaje común, solo, sordo » (*Cresta*, p. 43).

Le changement de statut féminin, de femmes « parlées » à femmes « parlantes »³², à travers l'appropriation du langage – médical ou inventé –, suppose la destitution du pouvoir et de l'autorité de l'homme qui jouissait jusqu'alors du monopole des discours scientifiques et littéraires par son double statut de médecin et de narrateur. Le lien étroit entre voix/langage et pouvoir apparaît d'ailleurs clairement dans les craintes qu'exprime le narrateur lorsqu'il évoque : « su nuevo poder sobre mí » (*Cresta*, p. 40). Le langage apparaît comme un véritable enjeu de pouvoir, comme une arme de guerre des sexes qui se retourne contre celui/ceux qui en avai(en)t le monopole, comme le possible instrument d'une « vengeance féminine »³³ selon les propres suspicions du narrateur. Ce qui explique son obsession et son acharnement pour tenter de déchiffrer leur langue : « lo único que me obsesionaba era *desentrañar* la naturaleza del lenguaje con que lucubran cosas contra mí » ; « Esperaba que me dijera, sobre todo, cuáles eran las reglas de su lenguaje secreto » (*Cresta*, p. 40 et 43).

Anatomie de la langue féminine

La langue féminine récemment découverte fait l'objet de métaphores et comparaisons anatomiques : le narrateur veut « percer/pénétrer/disséquer la nature du langage »³⁴ et compare son effort de concentration à celui que requièrent « les livres d'anatomie ». On reconnaît également l'expression de la formation intellectuelle médicale du narrateur qui tente désespérément d'organiser, de distinguer, de sectionner les éléments/signes linguistiques pour y déceler une cohérence, un ordre, une logique connue, ... en vain (« De lo demás –sus reglas internas, sus conjugaciones, sus modos– no llegué a saber gran cosa » (*Cresta*, p. 41)). Au regard de nos réflexions sur l'œil anatomique (I. 2), il est d'ailleurs significatif que l'incompréhension du narrateur soit exprimée comme une impossibilité à pénétrer la langue. Incapable de « capter » autrement – auditivement, « con los ojos cerra-

32 Nous reprenons ces deux catégories décrivant le statut contradictoire des femmes que décrit Lévi-Strauss. Claude Lévi-Strauss, *Les Structures élémentaires de la parenté* (1949), Paris, La Haye, Mouton et Maison des sciences de l'homme, 1967, p. 569. Voir les objections de Rubin face à l'absence de conséquences tirées de cette contradiction, Gayle Rubin, *op. cit.*, p. 72.

33 « una venganza femenina » (*Cresta*, p. 37).

34 « *desentrañar* la naturaleza del lenguaje ». Le verbe « *desentrañar* » a le sens de résoudre, percer un mystère, élucider un problème, mais c'est bien le radical « *entrañas* », les entrailles, qui résonne ici.

dos» – cette réalité linguistique, le narrateur enrage de son *impuissance* : «Cada vez que las oía platicar me hundía en una rabia inconmensurable, paralizadora. No podía hacer nada contra su lenguaje. No podía entrar en él» (*Cresta*, p. 41).

Les séances d’espionnage permettent cependant de dégager certaines caractéristiques de cette langue nouvelle. Tout d’abord, elle semble ne répondre à aucune logique ni à aucun paradigme connu, et ne ressemble ni à l’espagnol ni à aucune autre langue :

Traté de asimilar los sonidos, los ritmos de expresión, buscando similitudes con lenguajes que conocía o que, al menos, había escuchado en mis viajes, pero todo fue inútil.

Se trataba, en cambio, de un idioma completo, sofisticado, compuesto por largas unidades gramaticales y donde se presentía el uso significativo de la repetición. (*Cresta*, p. 39-41)

Malgré le caractère insondable de la langue, le narrateur relève sa sonorité particulière :

El sonido de los vocablos era insoportablemente melodioso, casi dulce. Y había una repetición intrigante de la que me di cuenta más o menos al tercer día de mi espionaje. Se trataba de un sonido parecido a la sílaba ‘glu’. La repetían incesantemente y, al hacerlo, parecían replicar el eco de la lluvia, el momento en que una gota de agua cae pesada y definitiva sobre la corteza del mar. [...] Se trataba, en cambio, de un idioma completo, sofisticado, compuesto por largas unidades gramaticales y donde se presentía el uso significativo de la repetición. Los sonidos guturales en que se enunciaba le otorgaban el aura de algo lejanamente infantil, de ciertas resonancias redondas. (*Cresta*, p. 41. Nous soulignons les descriptions purement auditives)

Deux caractéristiques principales ressortent de la minutieuse description du narrateur : la musicalité singulière (mélodieuse, douce, répétitive, gutturale, ronde) de la langue, et son association à la nature, notamment à travers la comparaison à l’écho de la pluie, à la goutte d’eau tombant sur la surface ou «*l’écorce*» de la mer. Le narrateur distingue également «un son proche de la syllabe ‘glou’», qui évoque dans les systèmes linguistiques de langues romanes le bruit de l’eau par onomatopée. Que pouvons-nous déduire de ces éléments dans la perspective relative aux genres qui est celle du roman et de notre étude ? Dans le contexte de «revanche féminine», cette langue porte-t-elle aussi la marque du genre ? On peut bien sûr voir dans les comparaisons mentionnées la traditionnelle association femme/nature. Quant à la syllabe «glu», cet élément suggère en tout cas une langue qui reposerait sur un principe analogique / de correspondance avec la nature, et suppose un rapport aux mots et à la réalité qui soit moins conventionnel, plus primitif ou instinctif, à l’opposé de la langue savante et du jargon scientifique, par exemple.

Indépendamment de ses qualités intrinsèques – possiblement marquées par le féminin –, la langue parlée par les deux femmes a des effets sur le corps du personnage et sur le *corps* du texte. Cette langue trouble à tel point le corps et l’esprit du narrateur, que son déchiffrement deviendra l’objet de la quête du «héros», l’un des enjeux principaux de l’histoire et la clé de sa résolution. Un tournant inattendu de l’«action» qui fait l’originalité et la modernité de l’écriture rivérienne. Cécile Quintana affirme en effet que l’écriture

de Rivera Garza est moderne au sens barthien dans la mesure où les mots occupent le premier plan, sont au cœur de l'action et de la description³⁵, surprenant ou décevant les attentes du lecteur qui aurait pu supposer une histoire pleine de rebondissements amoureux ou conflictuels. Or, il est significatif que, dans le cadre de la narration menée par une première personne au masculin, les mots en question soient des mots de femmes : les mots parlés par Amparo et la Traicionada, les mots écrits dans le manuscrit d'Amparo Dávila, la Verdadera, que nous évoquerons plus avant. Ainsi, on observe de nouveau une double altération du sujet masculin. Les voix féminines ébranlent le corps de l'homme, le rendent sourd et muet, l'isolent, l'anéantissent³⁶, et affectent également la voix narrative, qui se consacre quasi exclusivement au récit de la quête du corps-manuscrit d'Amparo Dávila, et de l'élucidation de la langue énigmatique.

« Cécité littéraire » et intelligibilité linguistique

Au-delà des enjeux identitaires dans le cadre de la diégèse, l'apparition de la langue nouvelle acquiert une portée littéraire, et illustre une autre spécificité de l'écriture de Rivera Garza. Nous l'avons analysé, l'autrice résiste à la convention littéraire de la description, une résistance qui passe notamment par un détournement des procédés visualisants³⁷, mais aussi, comme le souligne Quintana, par une exploitation de l'élément auditif dans les descriptions :

L'outil descriptif n'est pas rejeté en soi, ce sont ses effets de visualisation posés comme un postulat par certains (Fontanier) qui sont remis en cause. Si les descriptions « ont pour but de faire voir » selon Robbe-Grillet, celles de Rivera Garza veulent davantage « faire entendre »³⁸.

La citation précédente transcrivant les impressions auditives de la langue féminine peut ainsi apparaître comme un exemple d' « exercice de cécité littéraire », dont le but serait de questionner « la description normative posant le seul sens de la vue »³⁹. La revendication esthétique/esthésique⁴⁰ chez Rivera Garza prend sens dans le cadre fictionnel du conflit entre les identités de genres. En effet, nous avons interprété la vue comme réflexe masculin dans l'appréhension et la domination des corps. Or, au monopole visuel, l'autrice et ses émissaires fictionnelles opposent l'ouïe. Ainsi, l'opposition entre la vue et l'ouïe pourrait suggérer ou symboliser celle entre le masculin et le féminin. Certains indices permettraient de valider cette hypothèse. On constate en effet une évolution « sen-

35 Cécile Quintana, *op. cit.*, p. 77-78. « Finalement, ce sont les mots qui deviennent eux-mêmes les objets de la description » ; « Les mots sont propulsés au cœur de l'action ».

36 « Realmente había dejado de existir para ellos » (*Cresta*, p. 131).

37 Nous avons démontré que malgré l'importance de l'organe visuel, la représentation des corps est fragmentaire, incomplète, in-visualisable. Cf. I. 2.

38 Cécile Quintana, *op. cit.*, p. 71.

39 *Ibid.*, p. 75.

40 « esthétique » : relatif aux perceptions sensorielles.

sorielle» chez le personnage, depuis son affirmation virile initiale jusqu'à l'assomption de son identité féminine. Nous avons évoqué par exemple comment la présence méduséenne d'Amparo le forçait à dévier le regard. Mais c'est surtout la découverte de la langue féminine qui l'incite à renoncer au sens de la vue : face à cette réalité linguistique nouvelle, et pour tenter de la capter, il n'a d'autre choix que de « cerrar los ojos ». À partir de ce moment, la formule « cerré los ojos » se répète de nombreuses fois, à un rythme plus soutenu jusqu'à la révélation finale⁴¹.

Signalons enfin que ces exercices de cécité littéraire ont des effets non seulement sur le corps du personnage, mais également sur celui du lecteur qui est invité lui-aussi à se « déprendre [du] moyen d'accès au monde le plus immédiat que constitue la vue »⁴², puisqu'ils prétendent « recentrer l'activité créatrice et réceptive autour du corps, en cherchant à retranscrire l'expérience du monde à travers la participation de tous les sens »⁴³. Dans la description de la langue féminine, signifiants et signifiés provoquent bel et bien des effets sensoriels multiples : l'ouïe est stimulée par les effets d'assonances (en o et u) et le champ lexical du son⁴⁴, ainsi que le toucher avec la métaphore aquatique (« lluvia », « mar », « gota » évoquent des sensations de froid, d'humidité) ou encore le substantif « corteza » à connotation tactile.

L'incorporation dans le corps du texte d'une langue radicalement autre perturbe indéniablement l'acte de lecture. Tout comme le narrateur qui s'efforce de déchiffrer auditivement cette langue étrange, le lecteur fait face lui aussi à une altérité scripturale/graphique qui nécessite un effort visuel :

–*Ma glu nemrique pa, glu?* –preguntaba la Amparo falsa, entre risas, en la mesa del comedor.

–*Oh, glu hiserfui glu trenji fredso glu, glu-glu* –contestaba la otra mirándome, como ya era su costumbre, de reajo [...].

–*Glu casenta* –decía mirando el mar una vez más–, *meli you glu brumino glu trejí clatri glu, glu?* (*Cresta*, p. 78)⁴⁵

Si la succession incongrue, inouïe, de consonnes et de voyelles conformant la langue des femmes représente un enjeu esthétique et esthésique en sollicitant d'autres sens que

41 Cf. *Cresta*, pp. 52, 90, 151, 167 et 168.

42 Cécile Quintana, *op. cit.*, p. 76

43 Cécile Quintana, *op. cit.*, p. 75.

44 Le terme «sonidos» répété trois fois; «vocablos»; «melodioso»; «sílabas»; «repetir»; «resonancias».

45 Le passage est par ailleurs représentatif de l'exclusion du narrateur. Pour un autre exemple de la langue (et du rejet du narrateur), voir la scène avec le Director General, p. 127-136. Notons également que la syllabe «glu» évoque le *glíglico*, langage inventé par la Maga dans lequel est écrit tout le chapitre 68 du roman de Cortázar, *Rayuela*, ou la *jitanjáfora* inventée par Oliveira dans le chapitre 41. La langue des femmes dans *La cresta de Ilión* s'inscrit indéniablement dans cette pratique littéraire de la *jitanjáfora*, dont nous rappelons l'origine et la définition : «*De jitanjáfora, última palabra del tercer verso de un poema repleto de voces sin significado, pero de gran sonoridad, que compuso en 1929 el poeta cubano M. Brull y de la que se valió el humanista mexicano A. Reyes, 1889-1959, para designar este tipo de enunciados*» (DRAE).

la vue, elle acquiert également une portée politique visant à critiquer les normes d'intelligibilité à un niveau linguistique et littéraire.

Nous avons vu précédemment que la forme et la logique du récit du narrateur s'inscrivaient dans une tradition littéraire autobiographique, en organisant les faits de manière (apparemment) cohérente, chrono-logique et *transparente*. Or, l'intégration de la langue d'Amparo et de la Traicionada retranscrite par le discours direct crée une disruption visuelle, un effet de contraste fort que l'on peut interpréter comme une riposte féminine face à un modèle linguistique et littéraire hégémonique et dominant⁴⁶. La langue étrange et cryptique d'Amparo est représentative de la complexité du style et du caractère impénétrable de l'écriture de Rivera Garza, et peut être interprétée comme une volonté de perturber les habitudes de lecture et de bousculer le sens commun, rejoignant sur ce point les réflexions de Judith Butler sur l'intelligibilité de la langue. Pour répondre aux critiques adressées à son écriture *difficile*, Butler rappelle le lien entre les normes grammaticales, l'identité (de genre), et la domination, ainsi que la difficulté d'énoncer une proposition radicale, révolutionnaire ou même simplement critique en utilisant la forme même de ce que l'on veut dénoncer :

[...] ni la grammaire ni le style ne sont neutres du point de vue politique. Lorsqu'on nous apprend les règles d'intelligibilité que doit suivre la langue, on nous fait entrer dans le langage normalisé où le prix à payer, lorsqu'on ne s'y conforme pas, c'est la perte de l'intelligibilité en tant que telle. Comme me le rappelle Drucilla Cornell à la suite d'Adorno, le sens commun n'a rien de radical. Ce serait une erreur de penser que la grammaire que l'on a apprise est le meilleur moyen d'exprimer des vues radicales, étant donné les contraintes qu'impose cette grammaire à notre pensée, et même à ce qui est simplement pensable⁴⁷.

La complexité du style rivérien et l'étrangeté, l'opacité de la langue féminine viseraient alors à « attirer l'attention sur cette sphère du langage qui fait et défait l'intelligibilité »⁴⁸, à questionner les notions de normalité, de conformité, non seulement dans le domaine de la langue, mais dans tous les domaines définissant l'identité de la personne. La forme littéraire inédite, bravant certaines normes d'intelligibilité linguistique, serait propice à offrir une vision radicalement autre de l'identité, corporelle et sexuelle, de la personne. La forme novatrice et l'esprit subversif du texte, la voix/ la langue inouïe des femmes et le corps inédit du personnage inquiètent le sens commun pour repenser « ce qui est simplement pensable ».

46 Nous compléterons juste après l'hypothèse d'une riposte ou revanche féminine dans le domaine littéraire, en analysant le manuscrit perdu d'Amparo Dávila.

47 Judith Butler, *Trouble*, *op. cit.*, p. 41.

48 « Si je faisais comme si cette grammaire était translucide, j'échouerais alors précisément à attirer l'attention sur cette sphère du langage qui fait et défait l'intelligibilité » (*ibid.*, p. 48).

Le manuscrit perdu et l'Autre littéraire

L'autre obsession du personnage porte encore sur un corps féminin et sur des mots de femmes, puisqu'après qu'Amparo la Falsa lui mentionne le manuscrit perdu et la conspiration dont elle a été victime⁴⁹, le narrateur s'obstine à retrouver (et confisquer) ledit manuscrit⁵⁰ et à élucider l'identité d'Amparo Dávila, la Verdadera ou la Falsa.

Autour de la figure d'Amparo, de son nom, de son/ses corps et de son manuscrit/ses écrits, s'élaborent plusieurs trames significantes, dont les enjeux se répercutent à deux niveaux, intra et extra-diégétiques. Au fil du récit, la présence du doublet davilien permet de révéler l'altérité du narrateur, ou plutôt sa véritable identité féminine qui se cache derrière le masque viril. Mais cette présence implique également au sein du roman une altérité littéraire, qui se laisse décrire par la notion de Gérard Genette de transtextualité. Dans *La cresta de Ilión*, Rivera Garza établit un dialogue avec l'œuvre de l'écrivaine mexicaine Amparo Dávila. Voyons dans un premier temps comment l'Autre littéraire empreint le corps du texte rivérien, pour ensuite comprendre la manière dont la résurgence de cette voix de femme permet de décentrer les notions d'identité littéraire, et aussi sexuelle.

À l'instar du personnage d'Amparo, qui surgit, dès l'*incipit*, sur le seuil de la maison du narrateur, la présence de l'écrivaine Dávila apparaît au seuil du livre et se manifeste dès le paratexte, à travers un extrait de son conte «El patio cuadrado»⁵¹, cité en épigraphe. Au-delà de cette première référence explicite, et du nom donné à l'Intruse, c'est tout le texte qui «se laisse envahir insidieusement par un univers davilien 'fantomatique et mystérieux'»⁵². *La cresta de Ilión* se caractérise en effet, tout comme les contes de Dávila, par une ambiance trouble, inquiétante et onirique – ou plutôt cauchemardesque –, où l'absurde et le doute prennent le pas sur l'ordre et la logique, où la folie l'emporte sur la raison. Outre l'atmosphère étrangement familière, le lecteur averti reconnaîtra également l'empreinte davilienne derrière certains motifs répétés – les yeux, les miroirs, la pluie, les oiseaux, etc. –, ou certaines situations – l'intrusion et la dépossession de sa propre maison, l'expérience spéculaire ou onirique. Enfin, vers la fin du roman, l'empreinte davilienne ne réside plus seulement dans la relation hypertextuelle évoquée, mais se précise dans un type de référence plus explicite, l'intertextualité, lorsque des passages entiers extraits de

49 «– A mí [...] me desapareció una conspiración. [...] –Estoy segura de que el hombre que los comandaba [...] vino a morir a tu hospital.»; «entonces aquí debe de estar el manuscrito que me robó» (*Cresta*, p. 28-29 et p. 46-47).

50 C'est pour accéder aux archives que le narrateur accepte le chantage des *Urracas*. Une fois en possession du manuscrit, il décide de le rendre à Amparo La Verdadera, mais face à l'«arrogance» de cette dernière qui lui demande de le restituer à Amparo La Falsa, le narrateur décide de se venger en confisquant le manuscrit, ce qui révèle de nouveau les mots – écrits ou parlés – comme enjeux de pouvoir : «En eso tomé el manuscrito, es cierto, pero con la clara intención de conservarlo. Nunca llegaría a las manos de mi huésped. De eso le encargaría yo. Lo leería, me enteraría de todo lo que habría de enterarme, y luego lo volvería a esconder sin decirle nada a nadie, sin comunicar ninguna verdad o develar misterio alguno» (*Cresta*, p. 93).

51 Extrait du recueil *Arboles petrificados* (1977). Amparo Dávila, *Cuentos reunidos*, México FCE, col. Letras Mexicanas, 2009, p. 175.

52 Cécile Quintana, *op. cit.*, p. 123.

divers contes de Dávila sont insérés de manière fragmentaire dans le récit du narrateur⁵³. Notre objectif n'est pas ici de détailler les nombreuses relations transtextuelles entre le roman de Rivera Garza et l'œuvre de Dávila⁵⁴, mais de préciser dans quelle mesure la *ressuscitation/réincarnation des corps* (jeune et vieillissant) d'Amparo et la *résurgence de sa voix* mettent en branle certaines représentations de l'identité masculine, dans les sphères littéraire et individuelle.

La confession de l'Intruse dès le début du roman – «*Yo era una gran escritora*» (*Cresta*, p. 28) – semble confirmer l'intention de Rivera Garza derrière l'étroit réseau transtextuel qu'elle établit avec l'œuvre davilienne : revaloriser l'œuvre de Dávila dans le panorama littéraire, sortir la conteuse mexicaine de l'oubli dans lequel l'Histoire littéraire officielle l'a injustement laissée :

[...] se presenta la obra como un diálogo con la obra de Dávila vista a través de una serie de relaciones transtextuales que buscan rescatar a esta autora del anonimato en el ámbito de la literatura mexicana actual⁵⁵.

Ainsi, au sein de la trame transtextuelle tissée par l'autrice, l'invention de la conspiration pour faire disparaître le personnage nommé Amparo et du vol du manuscrit signifie métaphoriquement l'absence flagrante de l'écrivaine du récit littéraire officiel érigeant les grands auteurs nationaux. Le manque de considération de la part de la critique est d'ailleurs évoqué explicitement, lorsque le narrateur cherche des informations sur Amparo Dávila, la Verdadera, sur sa vie et sur son œuvre. Le passage faisant part des résultats de ses investigations souligne bien la quasi absence de Dávila du discours/de la littérature critique malgré la qualité de ses écrits :

Revisé los periódicos de épocas anteriores tratando de hallar información sobre sus libros y su vida y, *aunque no encontré mucho*, leí con gusto algunas reseñas sobre sus colecciones de cuentos y otras más sobre su poesía. Se hablaba ahí de un par de tomos atípicos que, a juzgar por los comentarios, *causaron más desconcierto que buena acogida por parte del público*. Se hablaba de la maldad, de lo fantástico, de lo ineludible. En esos comentarios *se la trataba con un ambivalente respeto*, con distanciada y misteriosa admiración. Parecía que, al menos en lo concerniente a su estatus como gran escritora, la falsa Amparo Dávila había hablado con verdad y había tenido razón. (*Cresta*, p. 77. Nous soulignons)

Si le narrateur reconnaît en se fiant aux archives journalistiques la valeur supposée de l'autrice, la réaction qu'il a lorsque la Falsa revendique son statut de «*gran escritora*»

53 Voir *Cresta*, p. 151, 153, 160, 171 et 172.

54 Pour plus de détails sur les liens transtextuels entre les deux autrices, nous renvoyons notamment à l'article de Gabriela Mercado, «*Diálogo con la obra de Amparo Dávila y resolución de problemas de género en La cresta de Ilión de Cristina Rivera Garza*», *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, Mexico, n° 22, 2007, p. 45-75. Voir notamment p. 45-56.

55 *Ibid.*, p. 45.

explique sans doute l'une des raisons de l'injustice littéraire dont est victime Amparo Dávila dans la réalité extrafictionnelle :

[...] se refería a sí misma como a una gran escritora y, sin embargo, el hueso de la pelvis, cuyo nombre seguía sin recordar, indicaba a la claras que no debía de tener más de veinticinco años. A esa edad ningún hombre, y *mucho menos mujer alguna*, puede clamar que es un gran cualquier cosa. (*Cresta*, p. 75. Nous soulignons)

Ainsi, la réhabilitation de l'œuvre davilienne s'inscrit dans une perspective de genre, prend l'allure d'une revanche féminine contre la domination masculine⁵⁶, qui dicte la valeur des choses et des êtres à partir de cette distinction première : celle du sexe masculin ou féminin. Celui qui – sous l'impulsion de son incurable misogynie – dénigrait le statut d'autrice à Amparo Dávila (la Falsa), qui niait même la possibilité d'une telle revendication en raison de son sexe féminin, se voit progressivement dépossédé de son pouvoir / de son statut dominant dans la sphère médicale, dans le domaine discursif, puis sur le plan anatomique.

Cette opération de sauvetage⁵⁷ initiée par Rivera Garza détermine non seulement la pratique d'écriture par le dialogue qu'elle instaure, mais également la réception du roman : le lecteur – nécessairement/idéalement actif⁵⁸ –, s'il veut tenter d'appréhender le roman et de percer certains mystères de l'écriture rivérienne, doit y participer :

Recurriendo a la imagen del paratexto, es Rivera Garza quien se lanza dentro de la piscina para rescatar esos libros y, por ello, se presenta como una invitación primera, no solamente a ella sino también al lector⁵⁹.

Pierre Ménard vs « la pépite d'or de la théorie du génie »

Si la transtextualité répond indéniablement à une volonté de faire entendre la voix de Dávila, il ne s'agit pas exactement de lui rendre sa place parmi le *panthéon* de la littérature mexicaine. En effet, la pratique dialogique chez Rivera Garza⁶⁰ répond à une conception particulière (borgésienne) de la littérature, qui ne s'accorde pas avec les discours ou

56 Il n'est d'ailleurs pas anodin que la disparition d'Amparo soit le « fruit d'une conspiration menée par un homme », un certain Juan Escutia. Cf. *Cresta*, p. 46, 75.

57 L'intention de CRG est « de rescatar a la cuentista mexicana del anonimato, de “aparecerla” de nuevo en el ámbito de la literatura actual ». Gabriela Mercado, art. cit., p. 46.

58 Au-delà du cas précis de la transtextualité, il est évident que l'écriture garzienne dans son ensemble suppose nécessairement une lecture active, ne se laisse pas « consommer » sans effort, sans une conscience aiguisée du processus de lecture en cours. L'autrice évoque ainsi son idéal de lecteur/ lecture active dans un entretien avec Jorge Luis Herrera : « [...] celui qui décide de quoi il s'agit et du sens à donner, c'est le lecteur qui est en train de produire son livre, et pas de le consommer. Moi, en tant que lectrice active, ce qui m'intéresse c'est – même si je ne comprends pas tout intellectuellement – de transformer ce que je lis en un outil pour ma propre interaction avec le monde ». Jorge Luis Herrera, Entretien avec Cristina Rivera Garza, http://sepiensa.org.mx/contenidos/2005/cris_rivera/rivera_1.html. Cité par Cécile Quintana, *op. cit.*, p. 129.

59 Gabriela Mercado, art.cit., p. 56.

60 Dans son œuvre narrative, Rivera Garza dialogue avec d'autres auteurs que la conteuse aux sourcils arqués.

hommages adressés à un génie individuel qui mériterait, par la singularité, l'originalité de son œuvre et de son style, de figurer parmi d'autres écrivains illustres.

La première épigraphe, précédant celle extraite de «El patio cuadrado», tirée du *Panopticon* du poète Steve Mc Caffery, : «*The mark is not in-itself but in-relation-to-other-marks*», rejette d'emblée l'idée d'une œuvre isolée, autonome, singulière :

Es decir, que *La cresta de Ilión* no existe por sí sola como marca, sino en estrecha relación hipotextual con la obra de Dávila, una obra que se rescata del abandono en la novela de Rivera Garza⁶¹.

Ainsi, ce n'est pas seulement Dávila qui inspire et influence l'écriture de Rivera Garza, mais tout autant Rivera Garza qui alimente rétroactivement l'œuvre davilienne, dans un jeu intertextuel qui s'affranchit des frontières du temps, de la logique/ de la chronologie, de l'autorité littéraire, du moi et de l'autre. Dans sa conception de la création littéraire, Rivera Garza suit elle-aussi – comme son personnage d'Amparo la Falsa –, «la singular lógica del desaparecido», en ignorant l'ordre des facteurs de la relation de cause-à-effet, en ignorant les notions d'antériorité / postériorité sur la frise de l'Histoire de la littérature :

La littérature, comme espace réversible de création, dépasse les logiques chronologiques, car si l'univers et les personnages de Dávila – notamment à la fin du roman, avec Moisés et Gaspar – s'imposent dans le champ fictionnel de Rivera Garza, Amparo Dávila à son tour accueille «chez elle» le personnage-narrateur de *La cresta de Ilión*. [...] Rivera Garza s'approprie l'espace narratif de Dávila et inversement, selon la très belle image de Gérard Genette développant cette idée borgésienne de la littérature : «il faut parcourir à l'envers le temps des historiens et l'espace des géographes : la cause est postérieure à l'effet, la 'source' est en aval, puisque la source, ici, c'est la confluence»⁶².

Les principes de réversibilité et d'interpénétration annulent la notion d'autorité, troublent les frontières du moi et de l'autre littéraire. Le lecteur, habitué à identifier un style propre à un génie particulier, se trouve dans la situation du lecteur du *Quichotte* dans le conte de Borges, et ne sait plus reconnaître ce qui, dans *La cresta de Ilión*, est de la «patte» / l'empreinte de Dávila ou de Rivera Garza :

N'oublions pas, en effet, que l'un des possibles «enseignements» – parmi bien d'autres – de «Pierre Ménard, auteur du Quichotte» consiste en la réversibilité de la relation d'antécédence, puisque le narrateur finit par identifier dans certains passages du Quichotte de Cervantès la «patte» de son ami Pierre Ménard. Or cette rétroprojection de l'origine par-

61 Gabriela Mercado, art. cit., p. 56.

62 Cécile Quintana, *op. cit.*, p. 128. Citation intégrée de Gérard Genette, «La littérature selon Borgés», in *Cahier de l'Herne Borges*, Dominique De Roux et Jean De Milleret (coord.), Paris, Livre de Poche, coll. «Biblio essai», 1981, p. 365.

ticipe d'une bien plus générale conception panoptique de la littérature, comme telle assez largement affranchie des usuelles catégories temporelles et causales⁶³.

L'attitude ménardienne, si elle est motivée par « les contagieuses séductions du paradoxe »⁶⁴ et revendique une conception de l'expérience littéraire comme pratique intertextuelle, prend également un relief particulier dans une perspective féministe.

Cette posture semble en effet dénoncer les notions d'autorité et d'originalité créatrices comme des leurres, des illusions créées par la certitude de l'homme de lettres de sa supériorité (vis-à-vis des femmes, de ses contemporains, de ses prédécesseurs) et renforcées par le discours critique dominant qui forge/perpétue le mythe du génie individuel masculin. Les concepts d'auteur et de créateur *au singulier* seraient des entités fallacieuses, de pures entéléchies exprimant la volonté-vanité d'être la *cause et l'origine* de ses écrits. Ainsi, à la critique du discours médical dominant s'ajoute celle du discours littéraire officiel, deux champs discursifs monopolisés traditionnellement par les hommes, comme le remarque l'historienne britannique Griselda Pollock à propos des arts plastiques : « l'Histoire de l'Art est une Histoire de l'Homme illustrée »⁶⁵. Pour expliquer le monopole masculin dans l'Histoire de la littérature et des Arts en général, nous pouvons citer le texte de l'historienne féministe Linda Nochlin, « Pourquoi n'y-t-il pas eu de grands artistes femmes ? » :

Derrière les études les plus sophistiquées sur les grands artistes – derrière en particulier la monographie d'histoire de l'art, qui tient pour essentielle la notion de grand artiste et traite les structures sociales et institutionnelles au sein desquelles il a vécu et travaillé d' 'influences secondaires' ou de 'fond du décor' – se dissimulent la pépite d'or de la théorie du génie et la conception ultra-libérale de la réussite individuelle⁶⁶.

À travers le dialogue intertextuel qu'elle instaure avec Dávila, Rivera Garza invite à une révision féministe de l'Histoire de la littérature⁶⁷ qui démystifie « la pépite d'or de la théorie du génie » individuel masculin, et neutralise les hiérarchies distinguant les « influences secondaires » de la création supposément originale. Le doublet Cristina-Amparo s'oppose ainsi au « discours univoque et hégémonique du masculin » dans la sphère

63 Frank Wagner, « « Jorge Luis Genette » », Fabula-LhT, n° 17, « Pierre Ménard, notre ami et ses confrères », juillet 2016, §4. URL : <http://www.fabula.org/lht/17/wagner.html>, page consultée le 29 juin 2020.

64 « [...] adopter en ces matières une posture 'ménardienne' ne relève pas seulement d'un mimétisme ludique motivé par les contagieuses séductions du paradoxe [mais] correspond bien à l'expérience de l'intertextualité » (*id.*). Rivera Garza pourrait sans doute assumer les paroles de son narrateur : « La contradicción me animaba. La paradoja me daba valor » (*Cresta*, p. 147).

65 Griselda Pollock, *Differencing the Canon*, Londres, Routledge, 1999, p. 24.

66 « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? », in Linda Nochlin, *Femmes, Art et pouvoir*, Paris, Jacqueline Chambon, 1993, p. 215. Citée par Isabelle Alfonsi, *Pour une esthétique de l'émancipation*, Paris, B42, col. Culture, 2019, p. 29.

67 À l'instar du projet de la galeriste Isabelle Alfonsi qui entreprend, en dialoguant avec des théoriciennes de l'art, « une révision féministe de l'Histoire de l'art qui permet de faire surgir des figures d'identification pour celles et ceux qui se sentent étranger-ère-s à l'expérience universaliste et pourtant non-universelle des hommes blancs hétérosexuels (ou présentés par défaut comme tels) qui écrivent et peuplent l'Histoire de l'art » (*ibid.*, p. 18).

littéraire pour revendiquer le « féminin dans ce qu'il a de subversif comme un lieu de multiplicité »⁶⁸.

Le doublet davilien

Le processus de dépossession de l'identité virile du personnage-narrateur initié par le corps et la voix d'Amparo la Falsa s'accélère lors de la première rencontre avec Amparo la Verdadera, rencontre initiée cette fois par le narrateur qui cherche à élucider le double mystère du manuscrit perdu et de l'identité de son hôte indésirable. Lors du face à face avec le double vieillissant d'Amparo – scène répétant la rencontre initiale avec la Falsa –, le regard et la parole de la Verdadera accentue la faille identitaire ouverte par la Emisaria. Au-delà des effets dévastateurs de « l'invasion des yeux »⁶⁹, c'est le discours de la femme qui établit l'identité féminine du narrateur, par la forme grammaticale, puis par l'évocation du secret. Contrastant avec la revendication pronominale du masculin au début du récit mené par le narrateur⁷⁰, le discours direct retranscrit la parole de la Verdadera s'adressant au personnage-narrateur par le biais de pronoms personnels féminins : « –¿Y qué la trae por aquí? » (*Cresta*, p. 89). Cette première occurrence du pronom féminin ne perturbe cependant pas immédiatement le narrateur, qui ne s'offusque de cette confusion grammaticale que plus tard dans la conversation, lorsque qu'Amparo affirme : « –Veo que eres una de las Incredulas » (*Cresta*, p. 92. Nous soulignons). Néanmoins, ce qui gêne *avant tout* le personnage n'est pas la marque du féminin, mais l'emploi du tutoiement... L'attention secondaire au traitement féminin reçu peut être le signe d'une première phase d'acceptation de son identité, mais le déni de sa « véritable condition » s'exprime encore dans une tentative d'explication absurde et dérisoire :

El tuteo me molestó. Y más lo hizo el darme cuenta de que seguía refiriéndose a mí con el uso del femenino. Supuse que su vista no era muy buena. Y deduje que, seguramente por eso, tenía que abrir los ojos de manera tan exagerada. (*Cresta*, p. 92)

Avant que le narrateur ne quitte précipitamment l'appartement de la Verdadera, celle-ci assène le *verdict* redouté : « –Todas sabemos tu secreto –susurró entonces–. No te preocupes, pero tampoco trates de engañarnos. » (*Cresta*, p. 94)

L'importance de la figure d'Amparo Dávila, de ses avatars intrafictionnels et de son œuvre littéraire dans le processus de révélation de l'identité du personnage-narrateur est soulignée par Gabriela Mercado, qui analyse dans son article la coïncidence entre les manifestations transtextuelles et ce qu'elle considère comme « les éclairs de lucidité » du personnage-narrateur. Elle relève notamment la récurrence du verbe

68 Judith Butler, *Trouble*, *op. cit.*, p. 87.

69 « la invasión de los ojos » (*Cresta*, p. 85).

70 Lorsque le narrateur revendique fièrement son appartenance à un « nosotros ». Cf. I. I. d, « Anatomie et narration ».

«retroceder», qui conclut la rencontre avec Amparo La Verdadera dans une allusion hypertextuelle au conte davilien «El patio cuadrado», lorsque le narrateur manque de tomber dans la piscine de l'immeuble et découvre un essaim d'yeux bleus : «Un enjambre de ojos azules, perfectos, me miraban fijamente, elípticamente, desde debajo del agua. Y entonces retrocedí. Retrocedí. Retrocedí.» (*Cresta*, p. 94).

En la cresta, [“retroceder”] se convierte en un motivo recurrente cuando la protagonista comienza a enfrentar la realidad. [...] El retroceder es una forma de evasión que la va llevando a su nueva o, mejor dicho, verdadera condición⁷¹.

L'idée selon laquelle les marques de transtextualité coïncident avec le processus de révélation et s'intensifient au rythme de la prise de conscience du personnage se vérifie dans le passage qui suit une conversation entre Amparo la Falsa et le narrateur :

El silencio me dijo más de mi nueva condición que cualquier discurso de mi Emisaria. Y entonces, sumido en la materia viscosa de las cosas indecibles, retrocedí. Y retrocedí. Retrocedí. (*Cresta*, p. 109)

Ce phénomène se répète à la fin du roman, où l'intégration des intertextes daviliens dans les derniers chapitres correspond aux moments où le personnage est en contact avec «la réalité»⁷².

Au cours de ces réflexions, nous avons démontré comment les voix de femmes, notamment celle de l'écrivaine Amparo Dávila et de ses avatars fictionnels, troublent l'identité virile du narrateur, opèrent une inversion des rôles et le destituent de son statut dominant dans la sphère médicale et discursive. Dépossédé de sa capacité de parole et d'action, éprouvant déjà la faille identitaire où s'insinue la parole féminine, le narrateur stupéfait, médusé, semble pouvoir assumer à son compte les mots de Pessoa (où de l'un de ses hétéronymes) :

Ce à quoi j'assiste est un spectacle sur une autre scène. Ce à quoi j'assiste, c'est moi. Mon Dieu, à qui suis-je en train d'assister? Combien suis-je? Qui est moi? Quel est cet intervalle qui se glisse entre moi et moi?⁷³

Nous avons mis en évidence le processus d'inversion selon lequel le narrateur n'est plus ni maître ni acteur, mais le spectateur et l'auditeur d'un jeu mené par les Emissaires dans sa propre maison. Précisons maintenant «ce à quoi assiste» le personnage en analysant le processus corporel de *contagion* menant à sa nouvelle (véritable?) identité.

71 Gabriela Mercado, art. cit., p. 53.

72 «Los intertextos se encuentran en los últimos capítulos, cuando la protagonista está más en contacto con la realidad» (*ibid.*, p. 55).

73 Fernando Pessoa, *op. cit.*, p. 95. Voir aussi: France Culture, «Une vie, une œuvre» du 01/09/2018 consacrée à «Fernando Pessoa (1888-1935), écrivain pluriel», et évoquant «la conscience éclatée» du poète et sa pratique hétéronymique. Pessoa, «l'homme aux masques», défini par Octavio Paz comme «cet inconnu de lui-même».

I.3.b. Contagion. Le corps-passoire⁷⁴

« Il faut aussi avoir le soupçon du fait que l'essentiel de ce qui est refoulé est toujours la féminité. »⁷⁵

El proceso de contagio

Les voix féminines qui s'infiltrent au cœur de l'identité toujours plus clivée du personnage ont des effets directs sur le corps de ce dernier, comme le suggère dès les premiers chapitres la métaphore de la contagion. La peur que le narrateur ressent envers Amparo ne provient pas uniquement du pouvoir expansif de son regard, mais dépend du « processus de disparition » dont la femme se prétend victime, processus que le narrateur sait contagieux et dont il détaille les caractéristiques en homme de science et de raison :

La desaparición es una condición contagiosa. Todo el mundo lo sabe. Antes se creía que era algo externo, algo impuesto por un agente mucho más poderoso sobre la inocente víctima, a menudo de maneras brutales. Poco a poco, con los avances de la ciencia y de la informática, se ha llegado a saber que para ser un desaparecido se requiere, ante todo, tener contacto previo con uno de ellos. Los mecanismos posteriores del mal varían mucho – mayor o menor grado de violencia, menos o más aislamiento, poco o mucho silencio –, pero el elemento común a todos ellos es y sigue siendo el contagio infeccioso. La contaminación física. De ahí que pocos confiesen ese estado y que la desaparición sea algo tan temido. Por esta razón el miedo que me producía Amparo se multiplicó de manera acelerada cuando [...] me confesó que escribía sobre su propia desaparición. Por un par de días anduve pensando en la posibilidad de pedir vacaciones para poder alejarme de ella en esa etapa tan crítica, por temprana, en el proceso de contagio [...]. (Cresta, p. 31. Nous soulignons)

Face à la menace à son intégrité physique, le narrateur affirme sa volonté de résister : « Amparo Dávila, ya había tomado yo la decisión, no me desaparecerá. Nunca lo lograría. » (Cresta, p. 30). S'il maintenait encore, dans la longue description du processus de contagion, le statut d'homme de science, de sujet de connaissances, il basculera bientôt de l'autre côté de la frontière délimitant la santé et la maladie, et changera de statut médical, passant de celui d'agent à celui de patient.

Nous avons vu précédemment que le narrateur-médecin avait été dépossédé de son monopole discursif, de son autorité de détenteur d'un savoir bio-médical, en étant exclu de l'acte de soin réalisé par Amparo sur la Traicionada. Le processus de dépossession / d'inversion se concrétise – *physiquement* – dans le chapitre consacré à la recherche du manuscrit perdu dans les archives de l'hôpital. Après avoir décrit le protocole médical

⁷⁴ Jacques Sedat, « Le corps dans les théories sexuelles infantiles », *Figures de la psychanalyse*, vol. n° 13, n° 1, 2006, p. 21. « Le schizophrène a ce qu'on pourrait appeler un 'corps-passoire' (selon l'expression de Gisela Pankow) dans lequel les signifiants ou les paroles de l'autre viennent se loger ».

⁷⁵ Sigmund Freud, « Manuscrit M » (1897), dans *La Naissance de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1969. Cité par Jacques Sedat, art. cit., p. 24.

systematique consistant à administrer de la morphine à tous les patients, quelle que soit leur affection⁷⁶, le narrateur évoque son malaise :

La conciencia de mi estado me provocó una náusea y una rabia tan soterrada y violenta que tuve que salir de la habitación. [...] Pronto, mi desorientación y mi ira provocaron un caos en mi interior. Debí de desmayarme. (*Cresta*, p. 56)

À son réveil, le narrateur est étendu « dans un des lits de l'institut », et reçoit le même traitement que les autres patients : « me administraban morfina y me dejaban en paz, como al resto de los pacientes del pabellón selecto » (*Cresta*, p. 56). Ce qui semblait n'être qu'une métaphore *se realice, s'accomplit* ainsi sur le corps du personnage. La métaphore épidémiologique implique non seulement une inversion des rôles/statuts, mais aussi un phénomène de dissociation, de scission identitaire et corporelle. C'est ce que suggère le passage suivant, dans lequel le narrateur apparaît littéralement dépossédé de son propre organisme et exprime le sentiment pénible de sa dualité :

En mi cuarto de siglo de aislamiento en la costa nunca había hecho algo parecido. Supuse que necesitaba un descanso, pero mis enzimas, las moléculas de mi cuerpo, los detonantes químicos que le daban razón de ser y de levantarse por la mañana, ya habían echado a andar por su cuenta. Poco, o nada en realidad, podía hacer yo para detener el proceso. (*Cresta*, p. 78)

Plus tard dans le roman, l'inversion des rôles agent/patient et le sentiment de dualité atteignent leur comble, lorsque le narrateur est arrêté et interné de force à l'hôpital aux allures de panoptique foucaldien. L'épisode de l'internement du narrateur, où il décrit « les péripéties de [son] corps violemment manipulé »⁷⁷, souligne la rigidité des protocoles administratifs hospitaliers et la violence des pratiques médicales, et porte à son paroxysme le processus de dépossession corporelle :

Primero me desnudaron y me embadurnaron el cuerpo con la misma sustancia que usábamos para evitar el contagio de infecciones cutáneas. Luego me colocaron, de manera por demás apresurada y ruda, la bata azul de los pacientes. Un enfermero me señaló el banco de metal donde esperaba verme sentado en el acto. Así lo hice. Obedecí todas las indicaciones sin rechistar, sin oponer resistencia alguna. [...]

Un segundo equipo de enfermeras entró después en la habitación. Al igual que había hecho el primer equipo, éste manipuló mi cuerpo en silencio, y de manera rápida, casi brisca, me quitaron la bata azul y, después de aventar mi ropa sobre el piso, se fueron sin cerrar la puerta. (*Cresta*, p. 101-103)

La rupture entre le moi et le corps-objet du narrateur est consommée. Mais ce qui se met en branle au moment où le narrateur subit la violence et la rigidité du protocole médical, c'est la représentation non seulement du corps, mais aussi du réel. Le polyptote

76 «La morfina era una sustancia tan común como las monedas. La utilizábamos para todo. [...] A todos por igual, de manera por demás democrática, les llegaba más temprano que tarde su dosis de morfina» (*Cresta*, p. 44) ; «les administrábamos suero, les dábamos morfina» (*Cresta*, p. 53).

77 «[...] las peripecias de mi cuerpo violentamente manipulado» (*Cresta*, p. 102).

autour du verbe *creer*, qui confine à l'amphigouri, jette le doute non seulement sur la réalité du corps, mais du récit dans son ensemble, puisque le personnage finit par perdre la notion même du temps, et de la réalité :

Creo que, tal como le había sucedido al guardia, yo no podía *creer* la respuesta que le había dado al Director General, y *creía* toda menos en las peripecias de mi cuerpo violentamente manipulado y a medio vestir dentro de la enfermería. [...].

Pronto perdí la noción del tiempo.

Pronto me di cuenta de que había perdido la noción del tiempo mucho antes.

(*Cresta*, p. 102. Nous soulignons.)

Par ailleurs, la tournure amphigourique de la phrase laisse planer le doute sur la santé mentale et la lucidité du narrateur, brouille les frontières entre raison et folie. Et s'il fallait trancher entre ces deux termes, l'attitude absente, égarée, absorbée du personnage donne la faveur au second terme de l'opposition, puisqu'elle correspond à la posture stéréotypique/emblématique de l'aliéné :

Así, en la más absoluta incredulidad, me quedé mirando fijamente la pared azul que tenía frente a mí. Las pequeñas grietas que la recorrían de arriba abajo como telarañas me presentaron complicaciones intelectuales para las cuales no encontré palabras. (*Cresta*, p. 102)

Une attitude contemplative et absente qui, à en juger par la succession des équipes médicales qui se relayent, dure dans le temps : « La pared azul volvió a acoger mi mirada » (*Cresta*, p. 103), et présente le personnage comme doublement hors-de-lui, de son corps et de sa raison⁷⁸.

Contagion, invasion et dualité

Le sentiment naissant de dualité entre le soi et le corps ne dépend pas uniquement de l'étrange épidémie de disparition/de l'étrange phénomène de contagion qui menace le narrateur, mais provient également de l'invasion des deux femmes dans le quotidien du personnage.

Les deux intruses bouleversent complètement le rythme quotidien du narrateur. Il est fait mention à plusieurs reprises d'une certaine « routine », qui reçoit aussi le nom d'ennui, mais qui suppose la répétition d'habitudes, de gestes rituels dans un espace familial, celui de la maison⁷⁹ : « Son el tipo de cosas que ineludiblemente lo llevan a uno a agazaparse dentro de la casa, frente a la chimenea, lleno de aburrimiento. [...] el tedio »

78 Le narrateur est-il hors-de-lui, ou encore victime d'une fascination méduséenne? Cette fixation sur les fissures dans le mur bleu nous rappelle les réflexions de Jean Clair sur les taches de Rorschach et nos peurs primitives : « Sans doute une ombre est-elle, sinon toujours inquiétante, toujours intrigante. Ce qui ne peut, de l'extérieur, recevoir de nom et se circonscrire à l'intérieur d'un vocabulaire est propre à évoquer la peur qui dort en nous. Quel enfant, le soir, avant de s'endormir, n'a pas interrogé la tache irrégulière que faisaient sur le mur de sa chambre la déchirure d'un papier peint, les veines irrégulières d'un parquet, un halo d'humidité au plafond, et n'a pas cru y découvrir les traits du diable, d'une sorcière ou de quelque créature extraterrestre? » (Jean Clair, *Méduse*, *op. cit.*, p. 56). On pourrait également voir dans cette tache qui obsède le narrateur un écho intertextuel au conte d'Horacio Quiroga, « La mancha hiptálmica ».

79 À la fin du roman, le personnage souligne cette inconscience dans laquelle plonge le quotidien et décrit sa maison comme « ese espacio que alguna vez me resultaba transparente por lo conocido » (*Cresta*, p. 166).

(*Cresta*, p. 13-14), ou celui de l'hôpital où il administre toujours les mêmes «soins»⁸⁰ : «a mis moribundos de siempre, a mi rutina de odio y de muerte, a ese sincero olvido de mí mismo» (*Cresta*, p. 147). L'arrivée des deux femmes, instaurant leur propre «routine» et excluant l'homme de son propre foyer⁸¹, entraîne un «changement de routine»⁸² du narrateur, qui fuit sa maison et se réfugie dans son lieu de travail. Cette rupture du rythme quotidien implique elle aussi une faille dans l'intégrité corporelle et psychologique du personnage, en ce qu'elle casse «l'évidence familière du corps», interrompt la «relation de transparence [du sujet] relative à lui-même»⁸³. En effet, comme le souligne David Le Breton dans son chapitre «Une esthésie de la vie quotidienne», «le feuilletage des rituels au long du jour» «soulagent [l'homme] d'un trop grand effort de vigilance dans le déroulement des diverses séquences de sa vie»⁸⁴. Or, la peur qu'inspire l'intruse Amparo et la nouvelle routine qu'elle impose dans la maison provoque non seulement un état de «vigilance» accrue de la part du narrateur (rompant ainsi la relation d'unité inconsciente et de «transparence» du sujet à lui-même), mais également une dégradation physique, qui a les mêmes conséquences.

L'altération de la santé physique (évanouissement) et mentale (sa nervosité et son inquiétude grandissantes) du narrateur, doublement menacé par la contagion et la rupture de son quotidien, suggèrent la naissance *d'un sentiment de dualité* ainsi qu'une *conscience nouvelle du corps*⁸⁵ qui s'accroîtront au fil du roman. En effet, si comme l'affirme Georges Canguilhem, l'état de santé est l'«inconscience où le sujet est de son corps»⁸⁶, l'état de fiébrilité du narrateur a pour effet de le rappeler à son propre corps. Une prise de conscience qui peut être conflictuelle et douloureuse :

À travers les actions journalières de l'homme, le corps se fait invisible, rituellement gommé par la répétition inlassable des mêmes situations et la familiarité des perceptions sensorielles. Dans ces conditions, la conscience de l'enracinement corporel est donnée surtout dans les phases de tension que rencontre l'individu. Naît alors le sentiment provisoire d'une dualité [...] Une douleur tenace, la fatigue, la maladie [...] introduisent le sentiment pénible d'une dualité qui rompt l'unité de la présence⁸⁷.

Le Breton conclut ses réflexions sur le lien entre le quotidien, la santé et la conscience du corps en affirmant que «la 'santé' repose sur un refoulement du sentiment de l'incar-

80 Sur l'administration rituelle et systématique de morphine, cf. *Cresta*, p. 44.

81 Sur la routine des femmes : «la hora en que Amparo empezaba la rutina de toda la casa» (*Cresta*, p. 37); sur l'exclusion de l'homme : «Literalmente, me era imposible seguir viviendo como lo estaba haciendo: arrinconado en mi propia casa, excluido del lenguaje común, solo, sordo» (*Cresta*, p. 43).

82 «Decidieron ignorar mi cambio de rutina» (*Cresta*, p. 57).

83 David Le Breton, *Anthropologie, op. cit.*, p. 157. «Sous l'éclairage de la vie quotidienne, le relief du corps est adouci et le sujet se vit dans une relation de transparence relative à lui-même.»

84 *Ibid.*, 150.

85 Une conscience corporelle nouvelle qui s'oppose à l'oubli de lui-même dans lequel était plongé le narrateur avant las Invasoras : «ese sincero olvido de mí mismo» (*Cresta*, p. 147).

86 Cité par David Le Breton, *Anthropologie, op. cit.*, p. 182.

87 *Ibid.*, p. 151.

nation sans laquelle pourtant l'homme ne serait pas»⁸⁸. Dans notre cas, l'altération de la routine et de la santé du narrateur le forcera à sortir de l'état d'oubli («ese sincero olvido de mí mismo») dans lequel il se trouvait, et réveillera chez lui «le sentiment de l'incarnation», ...mais pas dans le corps qu'il prétend. Dans une sorte de «retour du refoulé» initié par la présence et la parole féminine, c'est le sentiment d'incarnation dans un corps de femme qui reviendra à la conscience du narrateur.

L'un des derniers chapitres du roman, composé exclusivement de propositions infinitives énumérant ce qu'il est possible de faire dans un hôpital, évoque de manière prosaïque la conscience douloureuse du corps :

2. Rodar del lado derecho al lado izquierdo del colchón muy lentamente, sintiendo cada uno de los resortes internos, cada una de las arrugas de las sábanas.
3. Identificar y padecer la comezón que ataca los lugares más imposibles del cuerpo, por ejemplo esa zona ciega de la espalda que ninguna mano puede alcanzar.
4. Imaginar lo que se hará o dejará de hacer una vez que la enfermedad desaparezca y uno regrese a casa. [...]
6. Contar el número de inhalaciones y el número de exhalaciones necesarias para mantenerse vivo. [...]
10. Quedarse dormido.
11. Fingir que se duerme. (*Cresta*, p. 157-159)

Cette conscience corporelle retrouvée, causée par l'état de fatigue et d'épuisement du personnage, permet l'acceptation de son incarnation de femme. En effet, après ce qui apparaît comme un second évanouissement⁸⁹, le narrateur demande de l'eau, et à la question de la Traicionada «-Na pa glu?», il répond spontanément «-Glu hisertu frametu jutyilo, glu-glu» (*Cresta*, p. 155).

«Stade du miroir» et Inquiétante étrangeté

Le sentiment de dualité est suggéré sur le plan organique par un processus de dégradation physique, mais il se manifeste également sur le plan psychique en altérant l'auto-perception que le narrateur a de lui-même. Ce qu'illustre de manière emblématique l'expérience freudienne d'inquiétante étrangeté⁹⁰ vécue par le narrateur, lorsque ce dernier ne reconnaît pas son reflet dans le miroir :

Supongo que fue miedo lo que sentí al ver mi rostro frente al espejo del baño al siguiente día. Pocas cosas habían cambiado en realidad : ahí estaban las arrugas que cercaban mis ojos

88 *Ibid*, p. 182.

89 Un évanouissement qui a de plus en plus l'allure d'une hallucination...

90 La scène du miroir apparaît comme une variante de la célèbre anecdote vécue par Freud et qu'il décrit dans son essai *Das Unheimliche* : «Je puis raconter une aventure analogue arrivée à moi-même. J'étais assis seul dans un compartiment de wagons-lits lorsque, à la suite d'un violent cahot de la marche, la porte qui menait au cabinet de toilette voisin s'ouvrit et un homme d'un certain âge, en robe de chambre et casquette de voyage, entra chez moi. Je supposai qu'il s'était trompé de direction en sortant des cabinets qui se trouvaient entre les deux compartiments et qu'il était entré dans le mien par erreur. Je me précipitai pour le renseigner, mais je m'aperçus, tout interdit, que l'intrus n'était autre que ma propre image reflétée dans la glace de la porte de communication. Et je me rappelle encore que cette apparition m'avait profondément déplu» (Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté*, *op. cit.*, p. 29-30).

y mis labios, las canas sobre las sienas, mis pupilas verdes. Y, sin embargo, el semblante era totalmente inasible. Tuve que moverme varias veces, y ver mi reflejo moverse al unísono conmigo, para convencerme de que se trataba del mismo. (*Cresta*, p. 67)

L'identité corporelle du narrateur n'est pas ratifiée par l'expérience spéculaire. Si, comme l'affirme Freud, «le Moi est avant tout un Moi corporel», on constate une évidente fragilité identitaire du personnage, qui se raccroche à de maigres indices d'ipsité (ses rides et cheveux blancs), et peine à se reconnaître dans le corps reflété : «el semblante era totalmente inasible». La notion freudienne introduit l'opposition entre le soi et l'autre, l'intime et l'étranger⁹¹, mais suppose aussi par son étymologie l'idée de secret : «'Unheimlich' serait tout ce qui aurait dû rester caché, secret, mais se manifeste»⁹². Cette précision étymologique permet d'interpréter la dualité éprouvée par le personnage dans une perspective de sexe et de genre. Puisque, selon Freud, «[i] l faut aussi avoir le soupçon du fait que l'essentiel de ce qui est refoulé est toujours la féminité»⁹³, ce qui resurgit à la surface du miroir dans un retour du refoulé, serait *le secret* du personnage, i.e. son identité féminine.

Si elle évoque instantanément le concept freudien, la scène du miroir s'apparente également à une expérience méduséenne :

Ce qui nous affronte si ouvertement et si directement et que nous supposions si proche nous est en fait le plus radicalement étranger. Méduse introduit la divergence absolue dans ce que nous pensions nous être le plus cher et le plus familier : notre moi, l'organisation de notre substance, les traits de notre apparence⁹⁴.

En ce sens, la scène du miroir est complémentaire de l'expérience du «pouvoir expansif du regard» de la femme (qui à tous les égards apparaît comme altérité absolue : par son anatomie, par sa logique de «*desaparecida*», par sa langue) :

Le saisissement devant la reconnaissance du Même à travers l'identification de ce qui nous apparaît à première vue comme «Autre» rejoint ainsi le saisissement devant la découverte de l'Autre quand nous sommes amenés à le faire nôtre. Découvrir [...] l'homéomorphie des traits dans l'étrangeté du différent est similaire, en tout cas symétrique, de l'épreuve qui nous fait saisir la radicale altérité, l'hétéromorphie de l'être dans ce qui nous semblait le plus proche...⁹⁵

Le regard d'Amparo-Méduse effraye le personnage qui reconnaît le Même dans les yeux de l'Autre, et ce dernier perçoit, terrifié, l'Altérité féminine dans le reflet qu'il voulait masculin.

L'expérience spéculaire se prête à deux interprétations complémentaires selon la perspective adoptée par le lecteur, selon ce que l'on considère comme étant l'identité

91 «L'inquiétante étrangeté, c'est quand l'intime surgit comme étranger» (Martine Menès, art. cit., p. 21).

92 Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté*, op. cit., p. 12.

93 Sigmund Freud, «Manuscrit M» (1897), dans *La Naissance de la psychanalyse*, op. cit. Cité par Jacques Sedat, art. cit., p. 24.

94 Jean Clair, *Méduse*, op. cit., p. 57-58.

95 *Ibid.*, p. 62.

première/initiale du narrateur. Si l'on suit progressivement le jeu du travestissement / dévoilement, en respectant l'organisation chronologique et narrative du récit, la scène du miroir suggère une faille du moi corporel ; mais si l'on adopte un point de vue rétrospectif en considérant que le personnage est *initialement* une femme, cette même scène apparaît comme une première étape dans la reconnaissance du féminin, et évoquerait alors un autre concept psychanalytique : celui du stade du miroir.

Dans son analyse du concept du stade du miroir, Jacques Lacan insiste sur le rôle de l'Autre dans cette première étape d'auto-perception chez le nourrisson, rôle joué par les parents qui désignent verbalement et gestuellement l'identité entre le reflet et le corps reflété. Dans notre cas, cet Autre est incarné par Amparo. L'influence du discours d'Amparo s'inscrit dans le corps du texte, puisque le souvenir de ses paroles encadre textuellement l'épisode spéculaire⁹⁶. En ce sens, le corps du narrateur apparaît comme un « corps-pas-soire », « dans lequel les signifiants ou les paroles de l'autre viennent se loger »⁹⁷. Cependant, le narrateur, dans ce qui pourrait apparaître comme la phase de déni dans le processus de deuil de son identité masculine⁹⁸, tente encore de rejeter la parole de l'autre, se rebelle contre l'immixtion de la parole d'Amparo.

« La symptomatologie de son déni »⁹⁹

On comprend que l'altérité/identité qui affleure à la surface du miroir est le féminin, puisque le narrateur, pour se rassurer, se reporte instinctivement sur la marque attestant son identité virile : « Toqué mi sexo y, con evidente alivio, comprobé que mi pene y mis testículos seguía en su sitio » (*Cresta*, p. 67). Cette vérification compulsive des témoins de sa virilité se reproduit dans le même chapitre, dans lequel le narrateur accompagne les deux *Urracas* à une fête dans la *Ciudad del Norte*. Lors du trajet en voiture, puis lors de la fête, la revendication *forcenée* de sa masculinité passe par chacun des maillons conformant l'identité : la preuve du sexe anatomique, et l'affirmation d'un genre et d'une hétérosexualité dominante. D'abord dans la voiture, le narrateur – encore préoccupé par les

96 *Cresta*, p. 66 « la historia de que yo era, en realidad, una mujer » et p. 67 « Amparo Dávila y la Traicionada me estaban jugando una broma muy pesada ».

97 Jacques Sedat, art. cit., p. 21.

98 C'est l'interprétation que propose Gabriela Mercado dans son article, dans lequel elle fait le choix d'analyser rétrospectivement l'ambiguïté de la protagoniste, d'analyser les indices d'altérité depuis la condition féminine de la narratrice. « Experimenta la “pérdida” de su inexistente identidad masculina, por lo que hay una necesidad de reconstrucción. El proceso de duelo consta de diversas etapas, entre las que se dan la negación, el enojo, la culpa, la depresión, la soledad, la aceptación y la esperanza » (Gabriela Mercado, art. cit., p. 57).

99 Expression de Gayle Rubin au sujet des implications radicales et féministes qu'auraient pu/dû avoir les théories freudiennes et qui ont été « radicalement refoulées » pour ne donner lieu finalement qu'à « une rationalisation complexe des rôles de sexe en l'état ». Cf. Gayle Rubin, *op.cit.*, p. 54.

paroles d'Amparo et la troublante expérience du miroir –, se met à imaginer des relations sexuelles avec les *Urracas* :

Pronto tuve deseos, muchos, de tocarme [...]. Iba a controlarme, a dejarlos pasar [...] pero recordé las palabras de Amparo Dávila y me llené de rabia. Detuve el auto a un lado de la carretera y, con el pretexto de que iba a orinar detrás de un arbusto, me escondí para tocarme y comprobar que todo seguía ahí, en su sitio : mi pene y mis testículos y mi escroto y todas las evidencias que contradecían flagrantemente la aserción de Amparo Dávila. Aprovechando el momento, me masturbé rápidamente y regresé un poco más relajado al auto. (*Cresta*, p. 70)

L'énumération polysyndétique des preuves anatomiques complète avec insistance la première vérification succédant à l'épreuve du miroir. Cependant, les indices corporels ne semblent pas suffisants, et c'est en pratiquant « la gymnastique silencieuse des sexes opposés »¹⁰⁰ qu'il tentera de déloger avec acharnement les paroles d'Amparo, en adoptant le rôle sexuel qui correspond à l'identité qu'il revendique :

Nuestros ejercicios sudorosos, que nos llevaban de una cama a otra, de besos a mordiscos, de gemidos a gritos destemplados, me dejaron absortos en otras cosas. Amparo Dávila, me repetí justo cuando mi pene entraba y salía rápidamente del culo de una de ellas, estaba equivocada. Yo no tenía ese secreto. Y cuanto más repetía la frase, con mayor fuerza penetraba el agujero trasero de la Urraca de turno. Con las dos manos firmemente agarradas a su cadera, la atrapaba cuando el dolor la obligaba a querer alejarse de mí. (*Cresta*, p.71)

On reconnaît dans cette description toutes les caractéristique de l'agent du verbe « *chingar* » : la violence, l'agressivité, la capacité à satisfaire son désir, à pénétrer l'autre par la force, etc. Cependant, au paroxysme de la performance de *chingón*, un geste initié par l'une des *Urracas* entraîne un changement de position sur l'échiquier des identités sexuelles¹⁰¹, vient perturber la répartition des rôles sexuels traditionnellement associés au masculin et au féminin (de dominant/dominé.e ; pénétrant/pénétré.e) :

Fue entonces cuando una de ellas se me montó en el rostro, mientras la otra maniobró de tal manera que me introdujo algo en el culo. Pensé que se trataba de una vela. El dolor y el placer fueron enormes. (*Cresta*, p. 71)

Au vu de la définition élaborée par Octavio Paz du *chingón* – dont le personnage semblait si bien incarner les valeurs et les obsessions –, l'évocation de la pénétration anale subie par le narrateur apparaît comme un point de bascule dans la dé-construction de son identité virile, et comme une nouvelle étape, décisive, vers son assomption du féminin. En effet, malgré le caractère ostensiblement machiste et stéréotypé des descriptions des rapports hommes/femmes et de l'acte sexuel, le narrateur confesse volontiers le plaisir éprouvé à être pénétré : « El dolor y el placer fueron enormes ». Une position de « passivité » impliquant pourtant l'opprobre et le déshonneur de tout *chingón* qui se res-

100 « la gimnasia silenciosa de los sexos opuestos » (*Cresta*, p. 71).

101 Nous paraphrasons un autre passage du roman : « Nuestro cambio de posiciones en el tablero de la conversación » (*Cresta*, p. 91).

pecte, minant irrémédiablement la masculinité, comme le rappelle Paz dans son chapitre «Máscaras mexicanas»: «el ideal de la “hombría” consiste en no “rajarse” nunca.»; «Toda abertura de nuestro ser entraña una dimisión de nuestra hombría»¹⁰².

Au cours des précédents commentaires, nous avons indiqué les nombreuses brèches – organiques, psychologiques – par lesquelles s’introduit la parole féminine. Ces failles identitaires impliquent à la fois un sentiment de dualité, en même temps qu’elles opèrent une inversion des rôles de genre/des statuts genrés dans les sphères médicales (et littéraires), et sexuelles. Progressivement, le narrateur change de région dans sa propre cartographie ontologique aux frontières rigides entre la santé et la maladie, la raison et la folie, entre le masculin et le féminin.

Au fil du roman, le déni et les tentatives de résistance de la part de celui que nous appelons encore le narrateur s’amenuisent¹⁰³, laissant place progressivement à l’assomption du féminin. Cette acceptation du féminin se manifeste de manière métaphorique, mais aussi sur le plan linguistique, jusqu’à la révélation anatomique finale.

« Entre la orilla de la aceptación y la orilla de la pronunciación »¹⁰⁴

Lors de la première rencontre avec la Verdadera, le personnage se rappelle sa vie d’arbre. Ce passage apparaît à la fois comme une référence hypertextuelle au conte de Dávila «Muerte en el bosque», mais suggère également sur un mode métaphorique son assomption du féminin :

Y en ese momento, todavía sin lograr enfocarla bien del todo, de algún lugar remoto dentro de mi cerebro surgieron algunas imágenes de mi vida como árbol. Los ojos de la mujer crearon a mi alrededor una estepa vasta, un espacio de tonos ocre donde poco a poco, en la cámara lenta del recuerdo, apareció la semilla y, de ella, emergió el cordón umbilical que, después, le trasminó la savia a mis miembros pequeñísimos. El proceso de gestación se llevó a cabo en el subsuelo, pero, más tarde, sin aviso alguno, sin seña de ningún tipo, algo descompuso la regularidad de la tierra. Mi cabeza, mi cuello, el torso, las piernas. Mi cuerpo a medio enterrado, a medias en libertad. [...] Y me crecieron las hojas, y mi tallo se volvió rugoso con el tiempo, y de mis ramas se colgaron las nubes y el sereno. (*Cresta*, p. 87)

Ce souvenir confirme la première révélation d’Amparo au sujet de l’identité du narrateur («Te conozco de cuando eras árbol» (*Cresta*, p. 19)), et laisse supposer que la seconde au sujet de son identité féminine se vérifiera également.

Progressivement, les certitudes du narrateur concernant les *a priori* de la pensée dominante sur la différence homme/femme laissent place au doute. Cependant, c’est encore

102 Octavio Paz, *op. cit.*, p. 10.

103 Par exemple, lors de l’arrestation/internement du narrateur: «Obedecí todas las indicaciones sin rechistar, sin oponer resistencia alguna» (*Cresta*, p. 102).

104 *Cresta*, p. 119.

depuis son statut d'homme de science qu'il entreprend une observation empirique des critères distinguant le masculin et le féminin, le Même et l'Autre :

Luego, poco a poco, mis ojos fueron transformándose en invisibles microscopios. Todo lo veía con desmesura, con avidez, con disciplina. Me espiaba a mí mismo en todo momento. Tocarme se convirtió, de hecho, en una manera más de verme en el mundo. Estoy aquí, me decía. Soy yo. Y, con la misma morosa asiduidad, espiaba a los otros. (*Cresta*, p. 105)

Malgré la discipline dont il fait preuve pour tenter de mesurer la différence de comportement (il prend soin de distinguer les groupes d'étude en fonction des catégories socioprofessionnelles), il constate sans cesse l'absence de différence, constat répété avec insistance au fil de la description de ses expérimentations :

Veía, por ejemplo, la conducta de las enfermeras del hospital y comprobaba, [...], que su crueldad *en nada se diferenciaba* de la mía. *No había mayor o menor* cuidado en la manera en que tocaban el codo de algún moribundo. En sus ojos, *tal como ocurría en los míos*, no cabía ternura alguna [...]. Igual atención dedicué a las cocineras, esas mujeres rudas y de pueblo en las que tal vez sería más fácil identificar las virtudes femeninas, supuestamente innatas y, por tanto, naturales. [...] no me llevó mucho tiempo constatar que su rudeza y su vulgaridad *no eran mayores, ni menores*, a las de los guardias. No había gracia alguna, [...] No había entrega, ni sentido de sacrificio alguno, ni asomo siquiera de conmiseración. [...] Y lo mismo acontecía entre nuestros pacientes. [...] *pocas cosas diferenciaban* a moribundos de moribundos. Los de temperamento plañidero lloraban *por igual, independientemente de la forma interna o externa de sus genitales*. (*Cresta*, p.105-107. Nous soulignons)

Il énumère scrupuleusement les vertus morales supposément féminines¹⁰⁵, pour finalement conclure qu'elles ne sont ni plus, ni moins présentes chez les femmes, et que, tout compte fait, «todo era un burdo espejo de lo Mismo» (*Cresta*, p. 109).

Le constat de la non-différence des sexes permet au narrateur d'accepter l'éventualité de son identité féminine : «Ante el mar pensé que, después de todo, si por alguna desgraciada casualidad yo era en realidad una mujer, nada cambiaría» (*Cresta*, p. 108), et de poser pour la première fois les mots de sa «nouvelle condition»¹⁰⁶. Le processus de transmutation/de révélation d'identité se réverbère alors dans la narration. Nous avons vu dans «Phallus et narration» comment l'adresse aux lecteurs permettait au narrateur de

105 Des qualités qu'englobe la notion de *care* (*el cuidado, la ternura, la entrega, el sentido de sacrificio, la conmiseración*) sur laquelle nous reviendrons dans le chapitre II.

106 «El silencio me dijo más de mi nueva condición que cualquier discurso de mi Emisaria.» (*Cresta*, p. 109).

revendiquer son appartenance à la gent masculine. Or, on observe dès lors une inversion parfaitement symétrique de la complicité :

Supongo que los hombres lo saben y no necesito añadir nada más. A las mujeres les digo que esto pasa más frecuentemente de lo que se imaginan. (*Cresta*, p. 17)

Supongo que las mujeres han entendido. A los hombres, básteles saber que esto ocurre más frecuentemente de lo que pensamos. (*Cresta*, p. 109)

Enfin, l'assomption du féminin culminera par la double révélation, linguistique et anatomique, de l'*explicit*.

Sonreí al recordar también que la pelvis es el área más eficaz para determinar el sexo de un individuo. Todas las Emisarias debieron de saberlo para dar con mi secreto. (*Cresta*, p. 173)

I. 3. c. La folie, le rêve et l'imagination : contre la catégorie de réel

Ah ça, je deviens fou ! Et la Folie – ô bouche malade à l'haleine contagieuse qui m'a déchiré l'oreille – d'une voix monstrueuse me souffle son doute empoisonné ;

–L'aliénation mentale est-elle subite ou graduelle ?

Je répète docilement. Et la Folie me regarde de ses yeux fixes.

Docilement... d'une compréhension de plus en plus atténuée. Je me surprends à dire :

–L'aliénation consciente est-elle subite ou graduelle ? ¹⁰⁷

La Cresta, extrait d'un cas clinique ?

Le renversement progressif et l'assomption/révélation finale de l'identité féminine, qui s'accompagne sur le plan de la narration par un récit de plus en plus fragmenté et incohérent, invitent à interpréter le discours et comportement du personnage sous l'angle de la folie. Le récit qu'on a sous les yeux pourrait être extrait de la littérature clinique, qui atteste mieux que toute autre discipline « les effets que des systèmes sociaux dominés par les hommes produisent sur les femmes » ¹⁰⁸.

Le travestissement/usurpation de son identité serait le fruit d'un esprit insensé. Nous avons vu en première sous-partie l'insistance sur l'anatomie masculine du personnage, et sur le sentiment de pouvoir qu'il tire de son pénis-phallus. Rétrospectivement, le discours de folie de la narratrice revendiquant un corps et un statut masculin-phallique apparaît comme une conséquence extrême du système sexe/genre opérant dans nos cultures phalliques, et évoque les lésions psychiques laissées par son intégration/son « recrutement » raté(e) au système hétéronormatif (qui suppose l'hétérosexualité obligatoire, la division asymétrique des sexes, et la cohérence interne entre sexe, genre et sexualité). Le personnage, depuis les marges de son anormalité, de sa folie, semble prouver la conviction freu-

107 Claude Cahun, *op. cit.*, p. 27.

108 Gayle Rubin, *op. cit.*, p. 54.

dienne selon laquelle « la conquête de la féminité ‘normale’ est extorquée aux femmes au prix fort »¹⁰⁹.

Utilisant la terminologie psychiatrique, Mercado pose un diagnostic précis sur l’ambiguïté identitaire du personnage, qui souffrirait de « trastornos de la identidad sexual »¹¹⁰ : le personnage qui prétend être médecin de l’Hôpital, « est en réalité une malade mentale recluse dans la Granja del Buen Reposo »¹¹¹. L’identification pathologique lui permet ainsi d’interpréter rétrospectivement toutes les situations et personnages du récit, et de déterminer ceux qui existent « réellement » et ceux qui sont le fruit de l’imagination délirante de la narratrice¹¹². Si l’analyse de Mercado est très précise et convaincante, elle nous semble résoudre trop parfaitement le mystère de l’identité, trancher trop radicalement ce qui est de l’ordre du réel ou de l’hallucination. En effet, si la folie est un angle d’interprétation incontournable pour tenter d’éclairer certains aspects du roman, elle ne peut pas, selon nous, servir de principe explicatif absolu : « Quand on a fini de démonter la mécanique, le mystère reste entier »¹¹³. Plus qu’une ruse narrative qui, une fois révélée, permettrait d’élucider rétrospectivement les doutes éprouvés lors de la première lecture, la folie apparaît comme un puissant ressort critique et poétique.

Mascarade et trompe-l’œil

Pour notre part, c’est du côté de la psychanalyse que nous nous sommes penchée pour éclairer le trouble identitaire du personnage. Plus précisément, c’est la théorie de la psychanalyste anglaise Joan Rivière de la mascarade, entendue comme système de défense, pour décrire l’attitude féminine¹¹⁴, qui a attiré notre attention pour sa vigueur métaphorique et pour les mécanismes de feinte qu’elle implique. Expliquons en quoi consiste

109 *Id.*

110 Gabriela Mercado, art. cit., p. 47.

111 « realmente es una enferma mental recluida en la Granja del Buen Reposo » (*ibid.*).

112 « De todos los personajes, los únicos que pueden considerarse como reales son la protagonista misma, los enfermeros (cuyos nombres ella ha asignado a partir de un cuento de Dávila, “Moisés y Gaspar”), el enfermo que se tira por la ventana y, seguramente, el Director General. Los demás (la Amparo Falsa y la Verdadera, la Traicionada, las Urracas y los demás ambientales) son parte de su ficción, así como las visitas a las Ciudades del Sur y del Norte, la posesión del jeep e, incluso, la recuperación de los manuscritos. » *Ibid.*, p. 48.

113 Claude Cahun, *op. cit.*, p. 63.

114 C’est la psychanalyste anglaise Joan Rivière qui articule la première la féminité et la mascarade dans son article « Womanliness as a Masquerade » (1929), puis cette notion fut reprise, entre autres, par Jacques Lacan. Nous ne tenterons pas d’appliquer rigoureusement au cas du personnage le concept de mascarade tel qu’il a été formulé par les représentants de l’orthodoxie psychanalytique, mais nous en présenterons certains points théoriques qui n’en demeurent pas moins pertinents et éloquentes pour décrire et interpréter certains aspects du roman.

ce système de défense en reprenant les mots de Jean-Michel Vivès dans son article «La vocation du féminin» :

Puisque le sexe féminin n'est rien, la femme va créer un paraître qui se substitue à l'avoir pour masquer le manque. La mascarade serait alors comprise comme l'organisation inconsciente d'un trompe-l'œil¹¹⁵.

À la lumière de la psychanalyse, nous pourrions interpréter le travestissement/l'usurpation d'identité de la narratrice comme une stratégie de défense pour masquer le manque. Cependant, il semblerait que le roman prenne au pied de la lettre l'idée de «paraître qui se substitue à l'avoir pour masquer le manque». Si les stratégies narratives auxquelles recourt la narratrice visent à cacher le manque, ce phénomène de mascarade maintient l'illusion non pas d'une essence féminine (comme d'après la définition lacanienne), mais celle d'une identité masculine.

Le concept de mascarade semble ainsi pouvoir décrire, *mutatis mutandis*, le cas du narrateur-médecin/de la narratrice-patiente de *La cresta de Ilión*, qui crée narrativement l'apparence de la masculinité pour masquer le manque (l'infériorité anatomique ou situationnelle de son sexe). Mais c'est aussi/surtout la *manière* dont le moi masque le manque, telle que la décrit le professeur Vivès, qui nous semble pertinente pour analyser les stratégies discursives de l'usurpation/révélation de l'identité du personnage. Jean-Michel Vivès, pour décrire les mécanismes formels de la mascarade, la mise en forme du manque, utilise la métaphore du trompe-l'œil, procédé pictural baroque qui suppose «à la fois glorification et mise à mort de l'objet» :

Sous le masque de l'opulence baroque et du triomphe du semblant de la représentation, apparaît une stratégie de la désillusion venant interroger les rapports de la représentation et du réel. À l'excès de la présence de l'image, au comblement du regard et du mouvement s'associent la fuite éperdue, le vidage des consistances dans les espaces vaporeux, dans les plis de la robe où l'objet perd ses contours, où le regard lui-même se perd. En faisant proliférer les signes dans le vertige du sens perdu, le baroque construit une mimétique du rien¹¹⁶.

Nous considérons que les stratégies de représentation de l'identité du personnage coïncident avec la définition du trompe-l'œil proposée par Vivès dans la mesure où elles supposent un double mouvement, se prêtent à une double lecture. D'une part, la présentation du personnage par «lui» -même passe par une sorte de «glorification» de son identité virile. L'autoportrait que le narrateur esquisse à travers son récit vise à mettre en valeur et à rehausser ses qualités viriles : que ce soit par la revendication répétée de son appartenance à la gent masculine via la grammaire pronominale du masculin, par la focalisation resserrée sur son anatomie (et sur le corps du sexe «opposé»), ou encore par l'affirmation de son désir et de sa capacité à le satisfaire. Mais d'autre part, la revendi-

115 Jean-Michel Vivès, «La vocation du féminin», *Cliniques méditerranéennes*, vol. 68, n° 2, 2003, p. 193-194.

116 *Ibid.*, p. 194.

cation excessive de son identité masculine, la «prolifération de signes» pointant vers le masculin entraînent conjointement la *désintégration* de ce que le narrateur s'efforce de représenter. Pour paraphraser l'analyse de Vivès, nous pourrions dire que, à l'excès de la présence virile, s'associent «la fuite», «le vidage» de la consistance identitaire du personnage. Les contours qui, jusqu'à un certain point du récit, délimitaient son identité masculine s'estompent et se brouillent, entraînant ainsi une confusion des genres, ou révélant au contraire ce que la stratégie de l'excès prétendait dissimuler : le manque de phallus, i.e. l'identité féminine. Ce jeu de trompe-l'œil narratif implique que le regard du lecteur lui-même se perd, ne sait plus discerner les signes relevant du fantasme ou du «réel», du masculin ou du féminin (et ce, même après / malgré la révélation finale).

Reste maintenant à préciser ce qui se trame sous le masque de la virilité glorifiée, ce que la stratégie de la désillusion sous-jacente vient interroger, ou «mettre à mort» ... Les interprétations possibles varient et se complètent selon ce que le lecteur considère comme étant la *vraie* identité ou le masque du personnage. Une première interprétation consisterait à considérer que «cet objet, à la fois glorifié et mis à mort», est l'idéal viril. L'autrice, par le jeu de travestissement ou de mascarade qu'elle met en texte, inviterait à interroger les rapports de la représentation idéale du genre masculin et de l'hypothétique réalité de l'identité masculine. La prolifération de signes masculins construirait simultanément une «mimétique du rien», réduisant l'identité virile à une illusion, un leurre.

D'un autre côté, si le trompe-l'œil féminin suppose selon la définition psychanalytique de Vivès «une tension entre évocation et révocation de la castration féminine», la stratégie rivérienne viserait quant à elle à critiquer l'idée même de castration, fruit d'un discours psychanalytique qui, loin de se contenter de décrire les manifestations psychiques de l'anatomie, perpétue et renforce le système phallique producteur de binarités rigides, de hiérarchies, de domination, de frustration, de folie.

Le corps délirant

Quel que soit le nom que l'on donne à la dualité du narrateur/de la narratrice, la folie a une incidence non seulement sur sa parole (l'incitant à élaborer un trompe-l'œil narratif) mais aussi sur son corps.

Le corps de la narratrice/du narrateur, – apparemment féminin, comme le prouve l'os iliaque, mais ostensiblement masculin dans ses fantasmes –, résiste selon nous à une définition catégorique du sexe anatomique comme évident et objectif. S'il y a une tension entre le masculin et le féminin, celle-ci ne s'inscrit pas dans le schéma opposant l'évidence anatomique et l'illusion, le naturel et l'artificiel, le vrai et le faux.

Derrière le récit d'un fou/ d'une folle, c'est le langage d'un «corps inouï» qui s'exprime. Face au corps délirant, le discours médical n'a pas de prise, puisque ce corps an-

nule toutes les catégories, tous les « concepts primitifs »¹¹⁷ guidant notre pensée et notre lecture du corps :

À quel schéma corporel obéit l'hystérique, qui passe outre les lois de l'anatomie ? L'hystérie défie les lois de l'anatomie. Elle crée un corps inouï qui semble pure manifestation du langage, pure manifestation de la parole, et qui, pourtant, produit des effets physiques. [...] Le corps « parle ». Mais ce langage du corps ne peut être entendu par les théories neurophysiologiques du temps. Il relève d'une autre approche, d'une autre écoute. Il y a une plasticité de l'organisme, qui ignore superbement les localisations, qui fait voler en éclats le fixisme des « marquages », il y a une mouvance de ses affects et de ses sensibilités, qui disloque le schéma rigide des localisations, et qui ruine enfin la prétention [...] de fonder les lois d'une science du Beau, du Vrai, du Bien, avec ses élus et avec ses exclus¹¹⁸.

Les notions de *plasticité* du corps, de *dislocation* des schémas anatomiques pour décrire le corps délirant évoquent enfin pour nous un dernier concept issu de la philosophie deleuzienne. L'expérience délirante ou hallucinatoire libérerait le corps du personnage des frontières anatomiques (celles de son corps de femme) et spatiales (celles de sa cellule d'hôpital), et offrirait à ce dernier les possibilités d'un Corps sans Organes :

Le CsO libère le corps de ses contraintes organiques en le faisant participer aux mouvements des forces chaotiques, elles-mêmes affranchies de toute loi déterminable. C'est ainsi que les plus grands faiseurs de CsO sont les hypocondriaques, les paranoïaques, les hystériques, les schizophrènes, les drogués, les sadochistes et les masochistes et les alcooliques. Mais la maladie n'est pas pour Deleuze un risque. Elle est plutôt l'indice d'une bonne santé. *En devenant dysfonctionnel, le corps acquiert une grande santé*¹¹⁹.

Répondant à la conception corporelle d'Antonin Artaud, le corps du narrateur/de la narratrice – paranoïaque, hystérique ou schizophrène –, mis en texte dans son propre récit, remet en question non seulement les limites du masculin et du féminin, mais aussi celles du normal et du pathologique. Si le délire du narrateur/de la narratrice provient d'une « forme d'altération de sa conscience », la lecture du roman de Rivera Garza s'approche aussi d'une expérience hallucinatoire *au sens deleuzien* : le lecteur accède à travers le récit du narrateur à des « délires non hallucinatoires », dans la mesure où il conserve son intégrité mentale. L'expérience lectrice est aussi une expérience corporelle et philosophique, répondant à l'aspiration deleuzienne « d'un corps capable de se souler à l'eau pure et de se droguer sans prendre de drogue »¹²⁰. À travers le délire du narrateur au corps disloqué, sans organes, le roman nous invite à « vivre la normalité comme un délire », à « expérimenter la vie dans un état de pure étrangeté », à considérer/admettre que « le réel est en lui-même hallucinogène et le corps est naturellement hallucinant »¹²¹.

117 Tels que les concepts de « différence », d' « homme » et de « femme », de « nature » et de « culture », de « réel ». Cf. Monique Wittig, *La pensée straight*, op. cit., p. 62.

118 Jean Clair, *Hubris*, op. cit., p. 42.

119 Alain Beaulieu, « L'expérience deleuzienne du corps », *Revue internationale de philosophie*, vol. 222, n° 4, 2002, p. 515. Nous soulignons.

120 *Ibid.*, 516.

121 *Id.*

« Los quehaceres de mi imaginación »¹²²

Parallèlement au discours de la folie, l'imagination apparaît comme une autre porte d'accès à la réalité (du monde et du corps), et occupe dès les premières pages (avant même que le doute sur la santé mentale du narrateur ne s'insinue) une place *démesurée* dans le récit.

La récurrence du verbe « imaginer » peut être considérée comme un indice mettant en cause la véracité du récit dans son ensemble, et plus particulièrement encore, la réalité de l'identité virile du narrateur. En effet, c'est précisément lorsqu'il relate des épisodes amoureux ou sensuels – censés mettre en valeur sa virilité s'affirmant dans une libido active –, qu'apparaît le verbe « imaginer ». La répétition du verbe ou encore la syntaxe ambiguë dans laquelle il apparaît laissent supposer que ce qui est raconté n'est *effectivement* que le fruit de l'imagination d'un narrateur dont la revendication de masculinité devient suspecte. Citons par exemple la rencontre initiale avec Amparo. Immédiatement après avoir affirmé son désir sexuel (« la deseé »), le narrateur signale lui-même l'importance de l'imagination : « Ahí estaba, también y sobre todo, la imaginación » (*Cresta*, p. 15), puis répète anaphoriquement la structure « la imaginé » pas moins de cinq fois. À ce stade, le lecteur peut encore interpréter le sens de « imaginación » comme simple synonyme de fantasme sexuel, sans nécessairement remettre en cause la parole du narrateur. Cependant, dans le chapitre consacré à sa relation avec les femmes, et plus précisément à l'histoire de sa trahison, les procédés de mise en valeur de « imaginer » semblent inviter à une lecture de ce verbe comme synonyme d'« inventer » :

[...] yo la amaba de maneras para mí desconocidas. *La imaginaba, sobre todo*. La imaginaba en todo instante. La imaginaba incluso cuando estaba frente a mí. No conozco, hasta el momento, mejor definición del amor. (*Cresta*, p. 63)¹²³

La répétition anaphorique et la locution « sobre todo », qui apparaissait déjà dans la précédente citation et qui est ici mise en valeur par la structure binaire de la phrase laconique (« *La imaginaba, sobre todo* »), laissent définitivement planer le doute sur l'existence réelle de la femme en question – ou, du moins, de leur relation amoureuse –, et évidemment, sur l'identité masculine du narrateur. Le leitmotiv verbal de « imaginer / imaginación » contraste avec la locution « en realidad »¹²⁴, qui fait elle aussi l'objet d'un emploi compulsif de la part du narrateur. La tension entre le réel et l'imaginaire, ayant

122 *Cresta*, p. 70.

123 Nous soulignons. L'épisode avec las *Urracas* est également révélateur du lien entre imagination et sexualité. (cf. *Cresta*, p. 69).

124 Nous avons précédemment analysé cette locution comme marque de la volonté de transparence du récit du narrateur. Cf. I. 1. d. « Anatomie et narration ».

pour corollaire celle entre la raison et la folie, le masculin et le féminin, transparaît dans le raisonnement amphigourique concluant le chapitre :

Y si todo esto era cierto, como estaba seguro de que lo era, no tenía la menor idea de dónde había sacado la historia de que yo era, *en realidad*, una mujer. (*Cresta*, p. 66)

Ainsi, on observe une tension entre l'imagination et la réalité. Même si au fil du roman, la réalité cède le pas à l'imaginaire¹²⁵, la tension ne se résout jamais complètement. Plus précisément, le jeu entre les deux notions ne se pose pas en termes d'opposition, mais d'interpénétration, de débordement et d'éclairage réciproques :

L'imagination devient un moyen d'accès à la réalité en non un mode d'évasion parallèle à la réalité. Chez Cristina Rivera Garza, l'imagination surligne les éléments du présent et du réel. [...] L'invention, le rêve ou l'imagination interfèrent dans le champ du réel. Inventer devient un mode de rapport au réel¹²⁶.

L'invasion, la prédominance de l'imaginaire sur le réel répond selon Quintana à « la volonté de briser le carcan visuel 'réaliste' donnant à voir l'objet décrit comme une copie de la réalité » :

Tout se passe comme si le faux – c'est-à-dire à la fois le possible, l'impossible, l'hypothèse, le mensonge, etc. – était devenu l'un des thèmes privilégiés de la fiction moderne ; une nouvelle sorte de narrateur y est né : ce n'est plus seulement un homme qui décrit les choses qu'il voit, mais en même temps celui qui invente les choses autour de lui et qui voit les choses qu'il invente¹²⁷.

« L'emprise de l'imaginaire » s'inscrit donc dans une esthétique moderne expérimentale et novatrice, dont la portée philosophique est évidente, puisqu'elle annule les hiérarchies du vrai et du faux, de l'imitation et de la réalité. Et puisque les notions de vérité et de réalité disparaissent sous l'influence mouvante et créatrice de la folie et de l'imagination, la notion de travestissement qui semblait être pertinente pour décrire l'usurpation d'identité du narrateur/de la narratrice n'a peut-être plus de sens¹²⁸.

En effet, l'idée de « vrai sexe », *objectif et évident*, ou de « réalité » du corps anatomique, qu'il faudrait distinguer du genre comme construction sociale (ou narrative) ou du sexe fantasmé dans le cas de troubles psychologiques¹²⁹, n'est pas valide. Le corps inouï,

125 « Uno necesita el mar para esto: para dejar de creer en la realidad. Para hacerse preguntas imposibles. Para no saber. Para dejar de saber. Para embriagarse de olor. Para cerrar los ojos. Para dejar de creer en la realidad » (*Cresta*, p. 95).

126 Cécile Quintana, *op. cit.*, p. 82.

127 Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 140. Cité par Cécile Quintana, *op. cit.*, p. 82-83.

128 Pas plus que l'affirmation de Mercado selon laquelle « Dos fuertes identidades en lucha constante, una artificial y una natural, en búsqueda de la primacía de ese cuerpo sexuado » (Gabriela Mercado, art. cit. p. 59).

129 « Es decir, que el sexo representa el aspecto anatómico mientras que el género es una construcción sociocultural y también psicológica. Lo anatómico es objetivo y, exceptuando los casos de hermafroditismo, es evidente desde el día de nacimiento » ; « En el caso de la protagonista de *La cresta de Ilión*, se puede ver cómo lo más impresionante no es que quiera adjudicarse un rol de género que no va conforme a su sexo, sino que niega a este último a pesar de ser evidente » (*ibid.*, p. 58).

déliquant et imaginé du personnage, résiste à ces distinctions conceptuelles, et pose les mêmes interrogations que le corps ambigu du travesti de Butler.

Si l'on pense voir un homme habillé en femme ou une femme habillé en homme, c'est qu'on prend le premier terme perçu pour la réalité du genre : le genre qui est introduit par le biais de la comparaison manque de «réalité», et on y voit une apparence trompeuse. Dans ces perceptions où une prétendue réalité va de pair avec une non-réalité, nous pensons savoir ce qu'est la réalité et voyons dans la seconde apparence du genre un simple artifice, un jeu, une fausseté et une illusion d'optique. Mais quel est le sens de la «réalité de genre» qui fonde notre perception de cette façon? [...] Au moment où nos perceptions culturelles ancrées au quotidien échouent, lorsqu'on n'arrive pas à lire avec certitude le corps que l'on voit, [...] la *réalité* du genre entre aussi en crise : on ne sait plus comment distinguer le réel de l'irréel¹³⁰.

De la même manière que le travesti, le personnage-narrateur met en crise notre lecture spontanée du corps, nos conceptions («allant-de-soi») de «la réalité du genre» et de la véritable identité d'une personne. Face à ce cas de travestissement littéraire, nous sommes incapables d'affirmer que la féminité du personnage a plus de réalité que sa masculinité.

Pour conclure nos réflexions sur la «réalité anatomique» du personnage rivérien, arrachons un dernier aveu à Claude Cahun, qui dans un chapitre intitulé «Moi-même (faute de mieux)», exprime sur un ton poétique et désespéré la tension entre le rêve et la réalité, dessine l'image d'un corps travesti par le rêve, d'un corps qui se défait peu à peu, qui se révèle ou se dissout, sous le regard de Dieu ou sous l'œil trop *perspicace* et décrypteur du lecteur :

Quels démentis le rêve n'apporte-t-il pas à la réalité mensongère? – Je veux cette pensée, je la vois... Arrêtez-la, reproduisez-la dans le ciel. Ce muscle, je l'ai cruellement sculpté; va-t-il fondre à ma propre chaleur tandis que je m'essouffle à quelque autre embellissement, tandis qu'il me reste tant à faire.

Pourquoi Dieu me force-t-il à changer de visage? Pourquoi Dieu bouleverse-t-il mes pénibles vertus? Sous la dent de cette Pénélope, le fil d'araignée craque... Pourquoi me défait-on sitôt que je ferme les yeux?

Je ne puis répondre à mes propres questions. Peut-être une autre fois poserai-je mieux mes filets...¹³¹

L'esthétique rivérienne comme esthétique de l'émancipation.

La cresta de Ilión entreprend la déconstruction d'une série de concepts que Monique Wittig rassemble sous le nom de «pensée *straight*»¹³², et qui opèrent dans les

130 Judith Butler, *Trouble*, *op. cit.*, p. 45-46.

131 Claude Cahun, *op. cit.*, p. 46. Le ton ironique/nostalgique de la dernière phrase du chapitre de Cahun fait écho à la dernière phrase du roman de Rivera Garza. Toutes les deux suggèrent une manipulation/ dissimulation mal *ficelée*, imparfaite.

132 «Les catégories dont il est question fonctionnent comme des concepts primitifs dans un conglomérat de toutes sortes de disciplines, théories, courants, idées que j'appellerai 'la pensée *straight*' (en référence à la 'pensée sauvage' de Lévi-Strauss). Il s'agit de 'femme', 'homme', 'différence', et de toute la série de concepts qui se trouvent affectés par ce marquage, y compris des concepts tels que 'histoire', 'culture', et 'réel'» (Monique Wittig, *La pensée *straight**,

sphères intellectuelles, littéraires, scientifiques et philosophiques. Parmi ces concepts, c'est évidemment la catégorie de sexe qui est particulièrement éprouvée. Cependant nous avons montré que le questionnement des normes corporelles et sexuelles s'élabore conjointement à une réflexion sur l'histoire de la pensée occidentale et à une expérimentation littéraire que questionne à son tour la représentation de la figure de l'auteur. La figure *bifrons* d'Amparo Dávila cristallise la double portée du roman rivérien. D'une part, elle provoque la crise identitaire du narrateur qui suppose la remise en cause des normes sexuelles. D'autre part, le réseau intertextuel depuis lequel elle s'exprime a pour effet d'interroger les normes littéraires et artistiques, ainsi que la figure traditionnelle de l'artiste/l'écrivain. Par cette double critique des normes sexuelles et artistiques, l'écriture rivérienne répond à ce que l'on pourrait nommer avec Isabelle Alfonsi une «esthétique de l'émancipation» qui aurait «la possibilité de défaire les hiérarchies traditionnelles : l'opposition entre regarder et agir, la domination des maîtres sur les élèves, de celui ou celle qui parle sur celles et ceux qui écoutent»¹³³. Mais aussi celle entre lire et écrire¹³⁴, entre l'imitation et la création, entre Dávila et ses Emissaires. L'esthétique rivérienne s'inscrit dans le projet émancipateur d'Alfonsi dans la mesure où ses textes résistent au principe de binarité. Que ce soit dans le domaine de la littérature ou des arts plastiques, l'esthétique de l'émancipation implique d'être

conscient·e·s des ruptures qu'il convient d'opérer pour sortir de la fixité des identités normées fondées sur un mode de pensée binaire : homme / femme, hétérosexuel·le / homosexuel·le, blanc·he / noir·e, mais aussi : sculpture / socle, peinture / volume, auteur·rice / spectateur·rice¹³⁵.

L'attitude de doute à laquelle invite le roman, – «Uno nunca sabe a ciencia cierta por qué hace las cosas ¿verdad? [...] Uno no sabe nunca nada ¿no es así?» (*Cresta*, p. 151) – et le questionnement permanent des notions les plus élémentaires nous permettent enfin d'appréhender l'écriture rivérienne à travers la notion de *queer* :

[L'art queer] agit dans le domaine de l'art pour bousculer ce qu'on attend de lui, ce que l'idéologie contemporaine définit comme étant de l'art et il y introduit des éléments qui ne sont pas censés lui appartenir : de l'éphémère, du corps déviant, de la sexualité, du langage de fous et folles¹³⁶.

Bien que cette définition concerne plus particulièrement le domaine des arts plastiques, l'énumération des éléments qui ne coïncident pas avec l'idéologie / orthodoxie artistique décrit étonnamment les thèmes de prédilection de l'autrice. David Halperin suggère quant à lui qu'«être queer c'est assumer une *'identité désessentialisée et pu-*

op. cit., p. 62).

¹³³ Isabelle Alfonsi, *op. cit.*, p. 15.

¹³⁴ «[C]elui qui décide de quoi il s'agit et du sens à donner, c'est le lecteur qui est en train de produire son livre». Entretien de Jorge Luis Herrera, cité par Cécile Quintana, *op. cit.*, p. 129.

¹³⁵ Isabelle Alfonsi, *op. cit.*, p. 18-19.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 19.

rement positionnelle'»¹³⁷. Que ce soit l'identité corporelle du personnage, ou l'identité symbolique de l'auteur·rice, toutes deux répondent à cette logique de *désessentialisation*, de décentrement, d'émancipation.

137 David Halperin, *Saint Foucault* (1995), Paris, EPEL, 2000.

I. 4. LE CORPS OUVERT. HERMAPHRODISME ET DÉSIR

Por diversos que sean los sexos, se confunden. No hay ser humano que no oscile de un sexo a otro, y a menudo sólo los trajes siguen siendo hombres o mujeres, mientras que el sexo oculto es lo contrario de lo que está a la vista. De las complicaciones y confusiones que se derivan, todos tenemos experiencia¹.

Dans notre analyse sur les indices du dimorphisme sexuel, nous avons considéré que le corps d'Antonia (*Cuerpo náufrago*) après la métamorphose portait la marque du genre masculin, que son nouveau pénis apparaissait comme un critère distinctif, un signe discret renseignant sa nouvelle identité corporelle. Nous allons à présent nous pencher sur *le flou de la chair autour* de cette marque irréductible, une chair qui offre à l'examen visuel des indices contradictoires, et qui empêche l'observateur de trancher entre le masculin et le féminin. L'ambiguïté corporelle d'Antonia et de nombreuses autres figures androgynes ou hermaphrodites réalise la confusion des sexes évoquée par Virginia Woolf dans la citation mise en exergue, et invite à une redéfinition de la notion de « sexe ». Face aux êtres hybrides qui prolifèrent dans le roman de Clavel, nous ferons l'expérience, avec Antonia, « des complications et des confusions » identitaires créées par ces corps discordants.

Si les corps dans lesquels le sexe anatomique s'inscrit portent des indices incohérents, nous constaterons également que le sexe en lui-même est un organe instable, fluctuant, mouvant sous l'influence d'énergies extérieures. Après la folie chez Cristina Rivera Garza, c'est le désir qui apparaît comme force perturbatrice et créatrice de corps inouïs.

¹ Virginia Woolf, *Orlando*, traduction espagnole de Jorge Luis Borges, México, Hermes, 1983, p. 123, citée par Ana Clavel, *A la sombra*, op. cit., p. 62.

Après avoir décrit en I. 2 l'héritage anatomique dans les méthodes d'appréhension corporelle perceptible dans la première partie du roman de Clavel, nous observerons au fil du « naufrage » d'Antonia un changement de paradigme corporel : les corps désirants ne coïncident plus avec la représentation moderne d'un corps binaire, stable et fermé, substrat d'une substance identitaire (le moi). Ce sont des corps malléables et débordants, pluriels et résolument *ouverts*.

I. 4. a. Hermaphrodisme

L'hypotexte woolfien

Et, là-dessus, Orlando s'éveille.

Il s'étire, il se lève. Il apparaît totalement nu à nos yeux et, tandis que les trompettes clament « la Vérité ! la Vérité ! », force nous est de l'avouer : il est devenu femme.

*

Orlando était toujours debout, dans une totale nudité. Depuis le commencement du monde, on n'avait jamais vu créature plus ravissante. Ses formes alliaient la force de l'homme et la grâce de la femme. [...] Orlando se regarda des pieds à la tête dans une longue psyché, n'eut pas l'air troublé le moins du monde, puis s'en fut, probablement, prendre son bain. [...] Orlando était devenu femme, il n'y a pas à revenir là-dessus. Mais pour le reste, Orlando était précisément tel qu'en lui-même. Le changement de sexe altérerait certes son avenir mais, en aucun cas, son identité. Son visage resta, comme l'attestent les portraits, pratiquement identique².

On retrouve dans la description de la métamorphose d'Orlando, qui survient à la moitié du roman de Virginia Woolf, de nombreux éléments repris par Clavel. Dans les deux romans, le constat de la métamorphose a lieu au réveil, et le changement de sexe apparaît dans les deux cas comme une évidence, évidence soulignée par une syntaxe et une ponctuation à valeur déictique, voire épiphanique : la postposition du prédicat (« devenir femme » / « su nuevo sexo »³ informant de la transformation) précédé des deux-points figurant typographiquement le dévoilement du corps nouveau. De même, on retrouve le motif de la longue psyché (ou « espejo de cuerpo entero ») dans laquelle Orlando « se regarda des pieds à la tête » et face à laquelle Antonia « se frotó una y otra vez los ojos » et « se mantuvo horas », et qui renvoie aux deux personnages une image corporelle où les traits masculins et féminins s'unissent harmonieusement⁴. Enfin, malgré le « signe irréductible » qui marque le nouveau corps viril d'Antonia, il semble que, comme dans le cas d'Orlando, « [s]on visage resta, comme l'attestent les portraits [ou les cartes d'identités],

2 Virginia Woolf, *Orlando*, Paris, Le Livre de Poche, 2016, p. 136-137.

3 « Ella misma, pero indudablemente un hombre : ahí entre sus piernas, plantado como una señal irreductible, su nuevo sexo » (*Cuerpo*, p. 12).

4 La description de l'ancien corps d'Antonia (« le agradaban sus senos redondos y pequeños y las piernas fuertes pero de líneas suaves » (*Cuerpo*, p. 13)) offre une description / version détaillée du nouveau reflet d'Orlando : « Ses formes alliaient la force de l'homme et la grâce de la femme ».

pratiquement identique». Ainsi, s'il devait y avoir un critère informant de l'identité corporelle, plus que celui du sexe, ce serait celui du passage du temps :

Como nunca había usado demasiado maquillaje las fotografías de los plásticos revelaban un rostro más infantil que el suyo, como si sólo la huella del tiempo marcara una diferencia entre el momento en que la foto había sido tomada y el presente actual. (*Cuerpo*, p. 16)

Outre la stricte inversion du changement de sexe, la divergence de la réécriture clavélienne repose sur la réaction du personnage face à son nouveau corps. Alors qu'Orlando «n'eut pas l'air troublé le moins du monde, puis s'en fut, probablement, prendre son bain», Antonia reste des heures face à son reflet métamorphosé «en un estado de perplejidad pasmosa», n'osant pas même constater de ses mains les changements de ce corps⁵. «Y tras el asombro inicial, vinieron las preguntas» (*Cuerpo*, p. 13).

Clavel saisit le motif littéraire de la métamorphose pour initier une réflexion sur l'identité, plus précisément sur le rapport entre l'identité de la personne et l'identité sexuelle/sexuée. Si le narrateur de l'*Orlando* peut affirmer sans ambages que «[l]e changement de sexe altérerait certes son avenir mais, en aucun cas, son identité», celui de *Cuerpo naufrago* accompagnera Antonia dans ses réflexions et retranscrira ses doutes et ses interrogations, conférant au roman un ton métaphysique.

Dans l'interprétation qu'elle offre de l'*Orlando* de Woolf, Clavel se montre elle aussi catégorique, en soulignant les bénéfiques identitaires de la métamorphose et des expériences contrastées qu'elle permet au personnage :

A través de la exploración en el mito del andrógino, símbolo que representa la dualidad sagrada, de lo que es total y completo, Orlando –y nosotros con ella, quiero decir, con él, quiero decir, con ella– arriba a la experiencia del ser que más allá de los imperativos sociales, sólo se es fiel a sí mismo⁶.

Cependant, dans sa propre réécriture, l'autrice – derrière le narrateur et son personnage – ne se montrera jamais si affirmative, et son objectif semble être davantage d'interroger que de fournir des réponses sur l'identité, comme le suggère en guise d'avertissement l'épigraphe d'Edmond Jabès : «La respuesta no tiene memoria, sólo la pregunta recuerda»⁷.

5 «ni siquiera se atrevía a constatar con sus manos aquellos cambios» (*Cuerpo*, p. 13).

6 Ana Clavel, *A la sombra*, op. cit., p. 63. Nous soulignons.

7 Épigraphe à laquelle répondent, dans l'avant-dernier chapitre du roman, les impressions d'Antonia («percibía un terreno más vasto e indeterminado, una suerte de nebulosa cambiante cuyo signo tenía que ver más con la pregunta que con la afirmación» (*Cuerpo*, p. 149)), puis les réflexions de Raimundo dans le dernier chapitre («nuestro verdadero misterio, para el que lo esencial no está en la respuesta, sino en su mirada interrogante» (*Cuerpo*, p. 175)), ce qui confirme que la progression du roman ne suppose pas la résolution du mystère de l'identité corporelle (bien que se dessinent certaines lignes directrices).

Métaphysique de la métamorphose

« Le Je, le Je, voilà le profond mystère »⁸

L'événement de la métamorphose apparaît alors comme un pré-texte littéraire à une réflexion philosophique sur le lien entre la «superficie» /apparence corporelle et l'«essence», ainsi que sur le rapport entre l'identité de la personne et l'identité sexuelle. Le premier aspect de la réflexion identitaire est introduit par l'épigraphe de Butler «*¿Cómo figura un cuerpo en su superficie la invisibilidad misma de su profundidad escondida?*», à laquelle répondent les interrogations consécutives au réveil d'Antonia: «*¿Somos lo que parecemos? ¿La identidad empieza por lo que vemos?*» (*Cuerpo*, p. 12). Dans les premières pages du roman, la répétition du verbe être et du doublet (antithétique?) être/paraître suggère «l'ensorcellement» linguistico-ontologique de l'*ego* cartésien qui «postule une mystérieuse entité privée, 'le moi', pour pouvoir assigner à tort à ce mot [au pronom 'je'] une référence»⁹. À qui, à quoi correspond le sujet syntaxique du verbe *ser* dans les deux interrogations suivantes – l'une retranscrivant les pensées d'Antonia au style indirect, l'autre la réaction étonnée de son ami Francisco face au nouveau corps d'Antonia –: «saber quién era» et «–Antonia... ¿eres tú?».

Mais ce que révèle la répétition du verbe *ser* après le changement de sexe, c'est que cet ensorcellement opère aussi dans le domaine du sexe et du genre, comme le postule Monique Wittig dans sa réflexion sur «la marque du genre»¹⁰. Selon la philosophe féministe, le français et l'anglais (mais son analyse s'applique également à l'espagnol, dont le système grammatical/syntaxique est proche du français) «portent l'inscription d'un concept ontologique primitif qui renforce dans le langage une division entre les êtres»¹¹. Le genre fait partie de ces «concepts primitifs» qui existeraient dans la nature avant toute pensée. Cet *a priori* du genre, cette illusion ontologique du genre, s'illustre dans la pratique linguistique qui consiste à conjuguer le verbe «être» aux genres et aux sexualités.

Revendiquer comme si cela ne posait aucun problème le fait d'«être» une femme ou d'«être» hétérosexuel-le serait un symptôme de cette métaphysique de la substance pour le genre. Autant pour les «hommes» que pour les «femmes», cette revendication tend à subordonner la notion de genre à celle d'identité et nous porte à conclure qu'une personne *est* un genre et qu'elle l'*est* en vertu de son sexe, de la perception psychique de soi, et des diverses expressions que peut prendre ce soi psychique, dont la plus saillante est le désir sexuel¹².

Ainsi, la grammaire a un effet performatif, crée artificiellement des sujets parlant comme homme et femme, mais ces derniers sont en réalité créés par la matrice hétéro-

8 Ludwig Wittgenstein, *Carnets 1914-16*, trad. de G. G. Granger, Paris, Gallimard, 1971, p. 150.

9 Claude Romano, «L'ipséité: un essai de reformulation à la lumière de Heidegger et de Wittgenstein», Presses Universitaires de France, «Les Études philosophiques», 2017/1 n° 171, p. 120.

10 Cf. Monique Wittig, *La pensée straight*, op. cit., p. 115-127.

11 *Ibid.*, p. 115.

12 Judith Butler, *Trouble*, op. cit., p. 91.

sexuelle, puisqu'ils ne prennent sens rétroactivement que grâce à la *bonne* réalisation/ expression de leurs désirs envers le sexe opposé. Les conséquences psychologiques de ce que dénonce Wittig apparaissent très nettement par le biais fictionnel, puisque la métamorphose bouleverse le principe de cohérence interne entre le sexe, le genre et le désir. La marque du genre comme principe unificateur du soi ne permet plus à Antonia d'exister grammaticalement, d'affirmer ce qu'elle *est*, puisque la métamorphose a créé une discontinuité dans la chaîne d'intelligibilité. C'est cette difficulté à exister en dehors de la grammaire du genre que suggère la répétition de verbe «ser» dans le passage suivant :

Se miró a los ojos en busca de algún rastro que aun le permitiera reconocerse, saber quién era, ¿o es que había dejado de ser Antonia por el hecho de haber cambiado de sexo de la noche a la mañana? (*Cuerpo*, p. 14)

Cette citation illustre bien le point de vue de Wittig selon lequel «les personnes ne peuvent pas être signifiées dans le langage indépendamment de la marque du genre» et révèle de manière critique la métaphysique de la substance du genre comme illusion linguistique¹³.

L'échelle des sexes

La question de la permanence de l'identité d'Antonia à son réveil trouve également un écho intertextuel avec *Alice au pays des merveilles*, de Lewis Carroll :

Est-ce que j'étais bien la même quand je me suis levée ce matin, s'interroge-t-elle en contemplant son corps qui a changé. Je crois me rappeler que je me suis sentie un peu différente. Mais si je ne suis pas la même, la question qui se pose est la suivante : Qui puis-je bien être ? Sur quoi elle se mit à passer en revue dans sa tête toutes les filles de son âge qu'elle connaissait, pour voir si elle avait pu être changée en l'une d'elles¹⁴.

Dans son essai sur les monstres dans l'art moderne, Jean Clair convoque Lewis Carroll pour découvrir dans l'œuvre de certains artistes l'expression «de ces angoisses, de ces peurs existentielles qui habitent l'être humain, et de son besoin incessant de se trouver des mesures, des étalons, pour se situer parmi les êtres vivants, dans une évolution qui va de la naissance à la maturité et à la mort»¹⁵. Si la préoccupation de la jeune Alice peut être reformulée ainsi : «Où se situe-t-elle dans l'échelle des vivants?», l'état de perplexité où se trouve Antonia après sa métamorphose pourrait être reformulé et adapté de la manière suivante : «Où se situe-t-elle dans l'échelle des sexes?» Pour répondre à cette éternelle

13 D'autres passages témoignent de cette même préoccupation linguistique, notamment lorsque se pose pour le personnage le problème de l'accord de l'adjectif : «Y sin preocuparle que pudieran tomarlo por un loco (¿"loco" y no "loca"?), pensó Antonia, ¿era así de sencillo como operaba el cambio?» (*Cuerpo*, p. 17).

14 Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles*, trad. fr. J. Papy, Paris, Gallimard, 1996, p. 19. Cité par Jean Clair, *Hubris*, op. cit., p. 96.

15 *Ibid.*

question, « Qui puis-je bien être ? », Antonia observe son reflet dans le miroir pour y déceler les marques du féminin ou du masculin, révélant de ce fait le rapport obligatoire entre l'identité de sexe et l'identité de la personne. Après l'apparition de ce nouveau membre, l'inquiétude d'Antonia pour savoir *qui* elle est, *ce qu'elle est*, ou même *si elle est/existe* indépendamment de son sexe, fait écho aux réflexions de Judith Butler qui, après avoir démontré comment le genre applique ses grilles de lecture sur les corps sexués, révèle le lien inextricable, ou plutôt la stricte équivalence entre identité de la personne et identité de genre :

Mais alors de quoi parle-t-on lorsqu'on parle d'« identité » ? Et qu'est-ce qui nous fait croire que les identités sont identiques à elles-mêmes, qu'elles le restent dans le temps, dans leur unité et leur cohérence interne ? Question plus importante encore, comment de telles suppositions structurent-elles les discours sur l'« identité de genre » ? *Il serait faux de penser qu'il faudrait d'abord discuter de l'« identité » en général pour pouvoir parler de l'identité de genre en particulier*, et ce pour une raison très simple : les « personnes » ne deviennent intelligibles que si elles ont pris un genre (*becoming gendered*) selon les critères distinctifs de l'intelligibilité de genre¹⁶.

Comme consciente de la théorie butlérienne, et pour répondre à la question de « savoir qui elle est », Antonia cherche une cohérence à ce nouveau corps en recensant les indices masculins, comme nous l'avons analysé précédemment. Mais, malgré l'évidence du pénis et des « témoins » de sa virilité, le recensement corporel tend davantage à remettre en question la pertinence des critères anatomiques censés valider des « faits corporels » irréfutables et radicalement marqués par le genre.

Tout d'abord, plus que les stigmates d'une métamorphose radicale, le corps d'Antonia présente une « douce hésitation »¹⁷ des traits. L'usage des adverbes (« *levemente* » ; « *un poco más* » ; « *ligera* » ; « *un poco más* » ; « *menos* ») suggère que la différence entre les sexes est affaire de degrés, et non d'oppositions radicales, et s'inscrit dans un *continuum* (relevant du modèle « unisexe » pré-moderne plutôt que du modèle « des deux sexes incommensurables », pour reprendre la terminologie de Laqueur), ce que confirme le constat concluant la scène du miroir :

[...] sino que se asombraba de la frágil frontera de las diferencias, de cómo un poco más de tensión, una curva menos acentuada, una turgencia resuelta en plomada, podían inclinar el límite de la balanza. (*Cuerpo*, p. 13)

De plus, lorsqu'Antonia scrute et passe en revue les anciens attributs corporels de sa féminité et les nouveaux attributs de sa masculinité, certains éléments échappent à la caractéristique *panoplie*¹⁸ de l'homme ou de la femme et ne correspondent pas tout à

16 Judith Butler, *Trouble*, *op. cit.*, p. 83. Nous soulignons.

17 Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, (1968), Paris, Les Éditions de Minuit, 2019, p. 35. Cette formule est extraite de la tirade du dealer sur le « sexe d'un homme », sur laquelle nous reviendrons.

18 Nous utilisons volontairement ce terme avec le sens historique qu'il recèle et qui s'actualisera au cours de l'initia-

fait à la grille de lecture du corps anatomique arché-typiquement genré. En effet, avant ce qu'on désigne encore par le terme de « métamorphose », Antonia présentait quelques caractéristiques que l'on attribuerait davantage à l'autre sexe, et qui correspondent même à de typiques attributs virils : le poil et la vigueur musculaire : « [...] el vello en brazos y piernas que siempre había tenido en exceso para ser mujer [...] la piernas fuertes [...] » (*Cuerpo*, p. 13). Plus qu'ils ne confirment la binarité des corps sexués, les deux corps d'Antonia témoignent de la variabilité des traits anatomiques :

[...] bien qu'il y ait une différence moyenne entre mâles et femelles pour une série de traits, les champs de variations de ces traits se recouvrent considérablement. Il y aura toujours, par exemple, certaines femmes plus grandes que certains hommes bien qu'en moyenne les hommes soient plus grands que les femmes. Mais l'idée que hommes et femmes sont deux catégories mutuellement exclusives doit provenir de quelque chose d'autre qu'une opposition « naturelle » inexistante. *Loin d'être l'expression de différences naturelles, l'identité de genre exclusive est la suppression des similitudes naturelles*¹⁹.

L'examen de son nouveau corps et le recensement équivoque des indices du dimorphisme prouvent l'intuition de Rubin, révèlent que le discours bicatégoriel des sexes anatomiques (présentant les corps mâles et femelles comme deux opposés s'excluant mutuellement), n'a pas d'ancrage dans la réalité, et ne résiste pas ici à l'épreuve du sur-naturel. L'événement de la métamorphose fait surgir un corps à l'état brut, i.e. qui n'a fait l'objet d'aucune assignation, d'aucun commentaire instituant son identité (son sexe), un corps inédit qui n'a pas reçu le premier adoubement performatif de la naissance qui consiste à dire/à faire : « c'est un garçon/c'est une fille »²⁰. Ce corps qui surgit *ex nihilo* de la fantaisie de l'autrice et dont l'indétermination des contours trouble son/sa « propriétaire » démontre que le corps anatomique comme matière brute n'existe pas, qu'il ne saurait relever d'une « facticité anatomique prédiscursive »²¹, qu'il est toujours *pris* dans un réseau de discours (émanant d'entités familiale, médicale, administrative, etc.) qui, dès sa naissance, ont tâché de lui donner un sens, i.e. à le confirmer dans un sexe/dans un genre.

En outre, si la scène de la psyché démontre quelque chose, c'est l'inefficience, l'incapacité de la méthode d'appréhension des corps – héritée des pratiques anatomiques et reposant exclusivement sur la perception visuelle (cf. I. 2) – à mener à bien une entreprise de catégorisation binaire elle-même artificielle. En effet, remarquons l'insertion du

tion à la virilité du personnage, que nous analyserons dans le chapitre suivant.

19 Gayle Rubin, *op. cit.*, p. 49. Nous soulignons. Nous complétons ce constat de Rubin sur la variabilité des morphologies masculines et féminines par un extrait de la pièce de Koltès, qui évoque plus précisément – et très poétiquement – la variabilité de l'anatomie génitale : « aucun sexe, passé le temps où l'homme a appris à s'asseoir et à se reposer tranquillement dans sa solitude, ne ressemble à aucun autre sexe, pas plus qu'un sexe mâle ne ressemble à un sexe femelle ; qu'il n'est point de déguisement à une chose comme celle-là, mais une douce hésitation des choses, comme les saisons intermédiaires qui ne sont ni l'été déguisé en hiver, ni l'hiver en été ».

20 Cette idée de la performativité du langage comme discipline du genre est développée par Judith Butler (dans *Trouble dans le genre* et aussi dans *Le pouvoir des mots* [1997], Paris, Amsterdam, 2004), qui s'inspire des réflexions du philosophe du langage John Austin. Voir : John Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.

21 Judith Butler, *Trouble, op. cit.*, p. 71.

champ lexical de la vue²² au sein de phrases interrogatives et encadrées par deux termes exprimant une erreur de jugement : « los malentendidos » en début de paragraphe, et le verbe « equivocarse » qui clôt l'énumération visuelle avant l'assertion sur la force du désir²³ :

Los malentendidos empiezan con la apariencia. ¿Somos lo que parecemos? ¿La identidad empieza por lo que vemos? ¿Y qué fue lo que vio Antonia al salir de la cama y descubrirse en el espejo? El cuerpo de su deseo. Entonces habría que admitir que tal vez nos equivocamos : la identidad empieza por lo que deseamos. (*Cuerpo*, p. 12-13)

La description des formes androgynes d'Antonia, et surtout la défaillance de l'examen visuel pour les interpréter, pour trancher les différences anatomiques, nous rappellent les réflexions de Butler au sujet du corps *drag* :

Ce corps peut être préopératoire, transitoire ou postopératoire [ou pré ou post-métamorphique]; même le fait de « voir » le corps pourrait ne pas régler la question : car *quelles sont les catégories qui nous permettent de voir*? Au moment où nos perceptions culturelles ancrées au quotidien échouent, lorsqu'on n'arrive pas à lire avec certitude le corps que l'on voit, c'est précisément le moment où l'on n'est plus sûr·e de savoir si le corps perçu est celui d'un homme ou d'une femme. L'expérience que nous faisons dudit corps consiste précisément à hésiter entre ces catégories²⁴.

Même si la balance penche finalement plus d'un côté sous le poids du pénis, l'opération de déchiffrage du corps est loin d'être évidente, contrairement à ce que prétendait Freud²⁵. L'indétermination de la chair d'Antonia nous permet de compléter l'affirmation du père de la psychanalyse sur l'évidence de la différence sexuelle par cette citation de Dorothy Leigh Sayers, en exergue du chapitre premier de *La Fabrique du sexe* :

La première chose qui frappe l'observateur distrait, c'est que les femmes ne sont pas comme les hommes. Elles sont « le sexe opposé » (mais pourquoi « opposé », je n'en sais rien ; quel est le « sexe voisin »?). Mais l'essentiel, c'est que les femmes ressemblent plus aux hommes qu'à n'importe quoi d'autre au monde.

DOROTHY L. SAYERS

« The Human-not-quite-human »²⁶

La fiction clavélienne soumet ainsi la bicatégorisation des sexes à l'épreuve du « sur-naturel ». Le corps inédit d'Antonia, à la fois androgyne et vierge de discours, dévoile le caractère artificiel et non objectif du regard anatomique. La troublante proximité entre les

22 « la apariencia » ; « parecemos » ; « lo que vemos » ; « lo que vio » ; « descubrirse en el espejo ».

23 Nous reviendrons sur cette force du désir en I. 4. b.

24 Judith Butler, *Trouble*, *op. cit.*, p. 46.

25 Cf. La citation en exergue en I. 1 de notre étude : « Masculin ou féminin est la première différence que vous faites quand vous rencontrez une autre créature humaine et vous êtes habitués à effectuer cette distinction avec une assurance dénuée d'hésitation... »

26 Citée par Thomas Laqueur, *op. cit.*, p. 25.

corps avant et après la « métamorphose » invalide le discours scientifique des deux sexes incommensurables comme vérité naturelle²⁷ et objective.

Rappelons enfin que, si la métamorphose d'Antonia apparaît comme une réécriture de l'*Orlando* de Woolf, elle s'inscrit de manière plus générale dans une large tradition de récits (antiques, médiévaux et renaissants) de femmes à qui il pousse un membre viril²⁸. Ce type de récits suppose une conception du corps radicalement différente de la représentation du corps moderne stable et fermé. Le reprise par Ana Clavel de ce motif littéraire souligne ainsi le caractère arbitraire²⁹ et historiquement marqué de nos représentations corporelles, puisque, comme le rappelle Thomas Laqueur, le succès et la grande diffusion de ces histoires révèlent que « la question moderne, du 'vrai sexe' d'une personne, n'avait aucun sens à cette époque » et que « le sexe biologique n'offre pas de base solide à la catégorie culturelle du genre »³⁰. L'inscription du roman dans une perspective littéraire et scientifique plus large questionne non seulement la supposée neutralité ou objectivité du sexe anatomique mais révèle aussi « le caractère illusoire du sexe comme substrat d'une substance durable [celle de l'identité de genre] auquel ces différents attributs sont censés s'appliquer »³¹. Nous verrons par la suite que ce double constat critique recèle des potentialités ludiques en permettant le *jeu* – dans tous les sens du terme – des identités et des catégories de sexe et de genre.

Humain-Inhumain³² : les déambulations tératologiques d'Antonia

L'hermaphroditisme diachronique d'Antonia ainsi que l'androgynéité de ses traits posent la question de son identité³³, voire, de son humanité même, puisque dans nos sociétés le sexe est envisagé comme un *attribut analytique de l'humain* :

La marque du genre semble conférer aux corps leur « qualité » de corps humain. [...] Les figures corporelles qui n'intègrent aucun genre *tombent en dehors de l'humain*, elles consti-

27 L'idée selon laquelle la bicatégorisation des sexes ne provient pas de l'expérience spontanée/de la nature apparaît chez Rubin, dans une réflexion facétieuse qui fait écho à la précédente citation de Dorothy L. Sayers sur la proximité des sexes : « Hommes et femmes sont, bien sûr, différents. Mais ils ne sont pas aussi différents que le jour et la nuit, la terre et le ciel, le yin et le yang, la vie et la mort. En fait, si l'on s'en tient à la nature, les hommes et les femmes sont plus proches entre eux qu'ils et elles ne le sont de quoi que ce soit d'autre – par exemple les montagnes, les kangourous ou les cocotiers. L'idée que les hommes et les femmes sont plus différents les uns des autres qu'ils et elles ne le sont de n'importe quoi d'autre doit provenir d'un lieu qui n'est pas la nature » (Gayle Rubin, *op. cit.*, p. 48).

28 Citons à titre d'exemple l'histoire de Marie-Germain, dont l'apparition de génitoires masculins alors qu'elle chassait un pourceau est racontée par deux éminences intellectuelles/savantes du XVI^e siècle : Michel de Montaigne, qui porte personnellement témoignage de la métamorphose dans un rajout aux *Essais* et le chirurgien-chef de Charles IX, Ambroise Paré, dans un recueil de récits et d'observations cliniques.

29 En dépit des progrès scientifiques.

30 Thomas Laqueur, *op. cit.*, p. 203.

31 Judith Butler, *Trouble*, *op. cit.*, p. 208.

32 En référence au titre de l'essai de Judith Butler, *Humain, inhumain. Le travail critique des normes*, Paris, Éditions Amsterdam, 2005.

33 Le corps d'Antonia échappe aux catégories réifiées du sexe issues du discours médico-légal propre à une hétérosexualité naturalisée. Parce que « Des traits anatomiques masculins et féminins se trouvent conjointement exprimés dans et sur son corps », Antonia, tout comme Herculine Barbin et les autres monstres (le sens de ce terme sera précisé

tuent même *le domaine du déshumanisé et de l'abject* contre lequel l'humain se constitue lui-même³⁴.

Ceci explique pourquoi, dans son essai *Monstres, Une histoire générale de la tératologie des origines à nos jours*, et dès la première page de son introduction, Olivier Roux cite l'hermaphrodite comme exemple paradigmatique de figure monstrueuse. L'explication qu'il propose à cette association fait écho au constat de Butler au sujet des identités de genre et de l'impuissance des catégories médicales et ontologiques à inscrire ces êtres hybrides dans le domaine de l'humain, du pensable :

Le monstre de nature ne peut être soumis aux catégories et aux classes, il mélange les êtres, les espèces ou les sexes, et *face à lui la raison est impuissante*. Cet affrontement se poursuit dans les domaines juridiques et théologiques, où une véritable casuistique légale va parfois, comme dans le cas d'hermaphrodites, jusqu'à nier l'existence et la définition médicales mêmes du monstre car, socialement, il faut relever de l'un ou de l'autre sexe³⁵.

En effet, face à ce corps prodigieux, de l'ordre des *mirabilia*, la raison est impuissante. L'affrontement que décrit Olivier Roux apparaît chez Antonia qui entreprend elle aussi, au rythme des expériences et des situations vécues (administratives et professionnelles, physiologiques et organiques, amicales et surtout sexuelles ou amoureuses), une véritable *casuistique* du genre, pour tenter de définir si, en des circonstances données, elle relève plutôt de l'homme ou de la femme, de l'homosexuel·le ou de l'hétérosexuel·le³⁶. Cela étant, Antonia n'est pas un monstre isolé. Ce que nous appellerons son parcours initiatique dans le monde des hommes³⁷ s'apparente peu à peu à une *déambulation tératologique*. Au gré des rencontres et des trouvailles faites par Antonia³⁸, le roman de Clavel prend l'allure d'un cabinet de curiosités du genre, une sorte de *Wunderbuch*³⁹ accumulant des êtres et des objets hétéroclites, singuliers et inouïs, dont le seul point commun est leur profonde hybridité.

À l'instar d'Antonia, le lecteur déambule dans cette galerie de monstres, dont la prolifération au sein du récit confirme l'assertion du narrateur d'*Orlando* selon laquelle « il

plus bas) que nous nous apprêtons à présenter, n'est pas une « identité », « mais l'impossibilité sexuelle d'une identité » (Judith Butler, *Trouble, op. cit.*, p. 199-215.)

34 *Ibid.*, p. 223. Nous soulignons.

35 Olivier Roux, *Monstres, Une histoire générale de la tératologie des origines à nos jours*, Paris, CNRS Editions, 2008, p. 7. Nous soulignons.

36 Nous reviendrons sur ce point concernant la taxonomie sexuelle dans le dernier chapitre, en III. 3. a.

37 Nous suivrons son parcours viril en II. 2.

38 L'épisode de la flânerie du personnage dans les librairies et autres boutiques d'antiquités illustre le principe du parcours d'Antonia à l'échelle du roman : « siguieron merodeando entre los puestos en esa suerte de mercado de pulgas en cuyo arreglo y disposición unas manos invisibles parecían trabajar en secreto, aproximando los bordes de cosas disímbolas en una incongruencia sólo aparente. En más de una ocasión, los tres se guiñaron cómplices ante esa suerte de instalaciones surrealistas con que el azar los sorprendía a cada paso » (*Cuerpo*, p. 143).

39 Si l'on peut qualifier *Cuerpo naufrago* par le terme inventé de *Wunderbuch* (en référence aux cabinets de curiosités allemands, *Wunderkammer*) en vertu du grand nombre de personnages et d'objets étranges qui habitent ses pages, le même principe accumulatif qui guide la narration et qui consiste à décrire et à représenter par l'insertion de photos des objets hybrides et hétéroclites, conduit, dans un procédé synecdotique, à considérer le livre lui-même comme un objet de curiosité littéraire.

n'existe pas d'être humain qui n'oscille pas d'un sexe à l'autre», et, en rendant compte des «*complications et des confusions qui en résultent*», pose avec une urgence renouvelée la question de la lecture des corps anatomiques. Parmi les personnages hybrides rencontrés, nous pouvons citer Cornelio, la jeune employée d'un magasin de masques anciens à laquelle Antonia et Raimundo réservent leurs regards et attentions galantes, avant d'entendre prononcer son nom⁴⁰ :

Vista de espaldas era una adolescente de complexión tan delgada que su estructura ósea se insinuaba a través de la piel flexible y radiante. A pesar de la ausencia de curvas, o tal vez disimuladas por el overol que llevaba puesto, la chica poseía una feminidad resuelta que obligó a Raimundo y Antonia a cederle el paso cuando se volvió y los enfrentó con su cuerpo sonriente. Llevaba el cabello corto pero crecido en un fleco que ladeaba en un gesto sutil de coquetería. (*Cuerpo*, p. 45)

La description physique de Cornelio, considéré·e d'abord de dos puis de face, prouve une fois de plus la défaillance de l'examen visuel qui échoue à identifier la nature de ce corps en trompe-l'œil, voire persiste à l'interpréter comme féminin en dépit des quelques indices indiquant davantage la masculinité (l'absence de courbes, les cheveux courts). Remarquons par ailleurs que ce corps ne se laisse pas décrire de manière objective : outre les précisions sur la finesse de la morphologie et sur la coupe de cheveux, l'indéniable féminité du corps est évoquée de manière métaphorique, à travers des formules parfois surprenantes et peu concrètes comme «*la piel flexible y radiante*» ; «*su cuerpo sonriente*» ; «*una suavidad juguetona*» (*Cuerpo*, p. 46)⁴¹, confirmant la concession faite par Freud au sujet de la différence des sexes : «*Ce qui fait la masculinité ou la féminité est un caractère inconnu, que l'anatomie ne peut saisir*». La féminité de Cornelio ne s'explique pas par les indices traditionnels de l'un ou de l'autre sexe, dépasse l'anatomie.

Parmi tous les *mirabilia* qui fascinent littéralement Antonia au cours de ses déambulations, le personnage de *Bambi*, transsexuel·le rencontré·e dans un *table-dance*, occupe une place de choix puisqu'il/elle confond non seulement les catégories de sexes, mais aussi les domaines des *naturalia* et des *artificialia*. Les descriptions successives et contrastées de ce monstre de la nature/de cette prouesse technologico-scientifique révèlent de nouveau une lecture corporelle inopérante, et illustrent parfaitement «*le moment où nos perceptions culturelles ancrées au quotidien échouent, lorsqu'on n'arrive pas à lire avec certitude le corps que l'on voit*»⁴². La progression de la description suit le déploiement du regard d'Antonia, qui recense des indices corporels allant du féminin («*Rotunda, de*

40 Après la révélation de l'identité de celle qui s'avère être un jeune homme, Antonia et Raimundo, quelque peu confus et vexés de leur méprise, ne renient cependant pas les charmes de l'employé·e, indépendamment de son sexe présumé, comme le suggère la question rhétorique du photographe qui fixe dans la grammaire la confusion du genre : «*...¿Me vas a negar que Cornelio era encantadora?*» (*Cuerpo*, p. 47).

41 Signalons d'ores et déjà que ce type de descriptions/qualifications (peu conventionnelles) du corps sera aussi celui employé pour décrire le corps radicalement ambigu de Paula.

42 Judith Butler, *Trouble*, *op. cit.*, p. 45-46.

senos plenos y nalgas firmes y redondas, la mujer....» (*Cuerpo*, p. 115)) au masculin («el rostro de perfiles afilados de la mujer : pómulos estilizados, nariz espigada, mentón prominente» (*Cuerpo*, p. 116)), pour souligner finalement l'artificialité de ce corps et le trouble qui en émane :

Había algo artificial en los rasgos, lo mismo que en la turgente perfección de los senos y las nalgas. [...] reparando por fin en sus hombros cuadrados, la cintura casi inexistente, la pelvis estrecha, que evidenciaban *un incierto cruce de fronteras*, los vestigios del tránsito de un reino a otro por obra y gracia de la cirugía plástica y las hormonas. [...] esta mujer se contoneaba y se exhibía *con un disfraz por cuerpo*. (*Cuerpo*, p. 116-117. Nous soulignons)

Les conséquences de nos modes de perceptions défaillants, nous les avons déjà évoquées : « la *réalité* du genre entre aussi en crise : on ne sait plus comment distinguer le réel de l'irréel »⁴³. Ainsi, le personnage de *Bambi*, tout comme le travesti décrit par Butler⁴⁴, questionne les catégories de « femme » et d'« homme », associées aux notions de réalité, de nature ou d'artifice. La figure du transsexuel ne permet plus d'envisager ces notions en terme d'opposition, ni de superposition ou de surimpression (« un homme habillé en femme ou une femme habillée en homme »), elle rejette même l'idée d'*opération*, supposant un état antérieur/postérieur possiblement plus cohérent. Le corps transsexuel est une intersection (« un incierto cruce de fronteras »), et s'exprime/s'exhibe au présent dans une confusion des genres. *Bambi* est un « artefact vivant » au corps prosthétique⁴⁵. Ce que l'on pourrait considérer comme étant de l'ordre du fantasme, de l'irréel, du déguisement, i.e. sa féminité, est devenu une réalité tangible. Le fantasme du féminin a pris corps en lui/elle (matérialité du fantasme), et l'on ne peut plus dissocier le masque du visage, comme le suggère la préposition « por » qui implique un rapport d'équivalence entre les deux termes traditionnellement/ontologiquement opposés de « déguisement » et de « corps » : « se exhibía con un disfraz *por* cuerpo ».

Outre les êtres (in-) humains qu'elle rencontre, Antonia collectionne ou photographie des objets merveilleux et bizarres, qui offrent tous un éclairage particulier à la question des sexes et de l'identité. Nous pouvons mentionner le masque étrange représentant un ventre gonflé de femme enceinte⁴⁶ et que le/la jeune Cornelio avait endossé en plaisantant « Se sienta bien estar embarazada » ; ou encore les *ex-voto* présentant sur la double surface de cuivre un pénis et une vulve⁴⁷, qu'Antonia achète en imaginant qu'ils peuvent aider à

43 *Id.*

44 *Id.* Voir citation complète en I. 3, p. 183, note n° 130.

45 Nous nous inspirons ici de la terminologie de Paul B. Preciado. Cf. Beatriz Preciado, « Biopolitique à l'ère du capitalisme pharmacopornographique », *Chimères*, vol. 74, n° 3, 2010, p. 241-257. Nous reviendrons plus en détail sur la frontière trouble du naturel et de l'artificiel en étudiant le corps archétypiquement féminin de la « Bomba » de San José en II. 3. c.

46 « [...] una máscara oscura que emulaba el vientre grávido de una mujer embarazada. Las aberturas para los ojos estaban situadas en el área de los senos. » (*Cuerpo*, p. 45).

47 « [...] labrados en la superficie laminada, los trazos inequívocos de un pene o una vagina alternaban en aquellos vientres seccionados » (*Cuerpo*, p. 144). L'image des ventres *sexe-ctionnés* réduits aux parties génitales illustre par

«définir sa sexualité»⁴⁸. Mais parmi ces fétiches hybrides, deux acquièrent une signification particulière aux yeux d'Antonia, et occupent une place privilégiée (par le nombre de descriptions dont ils font l'objet et par le nombre de photos insérées dans le corps du texte) au sein du *Wunderbuch* qu'est le roman : les urinoirs et la gravure vésalienne.

Nous ne reviendrons pas en détail sur ces deux objets, dont nous avons déjà analysé la profonde ambiguïté/hybridité sous l'angle de l'obscène, et dont nous avons montré qu'ils mélangeaient de nombreuses catégories (celle de l'humain et de l'animal, de l'animé et de l'inanimé, du masculin et du féminin). Citons simplement la réflexion que la découpe de la matrice par Vésale inspire à Antonia, s'opposant à l'affirmation catégorique de la division des sexes que lui soutient son amie biologiste⁴⁹ :

–Pero visto en conjunto [el grabado de Vesalio] –se atrevió a decir Antonia–, aparte del increíble parecido que ese útero tiene con un mingitorio y con un pene, el grabado también podría leerse como una fantasía de la ambigüedad. [...]

–Vaya pues... que es atractivo imaginarse en los límites o que las cosas no tienen que ser tan tajantes : macho/hembra, blanco/negro, bueno/malo... (*Cuerpo*, p. 147)

Quant aux urinoirs, ils symbolisent – entre autres métaphores, comme le labyrinthe ou le naufrage – la quête identitaire du personnage («signifiquen para mí una forma de búsqueda personal») :

Se le ocurrió avocarse al asunto de los mingitorios pues nada como esos objetos le permitía vislumbrar esa dimensión limítrofe donde sus sombras y sus deseos más secretos la habían colocado. (*Cuerpo*, p. 101)

Parmi le vaste répertoire recensé par Antonia, un spécimen se démarque, baptisé «Mingitauro»⁵⁰, vestige masculin dans des toilettes désormais réservées aux femmes, encore fixé à la paroi carrelée qui dessine deux cornes à l'objet devenu tabou et mystérieusement recouvert d'un plastique noir. Outre l'ambiguïté de genre inhérente selon Antonia à tout urinoir (et accentuée ici par le contraste entre son ancienne fonction masculine et sa nouvelle localisation), le Mingitauro confond les frontières entre l'homme et l'animal, entre l'animé et l'inanimé (à la fois par le hasard de l'irrégularité du carrelage et par l'invention du télescopage lexical). Il apparaît alors comme le symbole absolu de la confusion des genres et des catégories, et pour cette même raison, devient l'emblème de la confusion

ailleurs nos réflexions précédentes (I. 2.) sur le regard médical du corps sexué.

48 «–O para que te ayuden a definir tu sexualidad...–musitó Antonia con la mirada pensativa» (*Cuerpo*, p. 145). Nous pourrions encore ajouter à cette liste hétéroclite les réflexions du narrateur, ou plutôt la présentation encyclopédique, interrompant le récit, sur les anguilles, symboles hermaphrodites : «De niñas las anguilas viven el limbo de una neutralidad sexual, al que sucede un paraíso de hermafroditismo juvenil antes de convertirse en anguilas plateadas y comportarse diferenciadamente como machos y hembras, pero aun esta definición obedece a dictados del medio ambiente [...]» (*Cuerpo*, p. 113-114).

49 «Pero las cosas sí son tajantes –terció Paula–, al menos en un principio clasificatorio. ¿Sabían que la palabra latina “sexus” tiene el mismo origen que cortar, separar, seccionar?» (*Cuerpo*, p. 149).

50 Le «Mingitauro» est une haplologie inventée par Antonia à partir de «mingitorio» et «Minotauro», un nom qui réunit deux motifs ou objets obsessionnels du personnage, les urinoirs et les labyrinthes.

identitaire du personnage. Mais si la référence mythologique symbolise à la fois la monstruosité du personnage et ses préoccupations identitaires à travers l'image du labyrinthe⁵¹, elle en fournit également la résolution. Dans le mythe grec, c'est Thésée-Teseo qui parcourt le labyrinthe pour aller à la rencontre du Minotaure. Dans le roman, c'est le nom même du héros, après une légère inflexion phonologique, une sonorisation de la consonne initiale, qui donne la clé du labyrinthe identitaire d'Antonia: Teseo> Deseo.

Mientras se contemplaba en el espejo volvió a recordar al Mingitauro. Pensó que aquel objeto agazapado bien podía proponerle un enigma en el laberinto de incertidumbre en el que se encontraba. Jugó a darle voz: “¿Cuál es el animal que al amanecer es flor, que al mediodía se hace piedra y al atardecer se funde en su propia sombra?” O algo más sencillo: “¿Sabes tú quién eres o por qué deseas lo que deseas?” reflexionaba Antonia sobre sí misma, suerte de Teseo, Deseo, te-Deseo sin rumbo claro, oscura anguila creyéndose perdida en el mar de sus sargazos, orientada sin saberlo por la constelación oculta de sus sombras. (*Cuerpo*, 111-112)

Avant d'analyser en quoi le désir permet une résolution de l'identité du personnage, il nous faut préciser la valeur des figures monstrueuses que nous venons de présenter. Quelle vérité ontologique recèle l'esthétique tératologique de l'autrice ?

L'hermaphrodite comme prodige ou comme race monstrueuse

La multiplication au sein du roman de monstres hermaphrodites, androgynes ou transsexuel·le·s – qui côtoient par ailleurs des figures archétypiques de masculinité ou de féminité dotées de tous leurs attributs respectifs –, implique non seulement une critique de la définition étriquée de norme corporelle⁵², mais également un déplacement de cette dernière. Leur prolifération opère, sinon une inversion, du moins un *effacement de la frontière entre le normal et l'anomalie*.

La possibilité d'un déplacement de la norme est permise par une autre ambiguïté du «monstre», qui a trait cette fois non pas à ses caractéristiques physiques, mais à la terminologie employée par les scientifiques et historiens qui le répertorient. Comme le rappelle Olivier Roux, la notion de monstre est de deux natures: «dans toute l'histoire de la pensée européenne, deux notions de la monstruosité cohabitent»:

ce sont d'une part, les *racés* monstrueuses humaines et animales au sein desquelles le semblable reproduit le semblable, et d'autre part, les *déviances* qui au sein d'une «race» surgissent quelquefois sous la forme d'êtres étranges. Dans ce cas, le semblable a produit du différent. On le voit, *ces deux définitions du monstre diffèrent par leur référence à la normalité*. Dans le premier cas, la référence est statique, c'est-à-dire qu'elle se fonde sur l'aspect

51 Le motif du labyrinthe est récurrent dans le roman et suggère le trouble du personnage, sa quête identitaire. Cf. *Cuerpo*, p. 106, 122, 123 et 124.

52 Nous avons vu en effet que l'hermaphrodite/androgyn/transsexuel remet en question les discours médicaux du corps sexué qui organisent artificiellement ce dernier selon le critère préétabli d'une binarité en réalité bien trop étroite et rigide pour accueillir la variété des corps «naturels». (En admettant que le corps existe à l'état naturel, indépendamment des discours structurants par lesquels on le façonne...).

physique d'un groupe par rapport à l'aspect physique d'un autre groupe, la « normalité » de chaque groupe étant bien définie⁵³.

Dans le roman, il semblerait que la notion de monstre passe de la deuxième définition à la première. Dans un premier temps, on croit voir en Antonia un cas de *déviante*, sa métamorphose et son hybridité apparaissent comme un événement prodigieux, fruit de la fantaisie de l'autrice et permis par les pouvoirs surnaturels de la fiction. Puis, au fil de ses rencontres avec d'autres êtres ambigus à l'identité de genre incertaine, on assiste à l'émergence d'une « race » monstrueuse, au sein de laquelle l'hybridité devient la norme. En somme, la prolifération d'êtres étranges, incohérents selon la grille d'intelligibilité du genre et portant conjointement les marques supposément contradictoires du masculin et du féminin, implique l'émergence d'une « nouvelle »⁵⁴, d'une *autre normalité* qui n'a pas pour critère la binarité des sexes.

Ainsi, ces êtres hybrides/hermaphrodites/androgynes, qui apparaissent *a priori* comme des « impossibilités logiques » en rompant le lien logique sexe/genre et le principe de binarité, laissent entrevoir *l'émergence possible de modèles concurrentiels*. Leur foisonnement au sein de l'œuvre acquiert ainsi une portée subversive, répondant aux analyses et aux objectifs butlériens :

La persistance et la prolifération de telles identités sont une occasion critique d'exposer les limites et les visées régulatrices de ce domaine d'intelligibilité et donc de rendre possibles, dans les termes mêmes de cette matrice d'intelligibilité, des matrices concurrentes et subversives qui viennent troubler l'ordre du genre⁵⁵.

Outre la critique épistémologique sous-jacente et les modèles identitaires alternatifs qu'ils incarnent, ces êtres hybrides pourraient avoir une portée ontologique plus radicale encore étant donné le lien inextricable entre identité et identité de genre :

L'identité étant fixée par des concepts stabilisants tels que le sexe, le genre et la sexualité, *l'idée même de personne* est mise en question par l'émergence culturelle d'êtres marqués par le genre de façon « incohérente » ou « discontinue », des êtres qui apparaissent bel et bien comme des personnes, mais qui ne parviennent à se conformer aux normes d'intelligibilité culturelle, des normes marquées par le genre et qui définissent ce qu'est une personne⁵⁶.

Ainsi, ces monstres remettraient-ils en question, non seulement l'idée du sexe comme substance, mais *l'idée même de personne* par l'incohérence ou la discontinuité de leurs indices corporels et de l'expression de leur genre. En somme, l'anatomie/ le corps n'est plus considéré comme le « substrat de la substance durable » du *moi*, ce dernier étant lui-même critiqué comme illusion. La double désubstantialisation du corps et désubstantivi-

53 Olivier Roux, *op. cit.*, p. 14. Nous soulignons.

54 Les identités qui conforment cette « race » hybride ayant sa propre « normalité » ne sont pas « nouvelles » à proprement parler, mais seulement « nouvellement », récemment exposées/visibles.

55 Judith Butler, *Trouble, op. cit.*, p. 85.

56 *Ibid.*, p. 84. Nous soulignons.

sation de la personne sous-jacente dans la figure du monstre se précise à travers un autre thème fondamental de la poétique clavélienne: le désir. Nous allons à présent montrer que le désir *informe* (dans les deux sens du terme) autant qu'il déforme/ transforme. Si le désir implique la déformation, *désorganisation* des corps et des identités, il représente tout autant un guide, offrant de nouveaux accès, de nouvelles définitions du moi corporel.

I. 4. b. La fuerza metamórfica del deseo

El deseo es esa fuerza que nos envuelve, que nos empuja, que nos trastorna, mezcla de plenitud y de miedo, de desasosiego y felicidad. A veces es un pulpo que nos abraza dejándonos casi sin poder respirar. Otras, parece un animal asustado y tembloroso. Es canto y es grito. Estremecimiento⁵⁷.

« Les portes des songes »

« *El sueño de la razón produce monstruos* »

Dans son essai sur l'histoire de la tératologie, Olivier Roux propose une délimitation de la figure du monstre qui résonne doublement avec l'esthétique clavélienne. Débutant sa réflexion par la maxime du célèbre Caprice 43 de Goya, il suggère que « le monstre est là lorsque la raison fait défaut, dessinant alors son domaine »⁵⁸. Le domaine du monstre est également celui d'Ana Clavel, non seulement en raison de la prolifération d'êtres hybrides au sein du roman, mais aussi parce qu'au discours de la raison et de la science, elle oppose une définition des corps déterminée par d'autres principes tels que *le rêve, l'imagination et le désir*. L'originalité de la conception corporelle de l'autrice repose sur le fait que l'événement fictionnel de la métamorphose ne se justifie pas seulement par l'immixtion du surnaturel, mais introduit les notions de rêve et de désir comme pertinentes/efficientes dans la représentation de la « vérité » anatomique, du « *vrai sexe* ». L'affirmation dès le début du roman de la force perturbatrice, altératrice de ces deux notions, va à l'encontre de nos représentations actuelles des sexes comme élément anatomique stable d'un corps fermé, inaltérable, et font écho à la *conception du corps pré-moderne*.

Tout d'abord, la scène inaugurale – nous présentant le personnage en train de dormir, l'action décrite correspondant au rêve de ce dernier – laisse entrevoir une autre voie d'accès à la « réalité » du sexe qui ne soit pas celle de l'observation anatomique donnant lieu aux discours médicaux bicatégoriels. Cette fiction onirique dans la fiction brouille

57 Sandra Lorenzano, « Declaración náufraga », in *Revista de la Universidad de México*, « Género », n° 846, 2019, p. 86.

58 Olivier Roux, *op. cit.*, p. 7.

l'identité du personnage supposément féminin («Ella–») à travers la représentation, puis l'identification progressive de la rêveuse à l'Autre masculin :

Le travail du rêve dans l'homme endormi vérifie ce que le travail de l'hystérique sur son corps avait laissé pressentir : *il est travail de métamorphoses perpétuelles*, dont il s'attache à décrire les diverses figures. Plus rien n'est fixe, inscrit, marqué, tatoué : tout devient libre, mobile, fluctuant. Tout bouge, évolue, se transforme. Lapsus, glissements de sens, déformations, déplacements, condensations, à-peu-près sont dans la langue ce que sont les anamorphoses dans le domaine des images : toute une morphologie de l'aberration, un théâtre de perspectives dépravées, un catalogue de tératologies infinies [...] ⁵⁹.

Soulignons la notion de «*travail du rêve*», qui suppose que l'activité onirique *produit réellement* un corps, qui n'est pas simplement métaphorique ou phantasmatique, mais qui acquiert une matérialité propre. Nous allons voir également que le travail métamorphique du rêve, s'il confère une corporéité au fantasme, entraîne dans un processus inverse une dématérialisation/désubstantialisation du «corps» dans son acception traditionnelle, comme «désignation substantielle et homogène, unitaire et organique» ⁶⁰.

Comme la folie du narrateur chez Rivera Garza, le rêve d'Antonia produit un corps inédit. Mais, plus encore que le rêve, c'est le désir qui s'impose comme force métamorphique, anamorphique, pour déplacer les perspectives corporelles et produire des morphologies étranges, faites de gonflement, de déplacement, de démembrement et remembrement.

Désir et dualité

«*¿No es el deseo el que nos hace verdaderamente sexuales? ¿Qué o quién te atrae? Dime qué deseas y te diré quién eres...*» (*Cuerpo*, p. 150) ⁶¹

Le thème du désir modelant ou altérant les corps apparaissait déjà dans un précédent roman de Clavel, *Los deseos y su sombra*⁶² (2000) (dans lequel une femme désirant disparaître pour ne plus avoir à affronter sa vie devient littéralement invisible en plein Mexico), qui était une première occasion pour l'autrice d'analyser à travers la fiction «la paradoja sobre el acto de desear y sus consecuencias radicales» ⁶³. Dans ce roman, le désir avait en effet pour conséquence radicale d'anéantir le corps de la femme. Si dans *Cuerpo náu-*

⁵⁹ Jean Clair, *Hubris*, *op. cit.*, p. 44. Nous soulignons.

⁶⁰ Michel Bernard, «De la corporéité fictionnaire», *Revue internationale de philosophie*, vol. 222, n° 4, 2002, p. 523.

⁶¹ Prise hors du contexte du roman, cette citation peut prêter à confusion et laisser penser que c'est l'étiquette de l'homo- ou de l'hétérosexualité qui permet de définir les individus. Ce n'est évidemment pas la proposition de Clavel, dont nous allons préciser la conception du corps-désirant.

⁶² Ana Clavel, *Los deseos y su sombra*, *op. cit.*

⁶³ Ana Clavel, *A la sombra*, *op. cit.*, p. 91.

frago il ne s'agit que d'une transformation dans un corps *relativement* autre, l'intégrité corporelle du sujet désirant n'en demeure pas moins fondamentalement altérée...

La portée métaphysique du désir apparaît dès les premières pages du roman, dans un passage que nous avons déjà cité partiellement et que nous avons interprété comme une critique du monopole de la vue dans l'appréhension du corps et du lien supposé entre l'apparence corporelle et l'essence :

Los malentendidos empiezan con la apariencia. ¿Somos lo que parecemos? ¿La identidad empieza por lo que vemos? ¿Y qué fue lo que vio Antonia al salir de la cama y descubrirse en el espejo? *El cuerpo de su deseo*. Entonces habría que admitir que tal vez nos equivocamos: la identidad empieza por lo que deseamos. Secreta, persistente, irrevocablemente. *Lo que en realidad nos desea a nosotros*. (*Cuerpo*, p. 12-13. Nous soulignons.)

La première assertion « la identidad empieza por lo que deseamos » est déjà subversive en elle-même et se prête à deux niveaux de lecture. Un premier niveau implicite consisterait à voir derrière cette phrase une explicitation du lien onto-logique organisant les identités. En effet, à la lumière des réflexions féministes, « la identidad empieza por lo que deseamos » décrit strictement l'analyse de Wittig et Butler, à savoir, que l'identité de la personne est autorisée par la cohérence qu'elle présente entre le sexe, le genre et le désir, ce dernier maillon étant en fait la *cause* première qui détermine les deux autres dans leur binarité obligatoire. Selon un deuxième niveau de lecture, plus évident/explicite, cette affirmation offrirait une proposition de définition de l'identité de la personne en marge des modes d'intelligibilité en vigueur, puisqu'elle écarte le sexe anatomique comme élément pertinent dans la définition des individus. Mais avec la précision suggérée via la métalepse syntaxique, « *Lo que en realidad nos desea a nosotros* », c'est non seulement le corps anatomique comme substrat identitaire stable qui est questionné, mais – de nouveau – l'idée même de personne, telle qu'elle est élaborée par le *cogito* cartésien⁶⁴. Cette formule surprenante, révélatrice et emblématique de la poétique de Clavel, en opérant un tour de force morphosyntaxique, bouleverse en profondeur nos schémas de pensée sur le corps et l'identité, puisqu'elle implique à la fois une *désubstantialisation du corps*, et une *désubstantivisation du sujet*.

Dans un commentaire critique sur Nietzsche, Michel Haar⁶⁵ considère que les notions d'« Être » et de « Substance » sont des notions illusoires provenant de la confiance de tout locuteur en la grammaire, de la conviction que cette dernière – par la structure sujet-prédicat – refléterait une réalité ontologique préexistante. Selon Haar, ces constructions « sont

64 L'élaboration du *cogito* cartésien coïncide avec la naissance du corps moderne. Sur les relations entre la naissance du corps moderne, le dualisme cartésien et la naissance de l'individu, voir notamment le chapitre 3 de David Le Breton, *Anthropologie*, *op.cit.*, p. 81-105.

65 Nous reprenons ici en partie et en l'adaptant à notre cas particulier l'analyse de Butler sur les notions d'identité substantive de la personne et d'identité substantive du genre, réflexion qu'elle mène en s'appuyant dans un premier temps sur les commentaires et critiques formulées par Michel Haar sur Nietzsche, puis sur les théories de Monique Wittig sur « la marque [grammaticale] du genre ». Cf. Judith Butler, *Trouble*, *op. cit.*, p. 89-92.

des astuces philosophiques qui permettent de réaliser la simplicité, l'ordre et l'identité» et il considère qu'une critique de la métaphysique de la substance implique «une critique de l'idée même de la personne psychologique en tant que substance» :

La destruction de la logique par la reconstitution de sa généalogie emporte avec elle les catégories psychologiques fondées sur cette même logique. Toutes les catégories psychologiques (le moi, l'individu, la personne) viennent de l'illusion de l'identité de substance. Or à la base, cette illusion renvoie à une superstition qui trompe non seulement le sens commun mais aussi les philosophes : c'est la croyance aveugle dans le langage, et plus précisément, dans la vérité des catégories grammaticales. C'est la grammaire (la structure sujet-prédicat) qui a inspiré à Descartes la certitude que le «je» était le sujet de «penser», alors que ce sont plutôt les pensées qui viennent à «moi» : au fond, la foi dans la grammaire exprime tout simplement la volonté d'être la «cause» de ses pensées. Le sujet, le soi, l'individu sont autant de concepts fallacieux, puisqu'ils transforment en substance des unités fictives qui, au départ, n'ont qu'une réalité linguistique⁶⁶.

La pensée clavelienne se précise en se radicalisant dans le fond, mais aussi et surtout dans la forme. La première formulation, déjà critique et novatrice, maintenait encore le schéma grammatical-ontologique traditionnel, à l'origine de l'illusion métaphysique de la personne comme substance, comme cause, principe et origine des pensées. Dans ce cadre, les désirs apparaissent encore comme des *possibilités* dépendant de la volonté du sujet/agent de l'action/de la pensée érotique. En rupture totale avec ce modèle, l'inversion morphosyntaxique proposée par Clavel, en redistribuant les fonctions d'objet et de sujet autour de l'acte de désir, détruit l'idée de personne comme substance stable, autonome, maîtresse de ses actes, de ses pensées, de ses désirs. De la même manière que Haar dénonce l'aspect fallacieux de la grammaire à l'origine du *cogito* cartésien (la grammaire suggérant par sa structure que le «je» est le sujet de «penser» alors que ce sont plutôt les pensées qui viennent à «moi»), Clavel inverse la syntaxe du «*cupio ergo sum*» à l'origine des identités de sexe et de genre dans le cadre de l'hétéronormativité obligatoire pour dénaturer le moi, le dissocier de toute idée de substance, de cause, d'origine⁶⁷, et pour affirmer en parallèle l'existence et la toute puissance d'un Désir sans attache substantive.

Parallèlement à la désubstantivisation du sujet, l'affirmation de la toute puissance du Désir déconstruit la notion de «corps», implique sa *déréalisation* et sa *métamorphose*. Clavel semble vouloir pousser dans ses conséquences les plus radicales «la paradoja

66 Michel Haar, «Nietzsche and Metaphysical Language», in David Allison (ed.), *The New Nietzsche: Contemporary Styles of Interpretation*, Delta, New York, 1977, p. 17-18. Cité par Judith Butler, *Trouble*, op. cit., p. 90.

67 «La nature fantasmagorique du désir révèle que le corps n'en est ni le fondement ni la cause, mais qu'il en est l'occasion et l'objet» (*ibid.*, p. 166. Nous soulignons).

sobre el acto de desear»⁶⁸ qui suppose toujours, selon Butler, une transfiguration du corps désirant – qui rappelle les métamorphoses du corps rêvant :

La stratégie du désir consiste en partie à *transfigurer le corps désirant* lui-même. [...] Cette condition imaginaire du désir *excède toujours le corps physique* à travers ou sur lequel il travaille⁶⁹.

La formule «el cuerpo de su deseo» – dans laquelle nous pouvons considérer, à la lumière des réflexions précédentes, que le complément du nom implique très précisément un rapport de *possession*, le désir apparaissant comme possesseur du corps – offre une nouvelle logique corporelle qui inverse la notion de «fantasme» : cette logique suppose que le *fantasme-désir* prend littéralement corps, et démystifie du même coup le «fantasme» /l'illusion du corps littéral et réel⁷⁰.

Cette définition du désir (de sa force et de ses effets sur le corps et la personne) s'inscrit dans ce que l'auteur appelle la «poética de las sombras»⁷¹, selon laquelle l'homme n'est que le rêve d'une ombre, «*Umbræ somnium homo*»⁷². C'est le photographe Raimundo qui, dans le roman, apparaît comme le disciple de cette poétique et qui initie Antonia aux secrets de «Penumbra». Il l'interroge sur l'origine de ses actes et de ses désirs : «Tú crees llevar las riendas de tu vida, pero ¿acaso no has sentido alguna vez que deseos desconocidos se te imponen?», et l'enjoint à «dejar que los deseos de tus sombras te invadan» (*Cuerpo*, p. 83).

Les implications de la poétique des ombres rejoignent nos premières conclusions sur le désir puisqu'elle postule que l'homme désirant n'est qu'une ombre (qui s'est) incarnée.

De súbito me enfrentaba con la materia extraña del deseo, su naturaleza en la sombra, al acecho, suerte de anti-materia ansiosa de encarnar. (*Cuerpo*, p. 92)

[...] las sombras son siempre entidades deseantes. Nosotros, cuando deseamos, nos convertimos en sombras. Sombras del deseo. (*Cuerpo*, p. 79)

Au-delà des méditations qu'elle inspire, nous allons montrer maintenant que la poétique des ombres et du désir chez Clavel s'éprouve très concrètement dans les corps des personnages. Ces derniers apparaissent alors comme des pantins dont les mouvements

68 Ana Clavel, *A la sombra*, *op. cit.*, p. 91.

69 Judith Butler, *Trouble*, *op. cit.*, p. 166-167. Nous soulignons.

70 «Le corps fantasmé ne peut jamais être compris par rapport au corps réel ; il ne peut être compris que par rapport à un autre fantasme culturellement institué, qui revendique pour soi le statut du 'littéral' et du 'réel'. » *Ibid.*, p. 167.

71 Voir Ana Clavel, *A la sombra*, *op. cit.*, le chapitre «Poética de las sombras y los deseos en flor», p. 83-100, où l'auteur confie : «En mi caso, las sombras han devenido en una poética que, sin proponérmelo, ha ido emergiendo y revelándose en esa piel interior, alquímica, donde la realidad o la fantasía dejan su impronta, a veces morosa, otras urgente» (*ibid.* p. 84).

72 «El hombre es el sueño de una sombra», phrase de Pindare, citée par Ana Clavel, *ibid.*, p. 43. La poétique des ombres de l'auteur présente des affinités métaphysiques avec l'univers bourgeois, où le rêve apparaît comme objection au principe de réalité, comme par exemple dans «Las ruinas circulares», où le personnage du rêveur, qui tente de créer un homme à travers ses rêves, découvre finalement qu'il est lui aussi le rêve d'un autre rêveur («Con alivio, con humilación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo»), suggérant la répétition de ce schéma à l'infini. Cf. Jorge Luis Borges, *Ficciones*, Debolsillo, 2014, p. 57-64.

sont guidés par les cordes invisibles d'ombres désireuses de prendre corps, ou comme des *machines désirantes* mises en mouvement par l'impulsion de la mécanique complexe du désir et répondant à la vision poétique d'Antonin Artaud : « *Le corps sous la peau est une usine surchauffée* »⁷³.

Les « Machines désirantes »⁷⁴ ou le corps-pantin

« Vous êtes né avec la pensée que le sexe d'un homme se cache à un endroit précis et qu'il y reste, et vous gardez précautionneusement cette pensée ; pourtant, je sais, moi – bien que né de la même manière que vous –, que le sexe d'un homme, avec le temps qu'il passe à attendre et à oublier, à rester assis dans la solitude, se déplace doucement d'un lieu à un autre, jamais caché en un endroit précis, mais visible là où on ne le cherche pas [...] »⁷⁵.

Nous avons choisi de mettre en exergue la description du nomadisme du pénis par Koltès pour illustrer la vision clavélienne d'un corps autonome, qui s'anime et réagit indépendamment de la volonté de son propriétaire. En effet, l'errance du pénis décrite par le dramaturge français répond aux passages du roman évoquant *l'étrange mécanique de l'érection*⁷⁶, où le sexe apparaît comme élément autonome, instable et mouvant sous l'influence « de una voluntad propia y desconocida » (*Cuerpo*, p. 119) :

[...] sintió que un cosquilleo eléctrico le corría veloz por el miembro, que se levantó con esa voluntad tiránica ante cuyo poderío no había más opción que rendirse. (*Cuerpo*, p. 123)
Un relámpago se erizó entre sus piernas. Casi perdió el aliento ante la urgencia nueva de su sexo enhiesto, esa voluntad avasalladora por colmar una sed hasta entonces desconocida. (*Cuerpo*, p. 15)

Nous pouvons encore citer une autre scène⁷⁷ révélatrice de la perte d'autorité du « sujet » sur son « propre » corps, celle de l'ascenseur où Antonia se trouve confrontée à la proximité du sexe nouvellement « opposé » :

Antonia venía ensimismada pero aun así su mirada se sintió atraída por el escote de la mujer donde se apretaban unos senos generosos. Era como si esos le hablaran en un murmullo tumultuoso, como si despertaran sus sentidos adormeciéndolos con una promesa avasalladora. Fue a ellos, no a la mujer, a quienes respondió con un “gracias” y una erección involuntaria [...]. (*Cuerpo*, p. 43)

Cette première occurrence du désir introduit explicitement l'idée de *dualité* entre la personne et son corps, *la perte de contrôle* du « sujet » (objet du désir) sur ce der-

73 Antonin Artaud, *Van Gogh le suicidé de la société*, cité par Deleuze et Guattari, *Capitalisme et schizophrénie I, L'Anti-Œdipe*, Paris, Les Editions de Minuit, collection « critique », 1972, p. 6.

74 Titre du chapitre 1 de *L'Anti-Œdipe*.

75 Bernard-Marie Koltès, *op. cit.*, p. 34-35. Nous soulignons.

76 « Autómata, el deseo se disparó como si un resorte comprimido encontrara por fin su liberación » (*Cuerpo*, p. 116).

77 Évoquée précédemment en I. 1. c.

nier, à travers les termes «atraído», «avasalladora», «involuntaria». Signalons un détail remarquable dans cette scène où, par une figure de prosopopée, ce ne sont pas les individus qui ont accès à la parole, mais les parties du corps impliquées dans l'apparition du désir⁷⁸ qui s'expriment. Ce procédé métonymique qui consiste envisager («como si») les seins comme sujet grammatical du verbe «hablar» et interlocuteurs directs du personnage («Fue a ellos, no a la mujer»), se précise dans la scène de la galerie d'art, où le pénis d'Antonia s'exprime désormais au style direct :

Antonia sintió un cosquilleo en la entrepierna. “Al ataque...”, escuchó decir su pene como si ahí estuviera la verdadera espada. [...] Su miembro siguió inflándose y, orgulloso de su poderío, ni siquiera se dignó contestarle. (*Cuerpo*, p. 57)

La scission interne du sujet masculin est ici consommée puisque le corps désirant ne répond plus à son possesseur. Ces premières remarques sur les effets du désir sur le corps de l'homme présentent une vision divergente de la masculinité évoquée précédemment (en I. 2). En effet, paradoxalement, l'érection, symbole de la toute-puissance masculine et de l'urgence du désir viril, parce qu'incontrôlée/incontrôlable, suppose une *fragmentation du sujet masculin*, une perte d'autorité de l'homme, voire une *réification* de ce dernier. Cette *démystification de l'homme désirant*, déjà perceptible lorsque son pénis est «orgulloso de su poderío», s'accroît lors de *la trahison du phallus* :

Quieta, a la espera, Claudia se convirtió repentinamente en la imagen misma del Deseo que ha de ser colmado. Antonia la imaginó como una enorme boca abierta, una gruta insondable, que jamás [...] jamás podría saciar... Y se sintió aterrorizado. El miedo se reflejó en el abatimiento de su miembro, segundos antes gloriosamente enhiesto como un estandarte. Mientras más decaía [...]. (*Cuerpo*, p. 68)

L'épisode de la première expérience sexuelle avortée d'Antón-Antonia avec Claudia, dévoile d'une part l'autonomie du membre viril, et révèle d'autre part à quel point l'érection (comme affirmation toute-puissante du désir masculin) est un enjeu sinon *l'enjeu majeur de la virilité*. La trahison du phallus blesse non seulement l'orgueil viril («se llama orgullo, vanidad herida»), mais il remet même en question l'identité/l'intégrité masculine naissante, en construction du personnage. Les commentaires de Lawrence D. Kritzman dans le chapitre intitulé «*La virilité et ses «autres»*» illustrent les sentiments de notre personnage et dévoilent les enjeux identitaires liés à l'impuissance sexuelle :

Le pénis est ainsi également susceptible de faire défaut. D'où ce drame de la virilité tout entière, son ébranlement : celui où l'existence même du sujet viril n'a plus rien de certain à

78 Un désir qui apparaît encore très «hétéronormé» puisque les parties du corps en jeu sont les seins et le pénis.

cause de son impuissance sexuelle. Le pénis qui trahit met en doute la virilité de l'homme : il ôte toute signification symbolique au phallus⁷⁹.

Ainsi, si le thème du désir permet de questionner l'idée de personne (indépendamment des sexes) et son autorité supposée sur *son* corps et *ses* désirs, il permet au passage de démystifier une certaine idée de la virilité. Répondant au nomadisme du pénis « visible là où on ne le cherche pas » – et inversement –, Antonia fait elle aussi l'expérience de l'autonomie capricieuse du « sexe d'un homme » :

Un apéndice poderoso en vigor y vulnerable en reposo *que no obedece a tu voluntad. No depende de ti. Al contrario, tú eres su siervo* y su fuerza es tal que te pone a gravitar según el objeto de *su* deseo. (*Cuerpo*, p. 69. Nous soulignons.)

Des réflexions qui rappellent les observations, plus de cinq cents ans plus tôt, de Léonard de Vinci à propos des caprices et de « l'intelligence » propre au pénis :

[...] la verge a des rapports avec l'intelligence humaine mais parfois elle possède une intelligence en propre. En dépit de la volonté qui désire la stimuler, elle s'obstine et agit à sa guise, se mouvant parfois sans l'autorisation de l'homme ou même à son insu, soit qu'il dorme, soit à l'état de veille, elle ne suit que son impulsion. Il semble que cet être a souvent une vie et une intelligence distincte de celle de l'homme⁸⁰.

La stylisation des descriptions du phénomène physiologique de l'érection confirme le processus de désubstantivisation et de fragmentation du sujet, qui n'est plus le maître de ses désirs mais le serviteur de cet organe doué d'une intelligence propre. Si la mécanique du désir est particulièrement perceptible sur cet appendice rebelle, elle anime le corps tout entier, comme le prouve la scène de la galerie d'art qui illustre le même conflit de « volonté » des deux précédentes citations, et où Antonia, comme hypnotisée, aimantée par le corps de Claudia⁸¹, agit de manière *automatique* : « Antonia sintió que su mirada se perdía en esa pendiente suave pero de una firmeza que resplandecía y cegaba toda voluntad. Extendió la mano y tocó la espalda » (*Cuerpo*, p. 59). Le conflit de *volontés*, ou plutôt la perte de *volonté* (au sens psychologique du terme⁸²) de la part du « sujet » désirant est

79 Lawrence D. Kritzman, « La virilité et ses « autres » », in Georges Vigarello (dir.), *Histoire de la virilité*, op. cit., p. 197.

80 Extrait des *Carnets* de Léonard de Vinci, diffusé sur France Culture, « Les chemins de la philosophie » du 13/03/2018 consacrée à la virilité. <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/la-virilite-24-tous-des-garcons-manques>, dernière écoute le 13/04/2018.

81 Outre la métaphore mécanique présentant les individus désirants comme des machines/automates, la force du désir est aussi suggérée par la métaphore magnétique/physique de l'aimant : « Descubrir que su cuerpo despertaba una... ¿cómo decirlo?, una obediencia de imán » (*Cuerpo*, p. 60).

82 Cf. définition du CNRTL : *PSYCHOL.* [P. oppos. aux automatismes, aux réflexes ou aux impulsions] Pouvoir qu'a l'homme d'accomplir des mouvements et des actes en les contrôlant, c'est-à-dire en fonction d'une représentation consciente et d'une intention préalable de les accomplir ; *en partic.*, ensemble des forces psychiques qui portent à l'action (d'apr. Lafon 1969).

assumée par Antonia qui, après cet attentat à la pudeur, tente de se disculper : «—No fui yo...—. Es como si el deseo mandara en mí» (*Cuerpo*, p. 60).

Nous pouvons enfin remarquer dans les deux scènes citées, celle de l'ascenseur et celle de la galerie d'art, un autre organe particulièrement influencé par la force du désir : les yeux («su mirada se sintió atraída»; «su mirada se perdía»). Cet aspect nous rappelle le concept de la «gravitation du regard», défini comme «esa inercia de imán que te lleva los ojos tras unas piernas, un trasero, un caminar, *sin que medie tu voluntad o conciencia*» (*Cuerpo*, p. 69. Nous soulignons). Nous avons évoqué précédemment ce concept en insistant sur la première partie de la définition pour illustrer la fragmentation du corps féminin sous l'effet des regards masculins désirants. Mais il ressort de la citation intégrale que le désir n'épargne aucun corps, ni les corps féminins-objets du désir, ni les corps masculins-patients du désir. Cependant, même si le désir s'impose indifféremment sur les personnages et s'empare de leur corps entier, il n'est pas anodin que les parties du corps les plus décrites pour illustrer le phénomène de *subjugation*, soient les deux organes privilégiés de la domination masculine : le pénis et les yeux.

Nous avons analysé à travers ces quelques exemples la toute puissance du désir, qui anime les corps et donne aux «individus» – si l'on peut encore les nommer ainsi au vu de la fragmentation qu'ils subissent – des allures d'automates. Mais si le désir dissocie l'homme de son corps (ou du moins exclut l'idée de volonté, d'autorité et de *self-control*) et implique la perte d'intégrité corporelle, il offre également la possibilité d'une ré-organisation perpétuelle, pose les principes d'une nouvelle définition de l'identité corporelle qui rejette les notions de stabilité, de fixité, pour affirmer les potentialités créatrices de la métamorphose.

Corps désirants : au-delà du principe de binarité sexuelle

Le récit d'Aristophane, n'y revenons pas, est là-dessus des plus explicites. Éros était puissance agglutinante et force de cohésion : ce que Freud découvre, alentour 1900, dans le même temps où Khnopff et tant d'autres – Félicien Rops, Max Klinger, Gustave Moreau, peignent leurs méduses en forme de sphinges – c'est que la pulsion érotique est *Trieb*, force désorganisatrice et disloquante⁸³.

Si le mythe de l'androgynie d'Aristophane résonne encore dans le roman de Clavel, n'excluant pas radicalement une conception d'Éros comme «puissance agglutinante et force

83 Jean Clair, *Méduse*, *op. cit.*, p. 171. Remarquons la présence dans l'argumentation de Jean Clair de la figure mythologique de la sphinge pour marquer le tournant dans la représentation du désir, figure récurrente dans le roman de Clavel. L'analyse que propose Clair sur l'ambiguïté grammaticale en français de la sphinge et sur sa radicale androgynie dans le célèbre tableau de Khnopff résonne avec la présence/ les apparitions du «monstre à tête de femme» dans *Cuerpo naufrago* : «La sphinge, nom dont le genre est singulièrement ambigu – *sphigx* est en effet féminin en grec mais se masculinise en français à partir du XVI^e siècle–, est sexuellement indifférenciée, femme au visage viril, tout comme l'adolescent manifeste une troublante androgynie. Le bimorphisme sexuel s'estompe, ou échange ses propriétés. Le monstre à tête de femme qui siège auprès de Thèbes pose au jeune adolescent la question fondamentale de son

de cohésion»⁸⁴, c'est bien davantage une évocation du désir comme pulsion, puissance «désorganisatrice et disloquante» qui s'impose dans le roman pour révéler une nouvelle cartographie du corps. Nous venons de constater que le désir donne son impulsion au corps sous forme de réflexes, d'automatismes, nous allons montrer maintenant qu'il produit des morphologies étranges, faites de gonflement, de déplacement, de démembrement et remembrement, qu'il implique une dés-*organe*-isation totale des «corps».

Plus qu'un corps – qu'il soit féminin, masculin, naufragé ou non –, ce qui se dessine dans le roman étudié ici, c'est une *corporéité*⁸⁵, aléatoire et fluctuante sous l'effet du désir, définie «comme spectre sensoriel et énergétique d'intensités hétérogènes et aléatoires»⁸⁶. Clavel illustre par la fiction littéraire les visions et les réflexions de grands artistes et penseurs de la déconstruction du corps, qui «nous ont révélé que l'acte créateur n'était pas le fait et l'apanage du pouvoir inhérent à un 'corps' comme structure organique permanente et signifiante, mais du *travail d'un réseau matériel et énergétique mobile et instable de forces pulsionnelles et d'interférences d'intensités disparates et croisées*»⁸⁷. Parmi les théories esthétiques et philosophiques présentées par Michel Bernard dans son article sur la «corporéité fictionnaire», théories qui déconstruisent le concept traditionnel de «corps», certaines trouvent un écho particulier avec la conception du corps chez Clavel. Par exemple, la notion de «la chair» selon Merleau-Ponty, qui remplace la catégorie de «corps» et qui se définit comme «le fonctionnement étrange et singulier d'un 'tissu' ou d'un 'entrelacs' de multiples sensations distinctes et réversibles, à la fois passives et actives [...], dans leur jeu de correspondances 'chiasmiques'»⁸⁸. Ou encore, l'approche

identité sexuelle» (Jean Clair, *ibid.*, p. 170). La figure de la Sphinge, associée aux urinoirs, pose les mêmes questions identitaires à Antonia, par exemple dans le passage suivant : «se había topado, cara a cara, con una hilera de mingitorios que vociferaban en silencio preguntas de Esfinge que ella misma no se cansaba de formularse: «¿tu quién eres y qué haces aquí?»» (*Cuerpo*, p. 98).

84 Si les «complications» identitaires liées à la métamorphose du personnage questionnent l'idée de personne, l'hermaphrodisme (bien que diachronique) d'Antonia pourrait également se prêter à une interprétation poétique comme réécriture du mythe de la complétude. C'est en tout cas la lecture que Clavel propose de l'*Orlando* de Woolf : «Para entonces, Orlando ha traspasado las barreras de los sexos y se ha convertido en metáfora de un ser más completo y único, una sensibilidad dual que abraza los contrarios y se reconoce plena y reconciliada» (Ana Clavel, *A la sombra*, *op. cit.*, p. 64). Cette positivité de la métamorphose et de l'hybridité est également exprimée dans *Cuerpo naufrago* : «Muchos de [los rostros de madera/ las máscaras] representaban cruces humanizadas de animales y de astros que permitían vislumbrar la metamorfosis como un ansia de fusión y de poderío» (*Cuerpo*, p. 45).

85 Nous reprenons la distinction de Michel Bernard qui met en garde sur «l'idéologème du signe» (Kristeva) «corps» : «[...] le mot 'corps' n'est pas innocent axiologiquement ou idéologiquement, mais véhicule et met en œuvre, par le débrayage énoncif qu'il implique (c'est-à-dire le processus par lequel je projette, dans ma parole, la réalité supposée de l'autre, objet ou être vivant), le simulacre de l'expérience vécue qu'il prétend désigner et accréditer comme réalité objective, comme être en soi et pour soi. Autrement dit, le mot 'corps' se présente comme autofondateur de son référent. [...] En fait, ce mot engage a priori et radicalement le mode existentiel de son énonciateur, c'est-à-dire la manière de percevoir, d'exprimer, d'agir, de penser et bien évidemment de parler modelée et diffusée par une culture. Or, en l'occurrence, dans notre monde occidental, cette manière consiste à soumettre toutes ces fonctions à la visée identificatoire et cognitive d'échange et de contrôle, bref de maîtrise inhérente à l'intentionnalité signifiante» (Michel Bernard, *art. cit.*, p. 524).

86 *Id.*

87 *Ibid.*, p. 526. Nous soulignons.

88 *Id.* Bernard fait référence à Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

de Deleuze et Guattari d'un « corps sans organes », défini « comme un pur champ d'intensité, une connexion de multiples forces hétérogènes asignifiantes »⁸⁹, aux conséquences radicales : « Il n'y a donc plus d'être corporel en soi, mais *un devenir énergétique pervers polymorphe* [...] qui se travestit en simulacres de corps permanents, volumineux et organisés »⁹⁰.

De ces bribes théoriques, nous pouvons retenir dans un premier temps l'idée de « devenir énergétique » chez Deleuze et Guattari et les notions de réversibilité, de chiasme chez Merleau-Ponty, qui esquissent, ou plutôt estompent les contours du corps clavélien comme « chair » molle, comme cire chauffée par le désir, comme matière désirante abolissant les contours du dedans et du dehors, de l'actif et du passif, et, surtout, du masculin et du féminin.

Nous avons utilisé précédemment la métaphore mécanique des corps comme « machines désirantes » pour révéler les automatismes, les impulsions du désir déterminant les mouvements des personnages. Cette métaphore est également le fondement théorique de ce que Deleuze et Guattari nomment la schizo-analyse, et qui nous intéresse ici particulièrement en ce qu'elle défait le corps des catégories – supposément stables, délimitées – de sexes. À la fixité et à la binarité des sexes anatomiques, les philosophes opposent une « révolution désirante » « boulevers[ant] l'ordre statistique des sexes », libérant le potentiel métamorphique du désir qui se réalise dans une *trans*-sexualité (avec toute la charge sémantique du préfixe) :

[...] partout une trans-sexualité microscopique, qui fait que *la femme contient autant d'hommes que l'homme, et l'homme de femmes, capables d'entrer les uns avec les autres, les unes avec les autres, dans des rapports de production de désir qui bouleversent l'ordre statistique des sexes*. Faire l'amour n'est pas ne faire qu'un, ni même deux, mais faire cent mille. C'est cela, *les machines désirantes ou le sexe non humain* : non pas un ni même deux sexes, mais n... sexes. [...] La formule schizo-analytique de la révolution désirante sera d'abord : à chacun ses sexes⁹¹.

Cette conception de la corporéité désirante « trans-sexuelle », pluri-sexuelle, se matérialise dans le roman à travers la relation entre Antonia et Paula. La rencontre entre les deux personnages – qui a lieu dans l'avant-dernier chapitre du roman – semble offrir la clé de la quête identitaire d'Antonia et contenir la proposition d'une définition de l'identité corporelle et sexuelle. La situation à la fin du roman ainsi que le titre du chapitre, « Arte de Ovidio », laissent en effet supposer que son contenu renferme la poétique, la conception de l'autrice des corps et du désir, et, par la référence au poète latin, que cette conception intègre les métamorphoses comme principe définitoire. Antonia, après

89 *Id.*

90 *Id.*

91 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, *op. cit.*, p. 171. Nous soulignons.

être restée perplexe face aux questions des sphinges sur son identité sexuelle, semble désormais trouver une solution à son énigme dans la trans-sexualité.

Ouroboros et mise en abyme de la métamorphose

L'apparition du personnage de Paula, au début du chapitre «Arte de Ovidio», reprend la même structure que l'*incipit* du roman – et que celui de l'*Orlando* :

Ella –porque no cabía duda sobre su sexo, aunque mirándola con atención resultara de una belleza desconcertante– estaba hurgando los libros del puesto de Francisco mientras Antonia la observaba más bien de reojo y la dejaba hacer. (*Cuerpo*, p. 127)

Cette mise en abyme textuelle, malgré la répétition aux allures d'antiphrase sur l'évidence de son sexe, annonce les éventuelles métamorphoses de celle qui sera bientôt l'amante d'Antonia. Le même paragraphe d'introduction, après avoir présenté ce personnage féminin (?), réaffirme la puissance du désir et sa volonté de s'incarner :

Apenas verla con su aire distraído y esa mirada sonámbula que la hacía flotar en un capullo que nada ni nadie podía tocar, hizo pensar a Antonia que el deseo nunca es inocente: tan pronto despierta, trama, urde, acecha. (*Cuerpo*, p. 127)

Et déjà, la révolution désirante opère une inversion dans la langue (et dans le sexe) d'Antonia, comme le révèle le lapsus grammatical, glissement de voyelle qui annonce d'autres métamorphoses : «Te digo que es fascinante. Apenas me tocó con su mirada y estoy hecho *una loca*... Sí, una loca, porque aunque fuera mujer ya habría comenzado a enamorarme de ella» (*Cuerpo*, p. 130, nous soulignons).

Le passage le plus révélateur de la «force métamorphique du désir», et de sa capacité à annuler les sexes, ou plutôt, à *produire de nouveaux sexes, tour à tour masculins ou féminins* au gré des influences qui parcourent/s'emparent des corps désirants, apparaît dans le conte inventé par la biologiste Paula et inspiré de sa première rencontre avec Antonia : «(Historia sin lobo)».

(Historia sin lobo)

“Este hombre despierta mi hombre. Llega tarde a la cena de investigadores a la que he sido invitada. [...] Su olor me abre. [...] De pronto me pasa la mano por debajo de la mesa. Descubre el bulto que sólo para algunos me crece. ‘No sabía que las mujeres tuvieran pene’, susurra a mi oído. Siento la presión en la entrepierna, casi dolorosa, y le sonrío porque también ha despertado mi hambre. [...] Tomo uno de los frutos entre mis dedos y, golosa, comienzo a devorarlo. Mi hombre se levanta y se dirige al baño. Luego de unos segundos [...] me excuso para ir al tocador. Abro el que no me corresponde.

Ahí está mi hombre. No se sorprende al verme pero tiembla y se sonroja con una fiebre repentina. Me aproximo a él y le acaricio sus tímidos senos de doncella encantada. Por fin despiertan. Le digo : ‘Vaya, vaya... están crecidos’ y me inclino a sorberlos. Mi hombre gime rotundamente abierto. Con urgencia, palpa otra vez mi bulto, cada vez más hambriento. Ahora sus ojos son una súplica ardiente. Entonces le ordeno : ‘Date la vuelta.’ Sus manos

se apoyan en el borde del mingitorio mientras le confieso: ‘Ahora sí, voy a comerte...’.
(*Cuerpo*, p. 132-133)

Avant d’analyser le contenu, signalons que d’un point de vue strictement formel, cette mise en abyme fictionnelle et ces jeux de miroirs littéraires (transtextuels et intratextuels) procédant par répétition, imitation, inversion, et mettant en scène des personnages masculins et/ou/puis/ féminins (et inversement), a pour effet de brouiller complètement l’identité originale de ces derniers, de noyer leur identité corporelle première, originale, «réelle» au sein de la fiction⁹².

La première phrase du conte, par la diaphore autour du terme «homme», introduit une réflexion linguistique ayant pour intention de souligner la diversité des significations que cette catégorie supposément évidente et naturelle peut revêtir⁹³. La structure en miroir de la formule initiale : «Este hombre despierta mi hombre» confronte deux définitions, renvoie dos à dos une première acception qui serait celle du sexe anatomique, et une seconde plus énigmatique, qui évoquerait la possibilité d’une masculinité indépendamment du «sexe réel». Le conte de Paula apparaît comme une variation, condensée et dédoublée, de l’intrigue principale du roman *Cuerpo naufrago* dans lequel il s’insère. «Historia sin lobo» est l’histoire d’une double métamorphose et présente une structure *en chiasme des identités corporelles et sexuelles*, puisqu’il pousse à la narratrice (avatar de Paula) un membre viril, et inversement, à l’homme (avatar d’Antón) des seins de jeune fille. Ce micro-récit met ainsi en évidence ce que Deleuze et Guattari nomment les «rapports de production de désir», ou le *travail* du désir, qui créent de nouveau corps, «qui bouleversent l’ordre statistique des sexes». Contre une représentation *statique des sexes*, la narratrice (intrafictionnelle) présente dès l’ouverture du conte *le corps en procès*, la transformation progressive des sexes sous l’effet du désir, comme le suggère la répétition de verbes à aspect dynamique : «despertar» (trois fois), «abrir» (trois fois), «crecer» (deux fois); «sonrojarse».

Remarquons que le verbe «abrir», répété avec insistance, ne coïncide plus ici avec la dialectique de l’actif et du passif décrite par Octavio Paz et que nous avons reconnue dans des passages antérieurs du roman. Si «abierto» évoque encore cette dialectique, c’est en inversant et redistribuant les identités et les rôles associés à chaque pôle notionnel, puisque dans le deuxième paragraphe du conte, c’est l’homme qui est désormais ouvert : «Mi hombre gime rotundamente abierto». La fin du conte confirme l’inversion des rôles,

92 Une confusion sexuelle qui, à force de métamorphose, d’invention et de réécriture, nous fait hésiter/fourcher la langue, à l’instar de l’auteur elle-même, au moment de désigner ces personnages mouvants et polyfacétiques par des pronoms (obligeant à choisir un genre) : «Orlando –y nosotros con ella, quiero decir, con él, quiero decir, con ella–» (Ana Clavel, *A la sombra*, *op. cit.*, p. 63).

93 Rejoignant en ce sens la conclusion de Thomas Laqueur dans sa préface à l’édition française : «Le sexe est une classification tellement forte, enracinée et ancienne qu’elle est désormais d’une polysémie presque infinie, toujours ouverte à des interrogations nouvelles, toujours disponible pour de nouvelles subjectivités» (Thomas Laqueur, *op.cit.*, p. 20).

puisqu'elle apparaît comme une écriture inversée d'une scène antérieure du roman, qui présentait une sorte de mise en abyme de la pénétration et dans laquelle Antonia avait le statut de pénétrant.

Abrió los ojos y contempló el cuerpo desnudo de Malva recargada en un urinario, como un capullo dentro de otro capullo. Se sintió gravitar en dirección de ese doble gineceo que también temblaba de deseo. Apartó los pétalos y se perdió en él. (*Cuerpo*, p. 91)

Ainsi, la dialectique demeure, persiste, mais pour permettre un jeu de rôle, un jeu des « corps » qui apparaissent, en accord avec Merleau-Ponty, comme « 'entrelacs' de multiples sensations distinctes et réversibles, à la fois passives et actives ». Par ailleurs, la première occurrence du verbe (« Su olor me abre ») semble quant à elle faire écho à la représentation du « corps ouvert », à une conception pré-moderne du corps selon laquelle le corps n'est pas stable et fermé, mais au contraire perméable aux influences (extérieures ou intérieures) et sujet aux métamorphoses, une conception qui n'excluait pas qu'il puisse pousser à une femme un membre viril⁹⁴. L'apparition du membre viril en question n'est pas une pure métaphore mais est au contraire décrite de manière très organique, confirmant l'idée de la *production*/du *travail* du désir sur laquelle nous avons déjà insisté. En effet, si l'organe est d'abord désigné par le terme pudique et vague de « bulto », sa croissance est ensuite décrite physiologiquement à travers « la presión en la entrepierna, casi dolorosa ».

Après la lecture du conte, la « force métamorphique du désir » continue son travail sur les corps de Paula et Antonia, étendu·e·s dans le lit, dans une longue scène qui confirme la conception ouverte des identités corporelles et sexuelles :

Comenzó a besarle la espalda y las nalgas con besos saltarines que provocaban la risa de la muchacha y la hacían contorsionarse de placer. Antonia jugaba a provocarla pero también sabía que el juego era algo más: tributo, embeleso, fascinación por ese cuerpo suave y audaz, más bien adolescente fronterizo en el que una sensualidad sutil pero subyugante expiraba bocanadas perentorias de deseo. ¿Femenina? ¿Masculina? “A ver, date la vuelta, enséñame ese bulto que sólo para algunos te crece”, jugueteó de nueva cuenta Antonia, forzándola a que se volviera. Paula se resistía: era un cuerpo provocadoramente resuelto en sus ambigüedades. [...] Era una mujer pero sabía ser hombre: de un golpe derribó a Antonia y la postró en la cama. Le abrió las piernas y sin miramientos hizo sentir a Antonia un goce desconocido. Antonia se incorporó de medio cuerpo para mirar hacer a Paula y por un momento, mientras mantenía los ojos cerrados y su rostro se dulcificaba como el de una niña golosa al comer un helado, vislumbró el imperio irrevocable de la sumisión. Fue apenas un instante, el paso de una sombra antes de incorporarse a la luz: Paula abrió los ojos y lo miró mirarla. Antonia se sintió desarmado: nunca antes nadie se había adueñado así de su placer. Postrada ante su miembro, de rodillas pero no por ello menos poderosa, Paula se erguía para

94 L'histoire de Paula rappelle certaines théories du modèle unisexe selon lesquelles les femmes « en chaleur » pouvaient se transformer en homme: « La femme, en chaleur, selon Brantôme, acquiert une demi-identité de genre masculin quand son désir libidinal est aussi puissant que celui de l'homme »; « Possédant quelque chose de double, cette figure féminine dépasse les limites de la génitalité et se situe au-delà des modes canoniques des différences entre le masculin et le féminin » (Lawrence D. Kritzman, art. cit., p. 197).

hacer dudar a Antonia en ese límite donde el goce se vuelve precipicio: ¿quién subyuga a quién? (*Cuerpo*, p. 133-134)

La formule que nous avons utilisée précédemment du «jeu des sexes» déploie ici toutes ses possibilités sémantiques: le terme de *jeu* désigne à la fois la marge fluctuante, la frontière mouvante, l'intervalle incertain entre les deux pôles anatomiques masculin et féminin, car les corps des personnages se caractérisent par leur radicale ambiguïté («un cuerpo provocadoramente resuelto en sus ambigüedades») et contredisent la conception d'un binarisme sexuel rigide. C'est d'ailleurs ce premier sens du «jeu» comme ambiguïté qui permet d'actualiser la seconde acception du «jeu» comme performance ludique⁹⁵ (voir la répétition de «jugaba», «juego», «jugueteó») offrant la possibilité d'endosser tour à tour des positions actives ou passives, de pénétrant ou de pénétré, de dominant ou de dominé et de faire alterner l'exercice de la force physique et la répartition du plaisir donné ou reçu. En effet, l'ambiguïté du corps de Paula, «adolescent», «frontalier» (¿Femenina? ¿Masculina?) et mouvant sous l'effet du désir lui permet d'assumer tous les rôles du jeu érotique. La description de la *felatio* révèle les variations d'intensité d'énergie qui confèrent dans un premier temps le pouvoir et la force physique à Paula (comme le suggère la succession de verbes d'actions: «de un golpe derribó a Antonia y la postró en la cama. Le abrió las piernas y sin miramientos hizo sentir a Antonia un goce desconocido»); puis une variation d'Eros altère la physionomie de la femme, adoucit ses traits et la fait ressembler à une enfant gourmande et soumise («su rostro se dulcificaba como el de una niña golosa»), avant un ultime retournement du pouvoir sexuel qui, en un éclair, désarme Antonia. Une réversibilité des identités qui apparaît dans l'échange méduséen des regards («Paula abrió los ojos y lo miró mirarla»), et dans le constat final: «¿quién subyuga a quién?»

Ces deux scènes érotiques – imbriquées dans une mise en abyme fictionnelle –, nous ont permis d'analyser comment le travail métamorphique du désir dépasse le principe de binarité sexuelle et confirme le postulat schizo-analytique selon lequel «la femme contient autant d'hommes que l'homme, et l'homme de femmes, capables d'entrer les uns avec les autres, les unes avec les autres, dans des rapports de production de désir qui bouleversent l'ordre statistique des sexes», ainsi que nous l'avons vu plus haut avec Deleuze et Guattari. Nous allons montrer à présent que le bouleversement corporel du désir

95 Cette hypothèse s'inspire des réflexions que Foucault développe au sujet de l'hermaphrodite Herculine Barbin et des potentialités libératrices de ce corps hybride. Selon le philosophe, le «renversement» ou la disparition du sexe qu'il analyse dans la figure de l'hermaphrodite permettraient une libération, ou plutôt une dispersion ou redistribution des corps: «Parce qu'il pense que le "sexe" unifie les fonctions et les significations corporelles qui ne sont pas nécessairement liées entre elles, [Foucault] prédit que la disparition du "sexe" aura pour effet positif de disperser les différentes fonctions, sens, organes, processus somatiques et physiologiques ainsi que de faire proliférer des plaisirs hors du cadre d'intelligibilité mis en œuvre par des sexes univoques dans un rapport binaire» (Judith Butler, *Trouble*, op. cit., p. 202). Nous soulignons. Nous reviendrons sur les notions de jeu et de création permises par l'hybridité des personnages en III. 3. a.

ne se répercute pas uniquement sur les sexes anatomiques et les attributs du masculin et du féminin, mais dés-*organ*-ise le corps dans son ensemble, remodelant les organes et les redistribuant selon une géographie corporelle inouïe.

Tératologie du désir : l' *homunculus deseans*

« Un corps au repos en tant que *res extensa* peut se modeler selon
la règle. Mais un corps agité par la *res cogitans* subit d'étranges
déformations »⁹⁶

Dans son essai sur la fabrique du monstre dans l'art moderne, Jean Clair évoque les étranges « cartographies cérébrales », prétendument scientifiques et résolument délirantes, que dessinait le neurologue Wilder Penfield en 1950 et qui représentent « un étrange bon-homme, difforme, aux membres disproportionnés, une sorte de monstre, paresseusement allongé sur la circonvolution pariétale d'un cerveau »⁹⁷. À l'instar de l'*homunculus* moteur ou sensoriel que Penfield retranscrivait dans ses cartes du cerveau, l'*homo deseans* que Clavel décrit dans son roman est lui aussi « un être exceptionnel, excessif, démesuré, déformé, démembré, désarticulé, étiré ici et comprimé là »⁹⁸.

Nous avons déjà évoqué les déformations génitales que subit le corps agité par la *res deseans*, modifiant les contours internes des corps. Mais l'intensité du désir dessine une nouvelle corporéité capable de modifier les contours externes des corps, de les délester du poids de la chair (« una alegría refrescante que los hacía despegar los pies del suelo » (*Cuerpo*, p. 131)) de les rendre malléables à l'extrême (« [el cuerpo de Paula] flexible, agua viva amoldándose a los continentes, descorriéndose por las fisuras » (*Cuerpo*, p. 155)), ou encore de dissoudre les frontières du corps propre et du corps étranger, comme dans cette citation présentant un/deux/n... corps poly-organiques : « mientras yacían en la cama, todavía los brazos y piernas sin saber de quién » (*Cuerpo*, p. 131). Si la *res deseans* modifie l'aspect des personnages, qui rejoignent au gré de l'intensité du désir la galerie tératologique ébauchée plus haut, elle perturbe également le *fonctionnement des corps*. Le désir produit des corps sans organes, au sens deleuzien, i.e. il a pour effet de *dissocier les organes « naturels » de leur fonction traditionnelle*.

L'hypothèse du corps sans organes

Dans *Mille plateaux*, Deleuze et Guattari s'interrogent (« Comment se faire un corps sans organes ? »⁹⁹) et remettent en question la représentation évidente, irréfléchie, allant-

96 Jean Clair, *Hubris*, op. cit., p. 64.

97 *Ibid.*, p. 47.

98 *Ibid.*, p. 63.

99 « Et si... si l'organisme n'était après tout qu'une convention, une simple interprétation (parmi d'autres), qui participerait essentiellement d'une contrainte sociale? Loin d'être le tout du corps, le corps organisé ne serait qu'un corps institué. A quelle fin? Réserver l'exercice du corps, en codifier l'expression, pour rendre les corps dociles, éviter qu'ils ne débordent. Ne nous y trompons pas: anatomie, physiologie, biologie, psychiatrie, ne sont pas (que) des savoirs

de-soi du corps comme mécanique dont chaque membre répond à une fonction « établie » (établie par qui ? par la nature ? ou par la société..., ou encore par la matrice hétérosexuelle dans le cas des organes sexuels confondus avec ceux de la reproduction) :

Qui sait ce que peut un corps ? ... s'étonnait déjà Spinoza dans l'*Ethique*. Mais qui s'étonne de son corps ? Nous nous représentons notre corps comme un fait, une constitution invariante dont le devenir pourrait être exposé mécaniquement, comme un domaine posé, stable, délimité, dont on pourrait explorer les lieux et classer les fonctions immuables, selon des secteurs d'activité. Il y aurait la « tête » si « capitale », siège de la pensée, le cœur ou je ne sais quelle glande à hormones pour désirer ou aimer, les mains pour..., les jambes pour..., les intestins pour... le sexe pour... etc....¹⁰⁰

Puis, ils ouvrent la possibilité d'envisager son corps autrement :

Si... si le corps n'était pas un territoire mais une steppe, s'il n'était pas un domaine achevé mais une réalité labile, corps indéfini, dont les fonctions resterait à définir, corps à jouer, corps à expérimenter, à inventer... « Est-ce si triste et dangereux de ne plus supporter les yeux pour voir, les poumons pour respirer, la bouche pour avaler, la langue pour parler, le cerveau pour penser, l'anus et le larynx, la tête et les jambes ? Pourquoi pas marcher sur la tête, voir avec la peau, respirer avec le ventre, [...] »¹⁰¹

Pourquoi pas en effet ? Dans le roman, Paula et Antonia semblent faire le pari du corps sans organes, éprouver l'hypothèse d'un corps « à expérimenter » et « à inventer ». La rencontre entre les deux personnages illustre une *nouvelle expérience du corps propre* et une *nouvelle appréhension du corps d'autrui*, qui ne repose désormais plus sur le seul organe visuel :

[Antonia] [n] o hizo gesto alguno ni tampoco volvió a mirar abiertamente a la mujer que ahora terminaba por aproximarse hasta él. Inmóvil, [...] se mantuvo alerta, *todos sus sentidos* aguzados para capturar el más leve movimiento de aquella presencia flotante. [...] Antonia supo que cada uno percibía al otro y que ambos lo sabían. Tan cierto como si la piel hubiera agigantado sus poros y pudiera percibir la temperatura corporal, la tersura de las mejillas o la elasticidad de la espalda. Tan rotundo como *el aroma* que despedía su cuerpo recién bañado que no era sólo suyo, sino también la mezcla del olor de Antonia al reaccionar frente a ella. [...] Y *saborearla* –aunque no se dieran cuenta de que lo hacían, de que también *se habían olido* y, sí, también en esa parte *se habían gustado*. O sea, un saber sin saber que sabían pero sin desconocerlo del todo. *Tanteándose* en aquella incierta aproximación donde el cuerpo es soberano y emite mensajes no articulados. (*Cuerpo*, p. 127-128. Nous soulignons)

Dans cette scène, le corps de Paula apparaît comme une « réalité labile » (« aquella presencia flotante »), si fluctuante et impalpable qu'elle exige de l'autre une attention inédite (« se mantuvo alerta, *todos sus sentidos* aguzados »), et un nouvel *investissement*

positifs mais aussi des sommations sociales. Faire du corps un organisme, c'est le mettre en place socialement ; corps imposés, prêts à l'emploi. » Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuits, 1980.

100 *Id.*

101 *Id.*

sensoriel qui exclut les sens traditionnellement sollicités dans l’appréhension des corps, à savoir, la vue et le toucher.

Il semble qu’Antonia soit désormais capable d’une perception épidermique, de « voir avec [« les pores élargis » de sa] peau » des propriétés du corps de Paula, qui elles-mêmes ne correspondent pas aux premières caractéristiques identifiées par le biais traditionnel de l’examen anatomique, comme par exemple « la température du corps, la douceur des joues ou l’élasticité du dos ». Antonia délaisse le domaine du visible pour saisir d’autres réalités – invisibles mais non moins perceptibles grâce à un travail de dés-*organ*-isation – du corps, à travers d’autres organes, comme la peau, le nez ou la bouche (« el aroma », « el olor », « se habían olido », « saborearla », « se habían gustado »¹⁰²) sans que n’intervienne encore le sens du toucher.

Cette revalorisation des sens du goût et de l’odorat dessine une *axiologie corporelle nouvelle*, ou plutôt ancienne, *pré-moderne*. En effet, nous avons rappelé précédemment que la naissance du corps moderne au XVI^e siècle, a supposé la promotion d’un organe – l’œil – et la stigmatisation de la bouche notamment¹⁰³. Par ailleurs, les corps en alerte – aiguisés/éveillés/ouverts par le désir – des deux personnages s’opposent radicalement à la représentation du corps moderne : ils ne sont ni fermés, ni discrets, ni limités, puisqu’ils émettent des odeurs, des messages, des énergies, et produisent des émanations qui s’interpénètrent : (« *el aroma* que despedía su cuerpo recién bañado que no era sólo suyo, sino también la mezcla del olor de Antonia al reaccionar frente a ella »). Ce sont des corps ouverts, odorants, perméables, des corps qui « débordent » sous l’effet du désir, répondant en ce sens à la fois à l’expérience du corps sans organes prônée par le philosophe et le schizo-analyste, et à la représentation du corps grotesque, pré-moderne, fait d’orifices et de protubérances, prêt à « franchir ses propres limites »¹⁰⁴.

L’expérience désorganisée des corps, si elle implique de faire *tabula rasa* du savoir anatomique/biomédical (de ses critères et de ses méthodes), n’exclut pas la notion de connaissance, et offre les principes d’une nouvelle (in-) définition des corps. L’expérience corporelle de la rencontre contraste avec la scène inaugurale du miroir et semble résoudre le problème identitaire posé par la métamorphose. Alors qu’Antonia observait pendant des heures son reflet ne sachant comment définir sa nouvelle identité, l’appréhension multisensorielle de corps labiles est décrite dans un style à la fois ludique et assertif. La question fatidique – « ¿saber quién era ? » –, restée en suspens au début du roman, trouve

102 On retrouve la même perception olfactive du corps, dans le conte étudié plus haut (« Historia sin lobo ») : « Su olor me abre ».

103 « Le corps de la modernité cesse de privilégier la bouche, organe de l’avidité, du contact avec les autres par la parole, le cri ou le chant qui la traverse, la boisson ou la nourriture qu’elle ingère. [...] Les yeux sont les organes bénéficiaires de l’influence croissante de la ‘culture savante’. Tout l’intérêt du visage se concentre en eux » (David Le Breton, *Anthropologie*, *op. cit.*, p. 44).

104 Mikhaïl Bakhtine, *L’œuvre de François Rabelais*, *op. cit.*, p. 35 (cité par David Le Breton, *Anthropologie*, *op. cit.*, p. 50).

une résolution au contact de Paula, comme le suggère la répétition/déclinaison dans la description de la rencontre du verbe *saber*. Les nouvelles certitudes sur les corps et les désirs apparaissent dans le polyptote «Antonia *supo* que cada uno percibía al otro y que ambos lo *sabían*», et sont renforcées par la répétition de la structure en début de phrase [Tan + adjectif + como] («Tan cierto como la piel», «Tan rotundo como el aroma») qui affirme une connaissance/une évidence des corps indépendante des perceptions visuelles, qui suppose une *épistémologie corporelle de l'invisible*.

La clé de la connaissance du corps apparaît dans la répétition du verbe «saber» et de ses dérivés («saborear») : «Y *saborearla* [...]. O sea, un saber sin saber que sabían pero sin desconocerlo del todo». La répétition verbale peut se décrire d'un point de vue formel comme un simple polyptote (avec l'effet paradoxal d'insister sur la notion de savoir et à la fois de créer une impression amphigourique), mais l'on peut percevoir également la polysémie de l'étymon latin (commun à «saborear» et «saber») «*sapere*», nous permettant d'interpréter cette même figure comme une diaphore, qui associe en une même forme répétée, *saber*; la notion de connaissance à l'expérience sensorielle du goût.

Le sexe et le ventre

L'importance du goût et le rôle de la bouche dans l'appréhension des corps est également évidente dans le conte intrafictionnel de Paula, («Historia sin lobo»), qui décrit une correspondance entre les activités sexuelles et alimentaires, entre le désir et la faim, qui n'est pas purement métaphorique, puisqu'il semble que le désir sexuel puisse provoquer un désir du ventre (comme le souligne le jeu de paronomase «también ha despertado mi hambre»), et que toute chair se vaudrait pour combler l'un ou l'autre organe («Tomo uno de los frutos entre mis dedos y, golosa, comienzo a devorarlo»). On observe une confusion lexicale pour décrire le phénomène du manque, qu'il soit alimentaire ou sexuel, par exemple quand la narratrice décrit l'urgence de l'érection par une personnification du pénis «toujours plus affamé» («cada vez más hambriento»), et de sa satisfaction, puisque la narratrice «*sorbe* los senos» de son amant·e et évoque le moment imminent de la satisfaction sexuelle par la menace : «Ahora sí, voy a comerte...»

Si le parallèle entre plaisirs gustatifs et plaisirs érotiques, entre la nourriture et le corps aimé¹⁰⁵, s'inscrit pleinement dans le projet du Corps sans Organes puisqu'il permet de «désirer avec le ventre» et inversement de «se rassasier/se nourrir avec le sexe», il renvoie également au système de pensée et à la conception du corps unisexe décrits par Thomas Laqueur, qui assimilait «la digestion et la reproduction, la nourriture, le sang et la semence dans une seule et unique économie générale des fluides» et qui présentait une

105 Ce parallèle contribue à révéler les potentialités orgasmiques de la chair, et sera développé principalement dans le roman (au titre déjà explicite) de l'auteur *El amor es hambre*. Cf. Ana Clavel, *El amor es hambre*, México, Alfaguara, 2015.

«affinité physiologique entre la génération et la nutrition, le fait de manger et de procréer, ou la glotonnerie et la concupiscence»¹⁰⁶. Cette axiologie corporelle qui revalorise certains organes comme la bouche – mais aussi le nez, la peau – suppose, comme nous l’avons dit, une conception pré-moderne des corps, et renvoie à la notion bakhtinienne de grotesque.

Les activités où se complaît l’homme carnavalesque sont justement celles où les limites sont transgressées, celles où le corps déborde, vit dans la plénitude son expansion vers le dehors : l’accouplement, la grossesse, la mort, le manger, le boire, la satisfaction des besoins naturels. [...] C’est une sorte de corps provisoire, toujours en instance de transfiguration, sans repos. Un corps béant [...] ¹⁰⁷.

Cette notion de transfiguration du corps, qui déborde et transgresse ses propres limites corporelles, fait évidemment écho au corps métamorphosable chez Clavel, avec pour particularité que ces transfigurations sont l’effet du désir dans le roman. Les descriptions érotiques du corps sous l’influence de la *res deseans* dans le conte «Historia sin lobo» (ou dans la scène de la rencontre), en retranscrivant les étapes de l’éclosion/l’ouverture des corps, de leurs organes, des pores de la peau («su olor me abre», «rotundamente abierto») illustre bien la notion de «corps béant». Phénomène plus remarquable encore, toutes les activités «où se complaît l’homme carnavalesque»¹⁰⁸ sont largement représentées dans le roman, avec une insistance toute particulière sur la miction et la sexualité.

Ainsi, la force métamorphique du désir offre la possibilité de se faire un Corps sans Organes, dont les organes et les fonctions sont redistribués, revalorisés, inversés, selon une géographie corporelle nouvelle, toujours renouvelée au gré des influences et énergies qui traversent le corps, qui n’est pas sans rappeler d’anciennes représentations corporelles, avant l’apparition d’un corps moderne, bourgeois, comme organisme fermé. L’exploration des dédales du désir nous a permis de parcourir une corpographie insoupçonnée, faite de torsions, de désarticulations et de transformations. Au terme de ce parcours, nous pouvons nous demander ce qu’il reste du corps : existe-t-il un organe qui reste intact, qui échappe ou résiste au grand démembrement du désir ?

Le véritable sexe humain

106 Thomas Laqueur, *op.cit.*, p. 90 et p. 108. Voir illustration n° 9, André Masson, *Métamorphose des Amants*, 1938. Ce tableau illustre à la fois le Corps sans Organes, la déformation des corps sous l’effet du désir, et l’association de la nourriture et de la sexualité, la grande confusion de la chair.

107 David Le Breton, *Anthropologie, op. cit.*, p. 50.

108 À l’exception peut-être de la mort, bien que son ombre puisse planer dans la béance noire des urinoirs, dont le tourbillon a pour fonction d’emporter et d’anéantir les restes humains/ce qui a transité dans les corps. Quant à la grossesse, bien que largement moins présente (une discrétion qui peut d’ailleurs s’expliquer dans la conception d’une sexualité qui se déploie en dehors de l’hétéronormativité reproductive), elle est évoquée ponctuellement de manière très symbolique, lors de la scène avec le jeune Cornelio, jeune homme androgyne, qui porte le masque représentant un ventre de femme enceinte, scène évoquée plus haut.

« Le cœur est le sexe humain »¹⁰⁹

À l'aube, tout cela disparaîtra. Et il ne restera plus sur une grève sans décor, une grève plus nue qu'une table d'opération, qu'un cadavre féminin poli comme une statue de marbre et tout auprès, comme évadé d'une poitrine inutile, un cœur, ferme et mobile, un cœur nettement vivant avec toute sa machinerie compliquée¹¹⁰.

Cette vision onirique et quelque peu morbide d'un cadavre féminin et d'un cœur évadé – littéralement, d'un *corps naufragé* – par laquelle l'écrivain Pierre Mac Orlan conclut ses notes préliminaires à l'œuvre de Claude Cahun *Aveux non-avenus*, nous permet d'introduire nos propres conclusions sur le roman. L'interprétation que propose Mac Orlan de l'entreprise littéraire de Cahun s'accorde à la définition clavélienne de l'identité, puisque de toutes les errances, métamorphoses et travestissements du narrateur/narratrice, de tous les avatars incarnant la géniale autrice, il ne retient finalement qu'un organe : le cœur. Le cœur comme seul vestige d'un « corps » qui n'en est plus un¹¹¹, comme seule amarre d'une corporéité fluctuante et asignifiante, comme seul organe qui porte encore la marque du « moi ».

Dans l'œuvre d'Ana Clavel, le cœur est également l'organe qui ressort et résiste à une corporéité fluctuante, et fait l'objet d'un véritable fétichisme – un intérêt déjà perceptible dans *Cuerpo naufrago* et qui se concrétisera/matérialisera dans son dernier roman, paru en 2019, *Breve tratado del corazón*¹¹². La poétique du cœur chez l'autrice s'inspire d'une définition proposée par Hélène Cixous du « sexe humain » :

Quando hablo de lo humano es quizá también mi forma de estar siempre atravesada por el misterio de las diferencias sexuales [...]; y luego, en cierto lugar, la diferencia deja lugar a aquello que nos espera a todos : lo humano : es así que me ha ocurrido *distinguir “el sexo” y “el corazón” ; diciendo que lo que hay en común entre los sexos es el corazón*. Hay una palabra común, un discurso común, un universo de emociones totalmente intercambiable que pasa por el órgano del corazón. El corazón, el órgano más misterioso que existe, justamente porque es el mismo para ambos sexos. Como si el corazón fuera el sexo común a los dos sexos. El sexo humano¹¹³.

Cette distinction de Cixous entre le sexe et le cœur est reprise textuellement dans le roman, où les réflexions du personnage/narrateur/autrice écartent définitivement la perti-

109 Hélène Cixous, Mireille Calle-Gruber, *Hélène Cixous, Photos de racines*, Des Femmes, 1994, p. 40.

110 Pierre Mac Orlan, « En marge de 'Aveux non-avenus' », in Claude Cahun, *Aveux non-avenus*, op. cit., p. 9.

111 Puisqu'il ne répond plus à la définition traditionnelle de « désignation substantielle et homogène, unitaire et organique » (Michel Bernard, art. cit., p. 523); et puisqu'il n'en est plus un, mais deux, n... corps.

112 Ana Clavel, *Breve tratado del corazón*, México, Alfaguara, 2019. Ce roman hybride, miscellanées autour du cœur, illustre ce fétichisme. Comme pour les urinoirs dans le roman *Cuerpo naufrago*, les cœurs inondent le *traité*, dans le texte (voir le sommaire, présentant quatre chapitres et un « corolaire » annonçant une véritable déclinaison sur le motif du cœur « Un corazón simple », « Un corazón inquieto »; « Un corazón fuerte », etc.) et dans les images insérées, représentant des cœurs dans leur matérialité organique, ou évoqués par la ressemblance de formes.

113 Hélène Cixous, *Fotos de raíces. Memoria y escritura*, trad. de Silvana Ravinovich, México, Taurus, 2001, p. 79-80 (nous soulignons) (citée par Ana Clavel, *A la sombra*, op. cit., p. 105).

nence de l'anatomie et rejettent le sexe comme artifice, comme étant déjà du genre de part en part, pour affirmer le cœur comme lieu de la véritable identité :

Más que en los cuerpos, es en el corazón donde reside el secreto y la diferencia. El verdadero sexo y la auténtica identidad se abren camino desde ahí dentro. Lo demás, son sólo ropajes, vestiduras, disfraces. Cuesta mucho trabajo ir desnudos, el corazón expuesto... (*Cuerpo*, p. 174-175)

Mais, plus qu'une évidence, plus qu'une vérité donnée, la vision du cœur radieux, recelant les secrets de l'identité individuelle apparaît comme une vérité à construire. Bien que le roman ne se revendique pas comme un manifeste, on y décèle cependant les principes d'un projet corporel qui suppose, comme le CsO de Deleuze et Guattari, un effort de dépossession, un processus – parfois douloureux – de dépouillement («Cuesta mucho trabajo ir desnudos, el corazón expuesto»). Se défaire des normes, des définitions, des identités traditionnelles pour se faire un corps ouvert, ou un corps sans organes, implique une *vulnérabilité* plus grande dans le sens étymologique du terme (*vulnus*: la plaie, la blessure): «[...] ahí donde el pecho –más allá de los géneros y los sexos– podía resultar un vulnerable campo de batalla» (*Cuerpo*, p. 92). Ainsi, au terme de la déambulation, parfois douloureuse, dans les dédales labyrinthiques du désir, c'est l'organe du cœur qui semble résoudre le problème de la supposée différence des sexes – et «les complications et confusions qui en résultent». C'est le cœur qui offre à Antonia la possibilité de se sauver du naufrage métaphysique causé par son changement de sexe, et c'est l'image (rappelant le corps échoué de Claude Cahun) d'un corps naufragé d'où émerge un cœur éclatant qui conclura le roman :

Pero su corazón se resistía. Cada latido era una pregunta, un deseo de seguir: vehemente, irrefrenable. A pesar de los laberintos, las dudas, la incertidumbre. Cuando Antonia salió de aquellas aguas de transparencia infinita y braceó de nuevo hacia la isla, se supo minotauro superviviente. Tan pronto tocó la orilla y pudo reponerse, se miró las manos y la piel translúcidas como si hubiera emergido de una pileta de químicos reveladores. Un cuerpo náufrago, una sombra iluminada al fin. (*Cuerpo*, p. 185)

« a brazo enhiesto, a corazón partido, a sexo cantante »

Au cours de cette analyse, nous avons montré comment la prolifération de figures monstrueuses au sein du roman et l'affirmation de «la force métamorphique du désir» remettent en question deux notions incontournables de «l'arsenal conceptuel des égologies»¹¹⁴: celle du «corps» comme substance stable de l'identité (de l'identité «en général» et de l'identité de genre... ce qui est la même chose), et l'idée même de personne comme cause, origine des actes et des pensées. Au cours de son exploration des galeries du désir (aux détours desquelles elle rencontre d'autres corps en *trans*-formation), Anto-

114 Claude Romano, art. cit., p. 121.

nia accepte finalement l'injonction schyzo-analytique qui invite à se défaire du moi et du corps *organisé* :

Là où la psychanalyse dit : Arrêtez, retrouvez votre moi, il faudrait dire : Allons encore plus loin, nous n'avons pas encore trouvé notre Corps sans Organes, pas assez défait notre moi. Remplacez l'anamnèse par l'oubli, l'interprétation par l'expérimentation¹¹⁵.

Antonia se défait de son moi et de ses certitudes : « *despojarse de ser quien era y quien no era, de todas las dudas, de todas las certezas* » pour rejoindre les « limbes heureuses (*sic*) d'une non-identité »¹¹⁶ au sein de ce qui s'apparente à la société androgyne rêvée par Gayle Rubin :

Le rêve qui me semble le plus attachant est celui d'une société androgyne et sans genre (mais pas sans sexe) où l'anatomie sexuelle n'aurait rien à voir avec qui l'on est, ce que l'on fait, ni avec qui on fait l'amour¹¹⁷.

Elle aussi remplace « l'interprétation par l'expérimentation », délaisse la lecture binaire de son anatomie pour la libre expérimentation (souvent érotique) /réorganisation de son corps, dont elle n'extrait à la fin que quelques organes :

¿Cómo había sido perderse en su deseo? [...] sintió que, más que dueño y señor, se perdía y se abandonaba, que todo él se fundía en una fuerza de arrastre que lo impulsaba a seguir adelante, arrojarse al mar, despojarse de ser quien era y quien no era, de todas las dudas, de todas las certezas, y abrirse paso, a brazo enhiesto, a corazón partido, a sexo cantante. (*Cuerpo*, p. 81)

L'énumération finale résume plusieurs de nos réflexions sur le corps clavélien. Le rythme ternaire, l'énumération asyndétique des compléments de manière, isolant typographiquement les trois membres/organes cités, ainsi que l'image du bras tendu, illustrent le processus *-libérateur -* du démembrement. Par ailleurs, l'absence de conjonction pour lier les deux derniers éléments semble les confronter dans un rapport d'équivalence, confirmant l'intuition selon laquelle « el corazón [...] es el verdadero sexo humano »¹¹⁸. Remarquons enfin que, si le cœur est blessé, le sexe apparaît libéré du principe d'objectivité anatomique puisqu'il n'est ni masculin, ni féminin, ni même peut-être « sexe », mais « chantant » comme une bouche...

Deleuze et Guattari admettaient que « quand bien même le Corps sans organes ne serait qu'une hypothèse, elle vaut bien l'hypothèse des corps biologiques, psychiatriques... »¹¹⁹. Dans le roman, la vision finale, épiphanique d'« un corps naufragé, une ombre enfin illu-

115 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit.

116 Michel Foucault, cité par Judith Butler, *Trouble*, op. cit., p. 207.

117 Gayle Rubin, op. cit., p. 76.

118 Ana Clavel, *A la sombra*, op. cit., p. 99.

119 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, op. cit.

minée» valide cette hypothèse et révèle le potentiel libérateur et émancipateur d'une telle proposition de déconstruction corporelle.

Chapitre II

Les frontières du genre

II. 1. FÉMINITÉS CONTRAINTES

Todas las sociedades toman la diferencia biológica entre los sexos como un dato fundamental en torno al cual se construye un orden supuestamente “natural”. Cada sociedad desarrolla una matriz cultural, que sobredetermina sus concepciones sobre las mujeres y los hombres mediante un proceso simbólico; de ahí derivan las creencias sobre cómo las personas deben *desempeñar sus papeles laborales y afectivos, políticos y sexuales*. Así, en cada sociedad la pregunta por la diferencia entre los sexos despliega *dos líneas de significaciones “complementarias”*, que producen *asimetrías en los derechos y las obligaciones de las mujeres y los hombres*, y que se traducen también en *capacidades y comportamientos distintos*. La simbolización de la anatomía, con sus procesos reproductivos tan dispares en mujeres y hombres, desemboca en el establecimiento de un *conjunto de prácticas, ideas y discursos que especifican papeles, tareas y sentimientos “propios” de unas y “propios” de otros*. A este sistema de códigos sobre lo masculino (lo “propio” de los hombres) y lo femenino (lo “propio” de las mujeres) los científicos sociales lo llaman *género*¹.

II. 1. a. Des dispositifs narratifs contrastifs

Au cours du chapitre précédent, consacré aux indices du dimorphisme sexuel, nous avons pu constater que l’idée d’une masculinité ou d’une féminité anatomique ne faisait pas l’unanimité au sein de notre corpus, puisque deux romans remettent largement en question la binarité des critères anatomiques censés garantir l’identité corporelle de la personne. Si les figures maternelles présentes dans certains romans (*La bomba de San José, Emilio, los chistes y la muerte* et *Fruta verde*, cf. I. 1. a.) semblent en partie valider l’idée d’une nature féminine à travers une vision biologisante et essentialiste de la féminité qui se réaliserait dans l’événement de la maternité, nous allons voir maintenant que ces mêmes romans n’en questionnent pas moins la supposée naturalité du corps de la femme et l’idée d’une essence féminine. L’évocation de la spécificité anatomique et biologique du corps de la femme, i.e. ses capacités reproductives, n’empêche pas un regard critique sur les identités corporelles et comportementales des individus. Dans *La bomba de San José* et *Fruta verde*, le clivage entre les identités masculines et féminines, loin de dériver naturellement des sexes anatomiques, apparaît avant tout comme le fruit de constructions sociales. La masculinité et la féminité des personnages ne semblent pas découler de leurs sexes, mais bien être délimitées par des codes et des frontières artificielles, sociales et culturelles, révélant la définition du genre comme « une division des sexes socialement imposée »².

1 Marta Lamas, « Las putas honestas, ayer y hoy », in Marta Lamas (coord.), *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*, EFE, México, 2007, p. 312.

2 Gayle Rubin, *op. cit.*, p. 48.

« *Herstory* » / « *History* »³

La réflexion sur les identités de genre – sur le lien causal entre le corps et le genre, sur le principe de binarité qui régit les rapports de genres et les identités, sur les notions de masculinité et de féminité comme opposées et complémentaires socialement, etc. – à laquelle nous invitent les romans prend littéralement *forme* dans le texte même : dans sa structure narrative. Malgré les différences de styles et de thèmes abordés dans les romans d’Enrique Serna et d’Ana García Bergua, *Fruta verde* et *La bomba de San José* présentent tous deux une structure narrative polyphonique faisant alterner les points de vues des personnages et offrant une focalisation sur les personnages maternels de Paula et de Maite.

La bomba de San José présente une structure dialogique selon laquelle les personnages de Maite (la mère) et d’Hugo (le mari) assument successivement la narration, prennent en charge le récit de leurs aventures à la première personne (narration autodiégétique). Dans *Fruta verde*, l’histoire est racontée par un narrateur hétérodiégétique qui développe le récit sous forme de triptyque, en alternant successivement la focalisation sur le personnage de la mère, Paula, du fils, Germán⁴, et de l’ami-amant de ce dernier, Mauro. Si le récit de l’histoire est assuré par le narrateur hétérodiégétique, le lecteur a cependant un accès direct aux paroles et aux pensées des personnages, les discours au style direct et le monologue intérieur prenant régulièrement le pas sur le récit des événements en lui-même. Ainsi, les romans se composent de deux ou de trois corps textuels et narratifs correspondant respectivement à différentes identités de genre. Les voix masculines et féminines⁵ se confrontent dans le récit, se complètent (et parfois se contredisent) pour offrir au lecteur une vision polyfacétique/polyédrique de l’histoire. Dans la perspective des identités de genre qui est la nôtre dans ce chapitre, ces choix narratifs présentent déjà en eux-mêmes une triple portée critique/féministe⁶.

D’une part, la multiplicité de voix et l’alternance de points de vue masculin *et* féminin s’opposent de fait au phallogocentrisme, au monopole discursif masculin (illustré par

3 « [...] jeu de mot qui se fonde sur le fait que le mot ‘history’ en anglais se lit aussi ‘his story’, ‘son histoire’, l’adjectif possessif étant accordé en anglais avec le genre de la personne qui possède et non celui du mot qu’il qualifie. ‘Herstory’ désigne ainsi en anglais ‘son histoire’ au féminin » (Isabelle Alfonsi, *Pour une esthétique de l’émancipation*, op. cit., p. 18). Ce néologisme est utilisé, avec le terme de « stories » au pluriel, par Griselda Pollock dans sa révision féministe de l’Histoire de l’Art, pour opposer aux discours des hommes illustres (« History » « His-story »), une pluralité de voix de femmes. Voir : Griselda Pollock, op. cit.

4 À partir du chapitre XIII, Germán assume la narration sa propre histoire en commençant son journal intime, dans lequel il prétend « hablar de [su] vida con absoluta franqueza » (*Fruta*, p. 185).

5 La troisième voix qui s’exprime dans *Fruta verde* est plus ambiguë, s’agissant du personnage gay Mauro, qui se définit lui-même comme « una loca ». Nous reviendrons sur la complexité de son identité dans la dernière sous-partie de ce chapitre, en II. 4.

6 À un niveau intrafictionnel, l’alternance narrative contrebalance les rôles masculin/féminin, donnant la même valeur aux voix féminines qu’à celles des hommes. À un autre niveau d’interprétation – extrafictionnel –, c’est un autre couple qu’égalise la narration éclatée, fragmentée, puisqu’elle permet une plus grande marge de liberté interprétative au lecteur, atténuant ainsi le duel auteur/lecteur, rééquilibrant les rôles traditionnels autour du texte. La marge interprétative laissée au lecteur rappelle en effet le potentiel libérateur/émancipateur qu’implique « la mort de l’auteur » selon Barthes : « [L’écriture], en refusant d’assigner au texte (et au monde comme texte) un “secret”, c’est-à-dire un sens

l'exemple – bien que trompeur – du narrateur autodiégétique de *La cresta de Ilión*, ou incarné par un narrateur hétérodiégétique supposément neutre, donc non féminin). L'alternance de points de vue peut-être analysée sur le plan narratif et littéraire à travers le concept de « *standpoint* » ou « positionnement ». Ce concept, développé par les féministes matérialistes étatsuniennes comme Nancy Hartsock, a pour ambition de « dénoncer la prétendue posture idéale du sujet connaissant [...] comme une posture désincarnée, en adoptant le point de vue des féministes, c'est-à-dire en se situant depuis les conditions matérielles d'existence des femmes »⁷. Ainsi, la notion de « *standpoint* » s'inscrit dans un projet épistémologique qui consiste à démonter la supposée neutralité/objectivité des savoirs (dans le domaine des sciences notamment) et à la fois à « valoriser des ressources cognitives invisibilisées et dépréciées, déterminées par, et élaborées depuis, les conditions matérielles d'existence des femmes ; à transformer leur expérience en savoir »⁸. Dans les deux romans qui nous occupent, les choix narratifs semblent répondre aux ambitions qu'offre le concept de « *standpoint* ». En effet, l'alternance polyphonique questionne de fait d'autres formes narratives supposément neutres et univoques en assumant plusieurs points de vue (génériquement) situés de l'histoire. Dans le cadre de ces deux fictions, l'objectivité du « savoir » en question est la « vérité » de l'histoire, ce qui s'est « réellement » passé. Plus précisément, c'est la notion même de « vérité » au singulier qui est questionnée dans les romans, puisque la multiplicité de versions ne coïncidant, ne se réconciliant jamais tout à fait empêche toute représentation univoque et définitive des faits⁹. Par ailleurs, bien que sans prétentions sociologiques, les deux romans révèlent la manière dont « les conditions matérielles d'existence des femmes » déterminent leur propre perception des faits, et les chapitres consacrés aux personnages féminins permettent de rendre visible leur expérience et de faire entendre leur version des événements.

Une autre conséquence du dispositif narratif tient à sa *force suggestive*, les frontières narratives et discursives qui délimitent le changement de narration/focalisation – parfois au moyen d'éléments paratextuels symboliques – figurant visuellement les frontières sociales du genre. L'artifice littéraire/poétique suggère ainsi par sa forme et sa nature mêmes le caractère organisé, imposé, lui-même artificiel des identités de genre. La diversité, ou plutôt la binarité des points de vue donne à voir le poids – inégalement réparti – des normes du genre qui font exister les individus de manière différenciée et différenciante selon leur sexe. Dans les deux romans, la portée féministe et les potentialités cri-

ultime, libère une activité que l'on pourrait appeler contre-théologique, proprement révolutionnaire, car refuser d'arrêter le sens, c'est finalement refuser Dieu et ses hypostases, la raison, la science, la loi » (Roland Barthes, « La mort de l'auteur » (1968), in *Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 66)

7 Elsa Dorlin, *op. cit.*, p. 18.

8 *Ibid.*, p. 19.

9 Selon la formule d'un journaliste de *Esto!*, la perception que le lecteur a des événements « ...depende de quién te lo cuente » (*Bomba*, p. 123).

tiques des choix narratifs apparaissent dès le premier chapitre qui introduit le point de vue féminin et révèle les caractéristiques d'une « identité féminine » en mettant en lumière l'« évidence » du quotidien¹⁰ des femmes.

Dernier point significatif dans l'organisation narrative, le fait que le point de vue féminin inaugure le roman et précède le récit masculin suppose une inversion de l'ordre canonique articulant différents termes dans une relation de coordination. L'agencement *féminin/masculin* des points de vue narratifs inverse à l'échelle du roman la dissymétrie traditionnellement observée dans les énumérations coordonnant les notions de femme et d'homme :

Lorsque l'énumération concerne des animés humains, on relève également des ordinations privilégiées : les hommes et les femmes, les garçons et les filles, les frères et les sœurs, les parents et les enfants, les médecins et les malades, les professeurs et les élèves, le maître et l'esclave...Roméo et Juliette, Tristan et Yseult, Daphnis et Chloé, Orphée et Eurydice...¹¹

Analysant les formes linguistiques de l'idéologie sexiste au sein même de discours scientifiques – supposément neutres et objectifs¹² –, Claire Michard rappelle que cet ordre canonique décrit dans la précédente citation « exprime les hiérarchies sociales au moyen du degré d'identification des notions au sujet parlant »¹³. Selon Michard, le masculin jouit du statut d'humain absolu, quand le féminin – quasi systématiquement secondaire dans les groupes coordonnés – est désigné de manière relative, « *en tant que sexe et sexe dépendant* (femme, épouse, mère) »¹⁴. Ainsi, la priorité du personnage/narrateur féminin dans la chaîne discursive et narrative des deux romans contribue d'emblée à affirmer *l'humanité* de la femme, son statut d'« humain absolu » et non pas d'« humain relatif » – du moins dans la *forme*, car le contenu des chapitres expose rapidement les *relations* familiales, maritales, filiales des personnages. Dans le cadre de ses recherches sur le discours anthropologique, Michard signale que ces caractéristiques énonciatives, « loin d'être un dérapage sémantique [ou syntaxique] sans importance », produisent des ef-

10 Dorothy Smith, « Women's perspective as a radical critique of sociology », 1974, citée et traduite par María Puig de la Bellacasa, « Think we must. Politiques féministes et construction des savoirs », thèse de doctorat, Université libre de Bruxelles, Faculté de philosophie et lettres, 2004, p. 191 (citée par Elsa Dorlin, *op. cit.*, p. 17).

11 Claire Michard, « Rapport de sexage, effet idéologique et notion de sexe en français », in Natacha Chetcuti et Luca Greco (éd.), *La face cachée du genre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 28.

12 « Le discours anthropologique appartient au registre scientifique, il prétend par conséquent à l'objectivité, au traitement identique des sexes et au contrôle sur son énonciation. Dès le début des années 1970, Christine Delphy et Nicole-Claude Mathieu ont montré qu'il n'en était rien » (*ibid.*, p. 25). Sur la pseudo-neutralité scientifique, voir aussi Dorlin au sujet de la théorie du *standpoint* : « le savoir scientifique, tel qu'il s'effectue de fait, apparaît tout aussi situé et partisan, que le savoir féministe. La prétendue neutralité scientifique est une posture politique », Elsa Dorlin, *op. cit.*, p. 20.

13 Claire Michard, art. cit., p. 28.

14 *Ibid.*, p. 29.

fets idéologiques sexistes bien réels et contribuent à invisibiliser le rôle et le travail des femmes dans les sociétés considérées :

[...] la façon de parler des femmes et des hommes et de les énoncer comme humains relatifs ou humains absolus est le noyau dur de la signification qui sous-tend l'argumentation des auteurs. En effet, quel que soit le type de division socio-sexuée du travail, le travail accompli par les « humains relatifs » est soit non mentionné, soit perdu en cours de texte, soit, lorsqu'il est mentionné, toujours jugé de moindre qualité et de moindre importance pour la société décrite¹⁵.

En donnant le privilège narratif à Maite et Paula, García Bergua et Serna établissent toute la visibilité et l'humanité de leurs personnages féminins et suggèrent structurellement/formellement une autre hiérarchie sociale, une hiérarchie qui contredit au préalable celle attendue dans le contexte intrafictionnel (celle du couple de la classe moyenne mexicaine des années 60 qui perdure en partie jusqu'à aujourd'hui).

Outre les similitudes narratives que nous venons d'évoquer, de nombreux éléments invitent à établir un parallèle entre les deux *incipit* de *Fruta verde* et de *La bomba de San José*. Introduisant les personnages féminins dans leurs contextes intrafictionnels respectifs, le Mexico de la fin des années 60 pour Maite et celui de la fin des années 70 pour Paula, les deux romans semblent rendre compte « de l'oppression des femmes – dans les variations infinies et la monotone similitude qu'elle revêt à travers les cultures et à travers l'histoire »¹⁶. En effet, les deux romans décrivent deux mères au foyer accaparées par les tâches domestiques et le soin des enfants. Précisons en quoi consiste « le monde matériel ordinaire » de ces deux personnages féminins et en quoi il contraste radicalement avec celui des figures masculines.

15 *Ibid.*, p. 29-30.

16 Gayle Rubin, *op. cit.*, p. 27.

II. 1. b. La division genrée de l'espace et du travail

« Épouse : traditionnellement, le partenaire 'féminin', dans une relation hétérosexuelle, chargé des tâches domestiques et du soin des enfants »¹⁷.

« La catégorie de sexe est la catégorie qui établit comme « naturelle » la relation qui est à la base de la société (hétérosexuelle) et à travers laquelle la moitié de la population – les femmes – sont 'hétérosexualisées' (la fabrication des femmes est semblable à la fabrication des eunuques, à l'élevage des esclaves et des animaux) et soumises à une économie hétérosexuelle »¹⁸.

Hola,
Soy humana
(Pero eso no importa)
Hola
Soy hembra
Sí sirvo¹⁹

Dès les premières pages des deux romans considérés, le genre apparaît dans sa dimension matérielle, répondant à l'une des définitions proposée par Marta Lamas : « *el género estructura la percepción de los seres humanos y da forma a la organización material de toda la vida social* »²⁰. La notion qui vient instantanément à l'esprit du lecteur initié aux questions féministes, à la lecture de ces premières pages, est celle de la « division sexuelle du travail », cette division « modulée historiquement et socialement [qui] a pour caractéristiques l'assignation prioritaire des hommes à la sphère productive et des femmes à la sphère reproductive ainsi que, simultanément, la captation par les hommes des fonctions à forte valeur sociale ajoutée »²¹.

Dans *La bomba de San José* l'élément paratextuel qui signale et signalera tout au long du roman la focalisation féminine illustre très prosaïquement l'assignation du personnage Maite à la sphère reproductive/domestique : il s'agit de listes de courses adressées à Juana et souvent accompagnées de courts messages échangés entre la bonne et Maite. Cet élément paratextuel, parce qu'il est systématiquement associé à l'épouse, introduit avec la force de l'évidence visuelle (le texte est dissocié visuellement du reste du chapitre sur une

17 Définition issue du glossaire sur l'hétérosexualité publié par le journal gay de San Francisco, *Bay Times*, présentant en couverture la une d'un journal imaginaire, *Dykeweek* (« Gouine-Hebdo »), avec une photo de couple hétérosexuel accompagnée d'un glossaire décrivant les pratiques hétérosexuelles sous un angle ironiquement ethnographique. Cette couverture répondait au numéro de *Newsweek* consacré au lesbianisme publié quelques jours plus tôt, qui interrogeait en couverture « *What are the limits of tolerance ?* » et présentait un glossaire de termes techniques, tels que *butch* et *femme*, du lesbianisme. Cet événement est cité par David Halperin comme exemple illustrant les stratégies d'appropriation et de théâtralisation contre les discours homophobes. Cf. David Halperin, *op.cit.*, p. 64-66.

18 Monique Wittig, « La Catégorie de sexe », *La Pensée straight*, *op. cit.*, p. 41.

19 Jimena González, « Tetas firmes », in *Revista de la Universidad de México*, « Género », *op. cit.*, p. 63.

20 Marta Lamas, « Las putas honestas », *art. cit.*, p. 312-313.

21 Danièle Kergoat, « Division sexuelle du travail et rapport sociaux de sexe », in H. Hirata *et al.* (dir.), *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris, PUF, 2000, p. 36. Pour une présentation de ce concept fondamental dans l'histoire de la pensée féministe depuis les années 80-90, voir Elsa Dorlin, *op. cit.*, p. 16-17.

page à part, avec une typographie et une mise en page particulières, les italiques et sauts de ligne reproduisant l'écriture manuscrite et l'effet d'énumération de listes... de courses) l'idée d'une division sexuelle du travail et des activités qui sera d'ailleurs confirmée dès les premières pages du roman. Par ailleurs, cette répartition binaire du travail et des activités repose sur une autre division – spatiale –, sur la frontière symbolique et à la fois bien physique du foyer, de la maison²² : le monde extérieur est associé positivement à l'homme et l'intérieur, le monde clos et protégé du foyer, à la femme.

Ainsi, après la liste de courses introduisant son point de vue, Maite inaugure le récit passé qui confirme cette double frontière : elle raconte le retour à la maison de son mari après une absence d'une semaine (« Hugo llevaba una semana sin pararse por la casa » (*Bomba*, p. 12)) durant laquelle il n'a donné aucune nouvelle. Pendant que ce dernier jouit des libertés offertes par le monde extérieur (« habían seguido la pachanga » (*Bomba*, p. 11) à Acapulco avec ses collègues de travail), Maite se concentre sur les activités et obligations liées à son statut de femme au foyer, i.e. la tenue de la maison et le soin à son enfant : « [...] hice como si nada, me puse a limpiar la casa y a remendar toda la ropa de mi niño » (*Bomba*, p. 12). Alors que son mari bénéficie d'un travail salarié (dans une agence de publicité), la femme s'occupe naturellement, bénévolement des « choses de la maison ».

Un confinement accru

Les situations décrites dans le cadre intrafictionnel des années 60 dans *La bomba de San José* illustrent par la fiction le panorama dressé par María de La Paz López de la condition des femmes à la fin de la première moitié du xx^e siècle. Dans son article intitulé « Las mujeres en el umbral del siglo xx », María de La Paz López décrit un renforcement (sous l'effet à la fois d'actions publiques telles que la spécialisation des écoles, la construction de cliniques et d'hôpitaux²³ et d'une nouvelle idéologie familiale) de la frontière entre le public et le privé au cours des années quarante et cinquante, conduisant au confinement accru de la femme à la sphère privée :

En este contexto, la difusa demarcación entre los espacios público y privado se fue trazando con mayor nitidez [...]. Esta delimitación de fronteras facilitó el mayor confinamiento de las mujeres a ese espacio íntimo y su exclusión de funciones público-comunitarias, sobre todo

22 « Selon Danièle Kergoat, l'appropriation – matérielle et symbolique – d'un groupe social par l'autre se réalise justement par la division sexuelle du travail qui, à travers la frontière public/privée, assigne prioritairement les hommes à la sphère productive et les femmes à la sphère reproductive » (Francesca Scrinzi, « Care », in *Encyclopédie critique du genre, Corps, sexualité, rapports sociaux*, Paris, La Découverte, 2016, p. 107. Nous soulignons). Voir Danièle Kergoat, *Se battre...disent-elles*, Paris, La Dispute, 2012.

23 « La mayor parte de estas actividades [educación, cuidados de salud-enfermedad de los miembros del grupo doméstico] era realizada casi en totalidad por las mujeres, pero el paulatino traslado de algunas de ellas a instituciones del Estado propició la mayor especialización de funciones afectivas y de reproducción en el ámbito familiar, aun cuando hasta nuestros días una gran parte del tiempo dedicado a la crianza y el cuidado de niños, ancianos y enfermos recaen sobre las mujeres » (María de La Paz López, « Mujeres en el umbral del siglo XX », in Marta Lamas, *op. cit.*, p. 86).

en las áreas urbanas. Este aislamiento fue reforzado y legitimado con una serie de mecanismos de apertura hacia el exterior que denotaban una buena *dosis de modernidad* al mostrar las funciones y los comportamientos maternos y domésticos dotados de cambio en las actitudes y prácticas domésticas. En el país, como en muchos otros, la influencia modernizadora de la visión familiar alcanzó tanto la esfera pública como privada. En ambas proliferaban acciones centradas en la idealización del papel de madre y ama de casa; [...] el alud de ideas sobre la denominada “economía doméstica”, así como la divulgación paulatina de patrones consumistas de la imagen femenina en medios impresos, la radio, el cine, el arte y los contenidos de la educación pública contribuían a este cambio en las percepciones sobre la familia y sus funciones, delimitando con ello la *idea del ser femenino*²⁴.

Bien que dans son parcours chronologique Maria de la Paz López évoque ensuite une *tension* entre le modèle féminin des années 50 et les bouleversements socioculturels en cours, et annonce la « vague de changements » qui parcourra les années 60²⁵, les deux romans de García Bergua et de Serna témoignent de la persistance de l’idéal féminin condensé dans le rôle de mère et d’ange du foyer. Si l’évolution du personnage de Maite²⁶ au fil du roman suggère les mouvements d’émancipation des Mexicaines (de la capitale) dans les années 60, l’autre figure maternelle de notre corpus, Paula, ne rend pas compte, dix ans plus tard, des évolutions socioculturelles ébauchées par le roman de García Bergua, puisqu’elle assume pleinement le « rôle de mère » associé au foyer et revendique – parfois de manière radicale, parfois incohérente – la « *idea del ser femenino* » glorifiée dans les années 50. En effet, dans le contexte intrafictionnel plus tardif des années 80 (1979), ce sont encore les mêmes tâches et les mêmes espaces qui sont associés au personnage de Paula, mère divorcée élevant seule ses trois enfants, qui évoque dès la première page son renoncement à une carrière professionnelle, son assignation au foyer et sa résignation aux devoirs maternels :

Frente a la maquina experimentaba una sensación de poderío, pues sabía que una mecanógrafa como ella, capaz de escribir a ciegas sin faltas de ortografía, hubiera sido oro molido en cualquier oficina, *si los deberes maternos no la tuvieran atada al hogar. (Fruta, p. 9. Nous soulignons.)*²⁷

24 *Ibid.*, p. 87.

25 « La separación más tajante de los roles de los sexos, así como la segregación femenina y su exclusión de las esferas públicas, con el paso del tiempo fueron generando una tensión con las ideas modernizadoras de igualdad y democracia que circulaban con mayor vigor en la medida en que los derechos políticos se afianzaban. Una segunda oleada de cambios inicia justo en este contexto » (*id.*).

26 L’évolution du personnage de Maite illustre la progressive émancipation vis-à-vis du modèle idéalisé de la mère-pouse dans un contexte intrafictionnel qui décrit « la vague de changements » dans la société mexicaine de l’époque. La tension entre l’idéologie familiale qui réduit la femme à la sphère domestique et « las ideas modernizadoras de igualdad » s’exprime dans le corps de Maite, qui se libère progressivement des injonctions au confinement et à l’immobilité (à travers la danse ou la sexualité notamment, comme nous l’étudierons en II. 4.).

27 Le renoncement professionnel de Paula fait écho au regret exprimé par Maite : « Yo, que antes leía, que cuando menos quiero estudiar la carrera de Letras pero me casé » (*Bomba*, p. 106).

L'économie domestique et le care

« *I Am Woman, Hear Me Shop* »²⁸

Les romans de García Bergua et de Serna mettent en lumière « les fonctions et les comportements maternels et domestiques » décrits par María de la Paz López et révèlent la dimension matérielle de l'existence des deux femmes en charge de l'« économie domestique », en insistant notamment sur l'aspect *consumentiste* lié à leur statut.

Dans les chapitres consacrés aux personnages de Paula et de Maite (contrairement aux sections masculines), la question pluriquotidienne des repas apparaît comme un leit-motiv²⁹, véritable supplice de Sisyphe dont la réalisation est rendue plus complexe par le nombre toujours croissant de convives que les deux femmes accueillent (plus ou moins volontairement) chez elles. Répondant aux valeurs d'hospitalité et de générosité que l'on attend d'elles, Maite et Paula organisent de grandes fêtes dans leurs maisons, reçoivent respectivement l'avant-garde culturelle et artistique mexicaine se réunissant autour de la présence fédératrice de la star de cinéma Selma Bordiú³⁰, et tous les amis de la famille (les « palomillas » des deux ainés Félix et Germán, mais aussi les membres éloignés de la famille de Paula, comme la cousine américaine Kimberly et le cousin espagnol Baldomero). L'organisation de ces grandes réceptions et les questions renouvelées d'approvisionnement qu'elles impliquent révèlent avec l'insistance de la répétition un autre aspect de la division sexuelle évoquée, celui du travail genré de consommation³¹. Alors que cette activité d'approvisionnement alimentaire est omniprésente dans les pensées des personnages féminins – jusqu'à marquer structurellement dans la *Bomba* la focalisation féminine par les listes de courses et consignes laissées par Maite –, la nourriture/les repas ne font l'objet que d'une seule mention – ironique – dans les chapitres masculins, lorsque le mari Hugo, qui s'apprête à abandonner le foyer conjugal pour partir à la recherche de

28 Dans un article de 2005 du *Businessweek* intitulé « *I Am Woman, Hear Me Shop* », Leora Auslander s'interroge sur le caractère sexué de l'activité de consommation (« L'identité des femmes serait-elle davantage définie par le fait de faire les courses que celles des hommes? ») pour affirmer par la suite que, si les « courses ne sont assurément pas une activité réservée à un sexe » et que « les hommes aussi entretiennent leur famille, ce sont les femmes qui, depuis des temps immémoriaux, ont la responsabilité de l'approvisionnement quotidien du ménage ». Cf. Leora Auslander, « Consommation », traduction de Christophe Jaquet, in Juliette Rennes (dir.), *Encyclopédie critique du genre, op. cit.*, p. 126 (version remaniée et mise à jour de Leonora Auslander, « Consumption », in B. G. Smith (dir.), *The Oxford Encyclopedia of Women in World History*, Oxford, Oxford University Press, 2008).

29 Après avoir aidé son fils Germán dans la scène inaugurale, Paula « bajó a preparar la comida » (*Fruta*, p. 11) en attendant le retour de l'école de ses deux autres enfants, Félix et Daniela. Remarquons que dans les deux romans, Maite et Paula bénéficient toutes les deux d'une femme de ménage, Juana et Lilia. Cette aide domestique, si elle allège de fait la charge de travail des femmes, ne remet pas en question la notion de division sexuelle du travail, puisque Maite comme Paula accompagnent, supervisent le travail de leur employée.

30 « Pasaron los días y la casa se empezó a llenar de gente » (*Bomba*, p. 21). Malgré la confusion provoquée par les allées et venues et les festivités incessantes, Maite ne perd pas le nord de sa condition de bonne « ama de casa », comme le signale avec ironie la précision finale : « Así, por atender a la gente que se iba apareciendo en la sala, convocada por Hugo y Selma para participar en la película, [...] empecé a perder por completo el sentido de lo que era mi vida anterior, el orden de las cosas que solía hacer, aunque no dejaba de mantener la casa limpia y todo arreglado » (*Bomba*, p. 22-23).

31 Sur cet aspect de la division sexuelle du travail, voir Leora Auslander, art. cit.

son amante, prend néanmoins le temps de savourer son plat préféré, l'*ossobuco*, amoureusement préparé par Maite³².

Dans *Fruta verde*, la dimension matérielle du quotidien des femmes est critiquée très prosaïquement par Paula, qui résume ainsi la condition de la mère-pouse³³ : « para nosotras, la sopa de fideos y los pañales cagados » (*Fruta*, p. 18). La critique du déséquilibre matériel et symbolique inhérent à la division sexuelle du travail, c'est-à-dire l'assignation des femmes aux « sale boulot »³⁴ domestique quand les hommes jouissent d'un travail rémunéré professionnel « à forte valeur sociale ajoutée »³⁵, apparaît dans la description contrastée qu'elle fait de son ex-mari et de ses propres activités : alors que Luis Mario est désigné par l'épithète sarcastique « el ingeniero Lugo » (*Fruta*, p. 17), mettant en valeur son statut social et son identité patronymique, Paula dresse un autoportrait sordide et dés-humanisant, justifiant le désamour et l'abandon de son mari :

Por eso Luis Mario se cansó de ti: de tanto verte en la cocina, con el delantal grasiento y el olor a cebolla impregnado en la piel, debes haber terminado por parecerle una de esas cacerolas ahumadas que acumulan polvo debajo del fregadero. (*Fruta*, p. 18)

Les activités « typiquement féminines » telles que l'envisage le concept de division sexuelle du travail et que Paula symbolise par l'image d'une casserole grasseuse ou de couches sales, font partie de ce que les sciences sociales nomment par le terme anglais de *care*³⁶. Cette notion permet d'envisager la *double* dimension de la condition/de l'oppression de la femme dans les sociétés patriarcales qui apparaît distinctement dans les deux romans étudiés ici, puisque, comme le rappelle Francesca Scrinzi, « [l]e travail de *care* inclut donc autant des tâches strictement matérielles (ménage, préparation des repas) que d'autres impliquant un engagement relationnel »³⁷. En effet, si les premiers chapitres féminins rendent largement compte du « sale boulot » qui incombe aux femmes selon l'organisation sociale et conjugale du patriarcat, la narration autodiégétique dans *La bomba de San José* et la technique du monologue intérieur qui restitue les pensées de Paula dans *Fruta verde* révèlent également l'autre part du travail du *care*, celle « impliquant un

32 Hugo interrompt le récit de ses états d'âme (sa passion dévorante pour Selma et ses scrupules à quitter sa femme et son fils) par l'évocation incongrue et risible de sa passion pour l'*ossobuco* : « Pero también estaba seguro de que Maite nunca me hubiera perdonado. Al día siguiente me ayudó a arreglar el estudio como si nada y me preparó mi comida favorita: el *ossobuco* con esa salsa indescifrable que tanto me apasionaba. Me sentí como si estuviera enfermo y ella, *of all people*, me tuviera que curar » (*Bomba*, p. 48).

33 Alors que nous reprenons l'haplogie utilisée par Sáenz Valadez pour signifier par la fusion syllabique le lien inextricable entre les deux statuts, María de La Paz López utilise quant à elle les tirets pour indiquer l'agglomération des facettes féminine et maternelle et domestique : « su rol de madres-esposas-amas de casa » (María de La Paz López, « Mujeres en el umbral del siglo XX », art. cit., p. 104).

34 Francesca Scrinzi, « Care », art. cit., p. 111.

35 Danièle Kergoat, « Division sexuelle du travail et rapport sociaux de sexe », art. cit., p. 36.

36 Dans son article, Scrinzi dégage les trois acceptions du concept et présente successivement le *care* en tant que travail, en tant qu'éthique, et comme domaine de l'action publique. Cf. Francesca Scrinzi, « Care », art. cit., p. 106-110. Nous nous centrerons sur la première acception de la notion. Pour d'autres perspectives sur la notion, voir aussi Sandra Laugier, « L'éthique du care en trois subversions », *Multitudes*, 2010/3, n°42, p. 112-125.

37 Francesca Scrinzi, « Care », art. cit., p. 107.

engagement relationnel » et incluant les dimensions interindividuelles et émotionnelles dans l'analyse de la production du travail féminin. Cette part du travail, qui consiste à *prévoir, organiser, planifier, s'inquiéter, se soucier, rassurer, soigner, etc.*³⁸, apparaît notamment dans le récit – démesurément long en considérant le caractère anecdotique et non décisif des faits racontés pour l'intrigue – de Maite allant chercher Lorenzo à l'école :

Faltaba poco para el mediodía y me preparé para ir a buscar al niño al Instituto de Miss Rodríguez, donde estudiaba la primaria. [...] Me tardé un poco en el Instituto, hablé con la maestra de los problemas que había tenido Lorenzo a últimas fechas, pues le daba por agarrarse a golpes con un compañerito. Le dije que su papa y yo platicaríamos con el niño, para que no se repitiera; no omití que Hugo había estado ausente durante varios días, aunque me atormentaba imaginar lo que pensaría de mí. (*Bomba*, p. 14-15)

L'attention *simultanée* envers les affects de *tous* les membres de la famille, qui implique le sacrifice émotionnel de la femme, l'étouffement de ses propres pensées et émotions, est résumée dans le passage suivant, qui conclut le récit des tensions conjugales entre Hugo et Maite : « Una noche descubrimos a Lorenzo oyéndonos en el pasillo, [...] y desde esa vez me contuve de gritar o de llorar, para *no preocupar al niño o alejar a mi marido* » (*Bomba*, p. 24. Nous soulignons). Il apparaît clairement que l'abstention émotionnelle de Maite, la relégation systématique de ses désirs au second plan, après ceux de son mari, n'est pas une prédisposition naturelle, mais le fruit d'un apprentissage/conditionnement douloureux au sein du couple :

No es que fuera mala, pero quería que Selma desapareciera [...]. Con ella en casa, era como si Hugo no hubiera terminado de llegar. Claro que con Hugo por la buena era mejor, más valía no armarle escándalos ni dramas, dejarlo como siempre hacer sus cosas, resolver sus asuntos con naturalidad. [...] la única vez que le reproché a Hugo llegar a las cinco de la mañana, muy al principio de nuestro matrimonio, me respondió con una frialdad muy dolorosa, que no pude soportar. (*Bomba*, p. 17-18)³⁹

De même, dans *Fruta verde*, l'attention constante de Paula envers ses enfants apparaît dans sa manière d'accompagner et de conseiller Germán dans ses premiers pas d'écrivain, ou dans sa vigilance à l'égard de la croissance et des besoins vestimentaires de Félix⁴⁰.

38 Nous désignons à dessein ces activités par des formes verbales, et non par des substantifs (le soin, l'inquiétude, l'organisation, etc.), pour mettre en valeur l'idée de *processus* du « procès ayant un début, un déroulement, une fin » (et un recommencement), pour souligner *le travail* que supposent ces activités et pour ne pas les présenter comme de simples états dans lesquels les femmes se trouvent. Nous renvoyons à l'étude de Claire Michard qui dévoile l'opposition idéologique entre les hommes et les femmes dans les discours anthropologiques, opposition reposant sur les différentes « modalisations de prise en charge du procès » selon les sexes étudiés. Dans les discours anthropologiques analysés par Michard, les auteurs utilisent de préférence la structure « se consacrer à + substantif » pour décrire l'activité des femmes et « s'occuper de + verbe infinitif » pour les hommes, atténuant/minimisant ou renforçant dans l'un et l'autre cas la valeur de processus du procès principal. Cf. Claire Michard, « Rapports de sexage... », art. cit., p. 27.

39 Le mépris et l'indifférence d'Hugo explique les précautions de Maite : « Nunca me había atrevido a gritarle a Hugo sin pensar en su reacción, que conocía de sobra » (*Bomba*, p. 93).

40 Voir la scène inaugurale où Paula tape à la machine sous la dictée de son fils Germán (*Fruta*, p. 9-10) avant de s'inquiéter pour les besoins de Félix : « En los últimos meses había dado un fuerte estirón y necesitaba con urgencia ropa nueva, pues la que su padre le había comprado en diciembre le quedaba chica » (*Fruta*, p. 11). Cette dernière citation fait exactement écho au récit de Maite : « Esa tarde llevé al niño a comprarle los suéteres del uniforme, pues los que tenía estaban llenos de agujeros » (*Bomba*, p. 17).

Éthos féminin

« puro sacrificio para sacar a los hijos adelante »⁴¹

En tant que catégorie descriptive, le *care* permet de rendre visible le travail des femmes⁴², mais cette notion acquiert une dimension éthique, voire ontologique, dans la mesure où les modalités d'organisation sociale/familiale décrites précédemment – déterminées historiquement, bien que monotones dans leurs similitudes et leurs variations – *reposent sur* et à la fois *maintiennent* l'idée d'une essence féminine. Cette « *part de la vie sociale qui est le lieu de l'oppression des femmes* »⁴³ est étroitement liée aux valeurs et qualités supposément innées chez « la femme ». L'idée selon laquelle les femmes sont naturellement prédisposées aux soins est un allant-de-soi du genre, ce que confirment les convictions du narrateur de *La cresta de Ilión*, qui entend démontrer empiriquement l'existence d'une nature féminine par l'observation minutieuse⁴⁴ du personnel de l'hôpital où il travaille, depuis les infirmières jusqu'aux cuisinières : « Igual atención dedicado a las cocineras, esas mujeres rudas y de pueblo en las que tal vez sería más fácil identificar *las virtudes femeninas, supuestamente innatas y, por tanto, naturales* » (*Cresta*, p. 105). Si l'examen se révèle infructueux puisqu'il ne corrobore pas la thèse espérée de la différence des sexes, les critères utilisés montrent les valeurs attendues chez une femme : *el cuidado, la ternura, la gracia, la entrega, el sentido de sacrificio, la conmiseración*⁴⁵.

Parties intégrantes de l'édifice organisationnel de la division genrée du travail, les valeurs de générosité, de patience, de compassion et d'abnégation, bien que supposément innées, doivent néanmoins être instillées – par le biais de l'éducation, de la culture ou des médias – dans l'esprit des femmes afin que ces dernières ne dévient pas de cet éthos féminin garantissant leur obéissance et leur place au sein de la société patriarcale :

Nuestra cultura favorece una mentalidad victimista que homologa maternidad-amor-servicio-victimización y la hipervaloración social de la maternidad facilita la aceptación que las propias mujeres hacen de cualquier sacrificio [...]»⁴⁶.

Les conséquences extrêmes de l'idéalisation de la figure maternelle et des qualités de soins conduisant à une glorification du sacrifice sont particulièrement perceptibles chez

41 Marta Lamas, « Las putas honestas », art. cit., p. 323. Cette formule, à travers laquelle Marta Lamas résume l'attitude des prostituées de plus de 35 ans et leur adhésion (ou incorporation) aux « vertus » « féminines » d'abnégation, pourrait aussi bien être revendiquée par Paula, qui se présente systématiquement en martyre.

42 La visibilité du travail des femmes reste un enjeu majeur du féminisme : « Así, aunque el siglo xx es el escenario en el cual las mujeres empiezan a hacerse cargo de ellas mismas (económica y emocionalmente), simultáneamente se mantiene el que se sigan haciendo cargo de los demás. ¿Qué significa esto? Que la *invisibilidad* del trabajo de las mujeres (tanto del doméstico como del emocional) dificulta el entendimiento de las demandas sobre la doble jornada, no meras exigencias de aliviar sobrecargas de trabajo sino requisitos de una reorganización de la infraestructura de la vida » (Marta Lamas, *Miradas feministas*, op. cit., p. 14).

43 Gayle Rubin, op. cit., p. 25.

44 « [...] mis ojos fueron transformándose en invisibles microscopios » (*Cresta*, p. 105).

45 *Ibid.*, p. 105-107. Ce catalogue des vertus morales féminines est lui-même envisagé en contrepoint des caractéristiques « masculines » de « crueldad », de « rudeza », et de « vulgaridad ».

46 Marta Lamas, « Las putas honestas », art. cit., p. 322.

le personnage de Paula, qui adhère pleinement à la « mentalité victimiste » décrite par Marta Lamas. Paula érige les valeurs associées à la maternité au rang de *morale absolue* et revendique le don de soi comme unique principe existentiel : « Hacer feliz al projimo sin pedir nada a cambio: ésa era la meta dorada de su existencia, y gracias a Dios, podía ufananarse de cumplirla muy a menudo »⁴⁷ (*Fruta*, p. 13). Si elle-même se plaît à se définir en *mater dolorosa*, cette propension au sacrifice est critiquée avec une tendre ironie par son fils Germán : « Compadecía a su madre y no podía ser indiferente a su dolor, pues ella misma, como el Jesús de las estampitas, se sacaba del pecho el corazón con espinas a la menor oportunidad » (*Fruta*, p. 32). Cet autoportrait de Paula qui s'auto-définit par ses qualités de générosité-abnégation-sacrifice témoigne de l'*efficiencia* des discours évoqués par María de la Paz López valorisant à l'extrême la maternité, puisque la « *idea del ser femenino* » ainsi intégrée par les femmes elles-mêmes les rend disponibles/au service de l'économie patriarcale.

Un état de dépendance... réciproque ?

Si, comme l'affirme Lévi-Strauss après avoir rejeté l'idée de la nécessité naturelle, « la division sexuelle du travail n'est pas autre chose qu'un moyen d'instituer un état de dépendance réciproque entre les sexes »⁴⁸, cette situation de dépendance se fait indéniablement aux dépens des femmes. Les études féministes en sociologie ont révélé que cette répartition inégale du travail à accomplir au sein du foyer (les femmes assumant à elles seules la double charge à la fois de « sale boulot » et d'attention permanente aux autres en vertu de leur abnégation « naturelle »), implique d'autres inégalités, des déséquilibres à la fois matériels et émotionnels.

La dépendance matérielle, directement liée au fait que ce soit le mari qui bénéficie d'un travail rémunéré, s'exprime de manière confuse dans l'esprit de Maite qui, après le départ d'Hugo, ressent « un espantoso sentimiento de desprotección » : « de repente, ya sola, sentí miedo: ¿qué sería de mí?, ¿y si de verdad Hugo no regresaba? » (*Bomba*, p. 95). Un déséquilibre encore perceptible chez Paula qui, si sa « dignité de femme outragée » la retient de solliciter l'aide financière de son ex-mari Luis Mario, n'en demeure pas moins dépendante de la pension alimentaire qui apparaît comme thème récurrent dans ses plaintes. Le passage suivant, dont le ton exagérément *victimiste* a pour objectif de mettre

47 C'est en vertu de cette loi morale absolue que Paula juge sa propre existence et aussi le comportement d'autrui : « Para ella era un crimen todo lo que atentara contra la familia » (*Fruta*, p. 124).

48 Cité par Rubin, *op. cit.*, p. 47. Rubin reprend les travaux de Lévi-Strauss pour établir l'origine de la division sexuelle du travail et déconstruire l'idée selon laquelle cette division découle *naturellement* des différences physiologiques des hommes et des femmes.

en valeur le sens du sacrifice de Paula, témoigne de l'obsession/angoisse financière des femmes sorties du cadre de l'économie conjugale :

Bien sabes cómo sufro por llegar al fin de quincena con la mezquina pensión que me pasa Luis Mario. Ahora Germán coopera también, pero ni así logramos salir a flote. [...] Cuando quiero darme un pequeño gusto, como ir al teatro o comprar un disco, se me hace un nudo en el estómago sólo de pensar que le puedo quitar el pan de la boca a mis hijos y siempre acabo renunciando a mis pequeños placeres. Para economizar he decidido correr a la sirvienta, y ocuparme yo misma de las tareas domésticas, con toda la carga de trabajo que eso representa. Creí que los niños estarían de acuerdo, pues al fin y al cabo me voy a sacrificar por ellos, pero ya ves cómo se puso Félix esta mañana, cuando le conté mis planes. Otra vez quieres hacerte la mártir, me acusó, has visto demasiados melodramas de Marga López. ¿Por qué no mejor hablas con mi padre y le pides un aumento de pensión? (*Fruta*, p. 145-146)

Au déséquilibre financier s'ajoute la dépendance émotionnelle :

Comme Sonia Dayan-Herzbrun en fait l'hypothèse, la dépendance matérielle se double d'une dépendance affective, les femmes concevant l'amour d'un homme comme nécessaire à leur existence. Selon la sociologue, cette dépendance n'est pas réciproque : si les femmes sont constituées en objet de désir *par et pour* les hommes, ceux-ci ne sont pas tenus de lier leur existence matérielle à une femme ou de faire de celle-ci le centre de leur vie⁴⁹.

Le déséquilibre affectif au sein du couple Hugo-Maite est flagrant dans les premières pages du roman, puisque Maite continue d'attendre *patiemment* le retour de son « prince charmant »⁵⁰ qui finira par revenir aux bras d'une autre femme avant d'abandonner définitivement le foyer. Cette situation évoluera ensuite et Maite se libérera de ces deux liens de dépendance, puisqu'elle trouvera un travail rémunéré (en complément de la pension d'Hugo) et affirmera avec la même détermination indignée que Paula : « Yo quizá moriría de hambre y me vestiría de harapos, pero rogarle a ese patán que volviera, jamás » (*Bomba*, p. 107). Le fait que Maite et Paula soient des femmes *divorcées* (ou sur le point de le devenir) signale indéniablement un tournant dans l'économie familiale/conjugale traditionnelle, un rejet du système de dépendances qu'elle implique et fait de ces deux personnages féminins des figures, sinon marginales, du moins peu courantes dans le contexte des années 60-70 :

En los sesenta, y aun en los setenta, las rupturas eran relativamente escasas; los conflictos de pareja se lidiaban con doble moral; así, aunque la infidelidad era sometida a juicios morales

49 Mathieu Trachman, « Désir(s) », in Juliette Rennes (dir.), *op. cit.*, p. 215. Cf. Sonia Dayan-Herzbrun, « Production du sentiment amoureux et travail de femmes », *Cahiers internationaux de Sociologie*, vol. 72, 1982, p. 124.

50 Nous étudierons plus en détail les modèles féminins et masculins qui déterminent les désirs des individus selon leur sexe et le complexe « enchevêtrement de la symbolisation culturelle » qui agit sur l'imaginaire individuel et collectif (« Los modelos de masculinidad y feminidad inciden en la constitución de la subjetividad y moldean a los sujetos, sus deseos y necesidades, en función del cuerpo que tienen. Los procesos de significación se tejen en el entramado de la simbolización cultural y producen efectos en el imaginario de las personas » (Marta Lamas, « La putas honestas », art. cit., p. 313)).

más exigentes, era tratada con cierta tolerancia por las mujeres con el objetivo de preservar la familia⁵¹.

Toutefois, si le divorce semble être un indice évident de l'émancipation des femmes et de leur plus grande autonomie, il ne signifie par nécessairement une rupture totale des mécanismes de dépendance précédemment décrits. En effet, chez Paula une dépendance affective demeure dans une version dégradée, à travers le profond ressentiment qu'elle entretient envers son mari, six ans après leur divorce :

Seis años después del divorcio, las llamadas de Luis Mario todavía le agriaban el ánimo. [...] Pero ella no podía escucharlo sin sentir un nido de serpientes en la barriga. No te debes poner así cada vez que llama, se sublevó contra su despecho. Mírate, estás temblando, carajo. Esto no es normal, cualquiera diría que te divorciaste ayer. Por dios, mujer, cuándo te vas a arrancar la costra del corazón. (*Fruta*, p. 15)

La double dépendance persiste chez Paula, puisque la seule pensée de Luis Mario inhibe toute initiative amoureuse. La double menace – du jugement moral et de la perte financière – émanant de la figure de son ex-mari l'oblige à refuser les avances du jeune Pável :

Ni modo, la habían educado para ser mujer de un solo hombre [...]. Era sin duda una señora chapada a la antigua [...]. Hasta entonces había sobrellevado el divorcio con dignidad, pero no podía presentarse a los ojos del mundo con un amante que podía ser su hijo, sin morir de vergüenza. Y quién sabe si Luis Mario, erigido en censor moralista, no tomaría su desvergüenza como pretexto para cortar la pensión. (*Fruta*, p. 179)

Les personnages de Maite et de Paula nous ont permis de mettre en lumière les caractéristiques et les mécanismes d'un système organisationnel et idéologique – celui de la division sexuelle du travail – qui confine les femmes à l'espace du foyer, modèle leur caractère selon l'idéal sacrificiel de la maternité et les conditionne matériellement et psychologiquement à ne pouvoir vivre en dehors du cadre familial/conjugal. Nous allons maintenant préciser les contraintes corporelles et morales qui pèsent sur le corps des femmes et les enjoignent à ne pas sortir de ce cadre.

I. 1. c. Le contrôle du corps féminin

« la division à part des hommes dont les femmes ont été l'objet est politique et [...] nous avons été re-construites idéologiquement en un « groupe naturel ». Dans le cas des femmes l'idéologie va loin puisque nos corps aussi bien que notre pensée sont le produit de cette manipulation »⁵².

51 María de La Paz López, « Las mujeres en el umbral del siglo xx », art. cit., p. 99. En décidant le divorce, Maite et Paula vont clairement à l'encontre des discours dominants et des conseils prodigués par leur entourage, autant de variations d'une loi implicite qui ordonne aux femmes de « sufrir y callar » (*Fruta*, p. 15) plutôt que de rompre : « Pero Maite, ¿tú quieres ser una mujer divorciada ? Imagínate lo que van a decir de ti. [...] Eso de divorciarse es de la burguesía, Maite, una debe saber aguantar ciertas cosas » (*Bomba*, p. 324-325); « [...] por consejo de algunas amigas con largo colmillo que le recomendaban actuar con prudencia: ella [la amante de Luis Mario] quiere provocar una ruptura definitiva, Paula, no te dejes, sólo le harías el juego si tiras por la borda tu matrimonio » (*Fruta*, p. 16).

52 Monique Wittig, « On ne naît pas femme », *La Pensée straight*, op. cit., p. 45.

« Las oscuridades de los habitus »⁵³

La restriction spatiale qui découle du système de division du travail et assigne la femme au lieu clos du foyer, se double d'une restriction spatio-corporelle : même dans l'espace du foyer qui est le sien, la femme ne jouit pas d'une liberté totale de mouvement. Son corps doit *aussi* se contenir dans sa propre maison :

Siempre me había sentido como si estuviera de visita en la vida, sentada con las piernas bien juntas, la espalda recta y las manos tranquilas en el regazo, *como me enseñó mamá en Tonalato*. (*Bomba*, p. 32-33. Nous soulignons.)

Ce commentaire introspectif de Maite interroge l'idée d'une « nature féminine » comme manière d'être, d'agir et de se tenir propre au sexe féminin, et présente au contraire les *effets* des discours institutionnels (ici familiaux) « sur la tenue du corps, son aisance, son audace, l'amplitude des mouvements spontanés »⁵⁴. Les caractéristiques décrites par Maite dessinent une *posture* corporelle « typiquement » féminine, mais la double référence à la mère et à Tonalato révèle ce corps comme « corps *construit* », selon l'expression de la sociologue Colette Guillaumin. L'attitude corporelle de Maite apparaît comme le *résultat* du phénomène d'*incorporation* du genre, entendu comme « le processus à travers lequel le 'social', c'est-à-dire très exactement les normes, les contraintes et les hiérarchies sociales, s'inscrit dans les corps des individus, *au sens propre comme au figuré* »⁵⁵. En effet, l'image de ce corps contenu et immobilisé par l'éducation familiale répond non seulement à l'acception littérale de la notion d'incorporation – comme « acquisition d'habitudes corporelles sexuellement différenciées et différenciantes »⁵⁶ façonnant une *hexis corporelle féminine* –, mais cette description proprement corporelle sert de point de comparaison à une attitude plus générale résumée par l'expression « être de visite dans la vie »⁵⁷. La posture assise, les jambes jointes, le dos droit, les mains posées sur les genoux, résume à la fois des contraintes bien physiques et signifie sur un mode métaphorique un façonnage plus général de l'identité : le « savoir social » transmis par

53 Marta Lamas, « Las putas honestas », art. cit., p. 315. Marta Lamas décrit l'*habitus* comme « el conjunto de relaciones históricas depositadas en los cuerpos individuales en la forma de esquemas mentales y corporales de percepción, apreciación y acción ». Cette notion a été développée par Norbert Elias, qui la décrit comme « le 'savoir social incorporé' qui se *sédimente* au cours du temps et façonne, telle une 'seconde nature', l'identité tant individuelle que collective des membres d'un groupe humain qu'il s'agisse d'une famille, d'une entreprise, d'un parti ou d'une nation » (« Termes clés de la sociologie de Norbert Elias », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 106, 7 avril 2010, p. 29-36).

54 Colette Guillaumin, « Le corps construit », *Sexe, race et pratique du pouvoir*, Paris, Éditions Côté-femmes, 1992, p. 126-127.

55 Martine Court, « Incorporation », in Juliette Rennes (dir.), *op. cit.*, p. 321. Nous soulignons.

56 *Ibid.*, p. 322.

57 Dans son article sur la notion d'incorporation, Martine Court distingue clairement les deux acceptions du terme, le sens littéral de transformation physique des corps et le sens figuré/métaphorique d'« acquisition des habitus sexués », mais signale aussi que, bien souvent, « les deux sens du mot incorporation se chevauchent » (*ibid.*, 321).

la mère et *incorporé*, déterminant chez la jeune fille une « manière durable de se tenir, de parler, de marcher » et aussi « de *sentir* et de *penser* »⁵⁸.

La notion d'incorporation dans son acception métaphorique⁵⁹ apparaît encore dans cette autre *réflexion* de Maite : « Yo soy muy paciente, eso me habían dicho desde niña, y esperé y esperé, como las princesas de los cuentos » (*Bomba*, p. 12). On voit dans ce commentaire introspectif comment la disposition « féminine » à la patience a été durablement incorporée, intégrée par Maite qui la considère désormais comme l'un de ses *attributs*, comme une « seconde nature ». Si l'acquisition de la patience comme manière d'agir répond à la définition métaphorique du phénomène d'incorporation, les sens figuré et littéral de la notion se recourent là aussi puisque cette valeur féminine suppose une retenue, une immobilité, une passivité du corps tout entier.

Ce concept de sociologie du genre, qui permet de *dénaturaliser* les différences entre hommes et femmes, insiste notamment sur la difficulté pour les individus à démêler ce que l'on considère relever du social et du naturel, de l'inné et de l'acquis. De nombreuses études ont démontré que le phénomène d'incorporation échappe au contrôle de la volonté, les *habitus* sexués s'exprimant de manière « automatique » ou « pré-réflexive »⁶⁰, ce qui explique que les dispositions en réalité acquises soient attribuées à une « nature » féminine ou masculine. L'autoperception de Maite qui présente la patience comme l'une de ses qualités naturelles illustre bien le « mécanisme obscur » de *l'habitus*, suggère ce caractère « infra-conscient des dispositions incorporées » et révèle à quel point le travail d'incorporation de la contrainte passe *inaperçu*. Or, les caractéristiques narratives et la focalisation interne permettent précisément de lever le voile illusoire du naturel, de démythifier l'apparence captieuse d'une nature féminine intrinsèquement patiente et immobile, puisque le souvenir de Maite indique l'*origine* du travail d'incorporation. Dans les deux passages cités, la conviction chez la femme de ses qualités propres et innées (l'adverbe « siempre », ou la structure « ser »+adjectif attribut) est démentie par d'autres indices qui indiquent au contraire le caractère *construit* dudit tempérament : les verbes « enseñar » et « decir »⁶¹ avec pour sujet la mère ou – derrière la forme plurielle indéterminée – l'instance familiale/éducative, et la préposition « desde » qui désigne un point et un lieu de départ – l'enfance à Tonalato – au processus d'apprentissage. Plus qu'un simple

58 « *L'hexis* corporelle est la mythologie politique réalisée, *incorporée*, devenue disposition permanente, manière durable de se tenir, de parler, de marcher, et, par là, de *sentir* et de *penser* » (Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, Paris, Minuit, 1980, p. 117).

59 L'acception métaphorique suggère le « processus à travers lequel les individus constituent des *habitus* sexués, c'est-à-dire des dispositions – entendues comme manières durables d'agir, de penser et de percevoir – socialement considérées comme féminines ou masculines » (Martine Court, « Incorporation », art. cit., p. 326).

60 Cf. *Ibid.*, p. 326-327, notamment la présentation que Martine Court fait du travail de Jean-Claude Kaufmann sur le travail domestique.

61 Ce point renvoie également au concept de performativité linguistique développé par Judith Butler selon laquelle « l'identité est un effet de pratiques discursives » (Judith Butler, *Trouble*, op. cit., p. 85).

toponyme, Tonalato revêt tout au long du roman une valeur métaphorique : il renvoie à un contexte éducatif et familial synonyme d'orthodoxie, ou plutôt d'*orthopédie du genre* : c'est à la fois le lieu/le moment où le caractère et le corps de Maite ont été façonnés pour sa bonne adaptation en société et la menace qui est brandie dans le cas où elle enfreindrait l'éthos féminin de patience et de passivité⁶².

Ainsi, les deux passages étudiés révèlent l'efficacité des contraintes du genre incorporées et dénaturent les qualités « féminines » supposément innées du personnage en les associant toujours *au temps de l'enfance* comme contexte d'apprentissage, comme étape charnière dans « l'acquisition d'habitudes corporelles sexuellement différenciées et différenciantes »⁶³.

Cuerpo náufrago et l'hypothèse naturaliste

Le concept sociologique d'incorporation offre un nouvel éclairage à un autre extrait de notre corpus étudié précédemment, le souvenir d'enfance d'Antonia dans *Cuerpo náufrago*, dans lequel elle décrit *l'envie* qu'elle éprouvait pour la liberté de ses frères :

Cierto que desde pequeña había deseado ser hombre. No porque se creyera un varón atrapado en el cuerpo de una mujer, sino porque la intrigaba *la naturaleza de esos seres* que, suponía, eran *más completos y más libres* que ella. Sí, se recordaba perfectamente de niña envidiando a sus hermanos y a los amigos de sus hermanos, esa manera de *apoderarse* de una calle para jugar fútbol, para salir solos por la ciudad sin correr tanto peligro, para engrasarse las manos y los pantalones al enderezar la cadena de una bicicleta o para ponerse un traje y sentirse *importante*. (*Cuerpo*, p. 13-14. Nous soulignons.)

Alors que nous avons interprété ce passage comme une possible illustration du concept psychanalytique *d'envie du pénis*, ce même souvenir ainsi que l'interprétation que nous en avons proposée décriraient alors davantage « *la manière dont un groupe est préparé psychologiquement, depuis la tendre enfance, à vivre avec son oppression* »⁶⁴, grâce au phénomène d'incorporation du genre. Ce passage montre en effet précisément comment, dès la « tendre enfance », les identités de sexe/genre se construisent dans un rapport asymétrique, et toujours au profit du masculin (comme l'expriment les comparatifs de

62 La menace du retour à Tonalato pèse sur Maite de *manière intrinsèque*, comme preuve de l'intériorisation, de l'incorporation de la contrainte et de l'injonction du genre chez la femme qui, en l'absence de son mari, n'imagine aucune capacité d'action et envisage comme solution inéluctable de retourner chez ses parents (avant de se résigner à attendre patiemment comme les princesses de conte de fées, Maite s'inquiète : « ¿qué tal que ya no volvía nunca, qué tal que me dejaba sola con mi hijo y todo, cómo le iba a hacer ? Tendría que regresar a Tonalato, qué tristeza » (*Bomba*, p. 12)), et de manière *extrinsèque* à travers l'avis réprobateur de la tante Clotilde qui envisage elle-même de retourner à Tonalato et se scandalise que Maite ne fasse pas de même et veuille divorcer (cf. *Bomba*, p. 324), ou encore, à travers le jugement d'Hugo qui imagine déjà son ex-femme réfugiée chez ses parents (« Yo estoy seguro de que Maite se regresó a Tonalato con sus padres » (*Bomba*, p. 190)).

63 « Dès leur plus jeune âge, filles et garçons incorporent des manières différentes de tenir leur corps et d'en user, qui signalent durablement leur appartenance de genre. Cette socialisation des corps s'effectue d'abord au sein de la famille [...] » (Martine Court, « Incorporation », art. cit., p. 322).

64 Gayle Rubin, *op. cit.*, p. 67. Pour Rubin, ce sont précisément les essais de Freud sur la féminité qui peuvent être lus comme des descriptions de « la manière dont un groupe est préparé psychologiquement, depuis la tendre enfance, à vivre avec son oppression ».

supériorité, les notions de liberté et de pouvoir associées aux garçons), l'*hexis* corporelle féminine qui se dessine en creux étant celle de l'immobilité et de la réclusion quand l'*hexis* masculine implique une vigueur déployée vers l'extérieur.

La description de deux *expériences corporelles contrastées* entre la petite fille et ses frères suggère, à travers l'énumération d'activités concrètes, que cette différence provient d'une éducation (familiale ou scolaire) traditionnellement *différenciante*, comme le rappelle Martine Court en reprenant les analyses d'Iris Marion Young dans son texte *Throwing like a Girl*⁶⁵ :

Observant que les gestes des femmes sont généralement moins assurés que ceux des hommes dans les situations qui exigent un certain engagement physique (lancer un objet, frapper, grimper, enjamber, porter une charge lourde, etc.), Young avance ainsi que l'expérience corporelle féminine est le plus souvent celle de la retenue et de l'inhibition, et rappelle que ce rapport au corps résulte de l'éducation dispensée aux filles dès le plus jeune âge : non seulement celles-ci sont couramment incitées à percevoir leur corps comme plus fragile et moins capable que celui des garçons, mais elles ont en outre plus rarement qu'eux l'occasion de développer la totalité de leurs capacités physiques, notamment parce que les activités qui permettent de le faire sont souvent perçues comme trop dangereuses pour elles⁶⁶.

Mais bien que les corps des jeunes garçons dans le souvenir d'Antonia apparaissent comme des corps construits, façonnés et mus selon des normes de mouvement différenciées/-ciantes, l'ambiguïté même du phénomène d'incorporation transparaît dans les pensées d'Antonia, qui peine à démêler l'inné de l'acquis, à distinguer dans l'expression et dans l'expérience corporelles ce qui relève d'une prédisposition, d'une nature masculine ou féminine, et des normes sociales qui pèsent sur ces corps. En effet, lorsqu'elle évoque son souhait d'« être un homme », c'est encore une représentation clairement *essentialisante/biologisante* qui apparaît dans la distinction qu'elle établit entre elle et ces êtres d'une autre *nature* (« *la naturaleza de esos seres* »), chez qui les qualités physiques et morales d'assurance et de liberté sont énoncées dans une relation *attributive* – et non circonstancielle ou contingente (« *eran más completos y más libres que ella* »). En dépit des indices convergeant vers l'idée de normes corporelles socialement discriminées/-antes, l'*hypothèse naturaliste* persiste chez le personnage : il semblerait en effet que l'apparition du pénis entraîne chez Antonia un changement de tempérament, que cette « once de chair » lui confère la hardiesse et l'audace dont elle est dépourvue depuis l'enfance : « No supo por qué, pero la posibilidad de lo desconocido la excitó al punto de sentirse que se preparaba para un gran salto. Abrirse de brazos para abarcar el horizonte y hacerlo suyo » (*Cuerpo*, p. 15). Remarquons tout d'abord qu'en matière de corps, le *figuré et le littéral*

65 Iris Marion Young, « Throwing like a Girl: A Phenomenology of Feminine Body Comportment Motility and Spatiality » (1980), in *On Female Body Experience. "Throwing like a girl" and Other Essays*, New York, Oxford University Press, 2005.

66 Martine Court, « Incorporation », art. cit., p. 325. Remarquons qu'Antonia évoque précisément le *danger* associé aux activités extérieures : « salir solos por la ciudad sin correr tanto peligro ».

ne cessent de se chevaucher : alors que le geste agonistique dévalué consistant à « *lancer comme une fille* » acquiert pour la sociologue Young une dimension paradigmatique et symbolise une éducation différenciée des corps contribuant au maintien de la domination masculine, ce sont aussi des postures et des gestes corporels très concrets qui permettent à Antonia d'exprimer métaphoriquement son sentiment nouveau de liberté. Mais l'intention/l'interprétation de ces deux métaphores corporelles diffère radicalement en ce que la première *dénaturalise* le corps inhibé de la fille quand les secondes renforcent l'idée d'une identité corporelle masculine naturellement plus vigoureuse et intrépide. Et alors que Young analyse l'inhibition corporelle *inculquée* aux petites filles comme une cause du manque de confiance en soi, le cas d'Antonia semble démontrer au contraire que l'assurance et l'estime de soi ne repose que sur un fait anatomique, que les garçons anatomiquement identifiés comme tels sont *naturellement prédisposés* à l'aventure. Le lien causal entre une anatomie « extérieure »/« visible » et un tempérament plus audacieux est suggéré par la proximité textuelle entre l'évocation du grand saut et du souhait d'embrasser l'horizon pour le faire sien, suivie immédiatement de la référence à l'érection d'Antonia. Comme si l'accès au monde extérieur ne dépendait que de l'apparition du pénis : « Por lo pronto, la calle y el mundo la esperaban » (*Cuerpo*, p. 16). Cette intuition naturaliste est d'ailleurs posée explicitement, lorsqu'Antonia s'interroge sur la cause de ses élans intrépides et de son sentiment nouveau de légitimité au monde :

¿De dónde le venía ese desparpajo, esa ligereza para no tomarse las cosas a lo trágico, esa seguridad envalentonada que la hacía sentirse con derecho a estar en el mundo? [...] ¿Era por el hecho de habitar ahora el cuerpo de un hombre [...]? (*Cuerpo*, p. 18)

Ces quelques exemples extraits des romans de García Bergua et d'Ana Clavel indiquent unanimement (dès les premières pages des romans) des restrictions spatio-corporelles discriminantes, une division genrée de l'espace et des normes de mouvement, puisque dans les deux cas (et malgré l'hypothèse naturaliste qui persiste dans *Cuerpo naufrago* – preuve de la complexité et de l'inextricabilité du phénomène d'incorporation), on nous présente une expérience corporelle de petite fille ou de femme limitée, contrainte, inhibée, portée vers l'intérieur. Si la métamorphose d'Antonia lui inspire (sans qu'elle se l'explique tout à fait) une audace qui la pousse vers le monde extérieur, c'est en revanche une injonction continuelle à l'immobilité qui s'applique sans relâche sur le corps de Maite pour la contraindre dans ses mouvements et la ramener inexorablement à son *statut* de mèreépouse.

Le *continuum* de l'injonction

Dans *La bomba de San José*, l'éducation des corps apparaît comme un processus permanent, initié dès l'enfance de Maite et qui se prolonge et se répète à l'âge adulte pour éviter que son corps ne déborde des limites physiques et morales correspondant *au*

statut de mèreépouse. En effet, si les normes corporelles diffèrent selon le sexe/genre des individus, elles ne s'imposent pas uniformément à toutes les femmes. Au sein de la gent féminine, une autre discrimination opère selon la dichotomie « puta/santa » (que nous analyserons plus avant) : alors que pour la première catégorie, celle de « puta », le phénomène d'incorporation passe essentiellement par une série d'*interventions directes sur les corps* rendus ainsi visibles et désirables, il suppose pour les « santas » l'acquisition d'habitudes de pudeur. Ces différentes modalités de l'incorporation du genre chez ces deux catégories de femmes apparaissent à travers le doublet féminin Selma/Maite. Si le personnage de Selma est un exemple emblématique de l'incorporation du genre dans sa dimension la plus matérielle et littérale comme transformation effective des corps (ce que nous développerons en II. 3), son aisance corporelle souligne dans un jeu de contraste la contrainte physique qui pèse sur Maite. La star Selma Bordiú déploie son corps dans la maison d'autrui comme ne le fait pas Maite dans sa propre maison :

Ella entró con mucha confianza y se recostó en el sillón de la sala que daba al ventanal, dejando caer sus zapatos de tacones bajos y subiendo los pies, como si estuviera en su casa. Luego se quitó los lentes, se soltó el cabello [...]. (*Bomba*, p. 13)

Les formes verbales de mouvement « recostarse », « dejar caer », « quitarse », « soltarse » suggèrent la décontraction, la fluidité du corps de l'actrice, et accentuent en contraste la rigidité d'un corps qui ne s'est jusqu'alors jamais libéré des injonctions incorporées/infra-conscientes à l'immobilité. Les ficelles de ce corset symbolique, qui apparaissaient dans les prescriptions maternelles, se prolongent à travers les regards et les jugements réprobateurs d'Hugo, ou ses tentatives déguisées pour étouffer tout élan corporel chez sa femme. On observe alors un *continuum* de l'injonction (à la discrétion, à l'immobilité, à l'invisibilité) dans le passage d'un contrôle discursif à un contrôle visuel, initié par la famille puis relayé par le mari et les autres membres de la société. C'est en effet toujours la même violence symbolique qui s'exerce sur Maite lorsqu'elle ose quelques pas de twist lors d'une fête chez elle et que Lilia, une épouse respectable du cercle de connaissances du couple, lui jette un regard horrifié⁶⁷, ou qu'Hugo feint des élans amoureux pour cacher sa femme et la remettre à sa place⁶⁸ : « [...] me contuve y soporté ver de nuevo a Maite bailando. La otra vez que bailó el twist preferí abrazarla fuerte para que no bailara más [...] » (*Bomba*, p. 54). Plus tard, c'est encore le même subterfuge hypocrite qu'il utilise pour invisibiliser le corps de son épouse en tenue de danse : « La abracé instintivamente, para evitar que la viera la gente que pasaba por la calle » (*Bomba*, p. 70). Les infractions de Maite à la discipline corporelle de la pudeur sont sévèrement

67 « [...] descubrí a Lilia mirándome horrorizada » (*Bomba*, p. 30).

68 « Luego me fui a sentar junto a Hugo, que babeaba en el sillón, un poco queriéndome esconder. Hugo me besó enfrente de todos [...] » (*Bomba*, p. 30).

sanctionnées par le jugement de son mari : « Maite, en sus burdas imitaciones, en sus bailes patéticos » (*Bomba*, p. 256).

Comme il ressort des réactions de Lilia ou d'Hugo, l'une des facettes du *continuum* de l'injonction consiste en une *surveillance visuelle* permanente. Le regard d'autrui apparaît régulièrement comme un frein au processus d'émancipation de Maite⁶⁹, par exemple, lorsqu'elle hésite avant d'accepter l'invitation à un *vernissage* (lieu d'exhibition et d'observation par excellence, non seulement des œuvres d'art, mais aussi, voire avant tout, des invités/visiteurs eux-mêmes) : « Acepté con gusto, aunque estaba decidida a que a la primera mirada de lástima, me iría » (*Bomba*, p. 108).

Deux poids, deux mesures : la double morale et le scrupule féminin

Le contrôle du corps, qui sanctionne de simples mouvements de danse, implique une vigilance renforcée de toute pratique corporelle liée à la sexualité. Là encore, la contrainte corporelle-sexuelle ne concerne pas tous les corps, mais veille à contenir la sexualité *féminine* dans les strictes limites du cadre conjugal sous peine d'opprobre, quand les hommes peuvent exercer librement leur sexualité sans engager leur réputation/honneur⁷⁰. Dans *La bomba de San José*, les effets incorporés de cette « double morale » sexuelle apparaissent à la fois dans les discours de nombreux personnages, qui répètent à l'envi les aphorismes – ou les *sentences* dans les deux sens du terme – du patriarcat (« Los hombres se pueden tomar una serie de libertades, pero si esas libertades entran a la casa, la vida familiar se desmorona y te quedas sola » (*Bomba*, p. 98)) et dans les pensées de Maite. Bien que Maite déplore la discrimination morale liées aux comportements sexuels (« Los hombres podían hacer esas cosas y hasta los admiraban, pero una no pasaba de ser una puta » (*Bomba*, p. 268)), elle ne peut s'empêcher d'éprouver des *scrupules* après ses rendez-vous érotiques avec Néstor. Alors que l'« *once* de chair » – selon l'expression d'Antonia pour évoquer son pénis – *exonère* les hommes de tout sentiment de culpabilité, le *scrupule* apparaît comme un réflexe « typiquement » féminin.

Ce terme emprunté au latin *scrupulus*, qui désigne à l'origine « un petit caillou » ou « petite pierre pointue » et au figuré « un sentiment d'inquiétude, embarras, souci, scrupule » (ou selon le dérivé neutre *scrupulum* le plus petit poids de mesure), nous semble révélateur du processus du contrôle des corps féminins. L'origine et les différents sens du *scrupule* recoupent à la fois la dimension morale (les effets psychologiques chez les femmes des jugements réprobateurs, de cette vigilance permanente exercée sur leur

69 Lors de ses rendez-vous avec son amant Néstor, Maite ne peut ignorer les regards réprobateurs : « el taxista no me dijo nada, aunque me miraba feo », « Un hombre nos miró con reprobación » (*Bomba*, p. 89 et 148).

70 Marta Lamas résume ainsi la notion de « double morale » : « Lo cierto es que el intercambio sexual (gratuito o comercial) fuera del matrimonio degrada exclusivamente a las mujeres. Los hombres no corren el riesgo de afectar su reputación, pues la virtud en los hombres no se relaciona con su actividad sexual » (Marta Lamas, « Las putas honestas », art. cit., p. 320).

corps), et la cause corporelle, le motif anatomique, la raison ultime de ce contrôle : *effacer le plaisir féminin*. En effet, après les définitions du Gaffiot, rappelons avec Catherine Malabou l'analogie formelle entre ce petit caillou pointu, source d'embarras, et l'organe féminin, le clitoris :

Le clitoris est une pierre minuscule logée en secret dans la grande chaussure de l'imaginaire sexuel. [...] Longtemps caché, privé de nom, de représentation artistique, absent des traités de médecine, souvent ignoré des femmes elles-mêmes, le clitoris n'a eu durant des siècles qu'une existence de scrupule, au sens primitif du terme, ce grain qui gêne la marche et taraude l'esprit. [...] Clitoris : ce petit secret renflé qui demeure, résiste, harcèle la conscience et blesse le talon, est celui d'un organe, le seul, qui ne sert qu'au plaisir – donc « à rien ». Le rien du tout, l'immense rien, le tout ou rien de la jouissance féminine⁷¹.

Les normes corporelles et sexuelles et la loi de la double morale n'ont d'autre objectif que de réduire à néant la jouissance féminine, d'effacer les promesses de plaisir de ce secret/du *scrupule anatomique* en favorisant – à travers un dispositif discursif et visuel inhibant – les réflexes du *scrupule psychologique*. À l'image du petit caillou « qui gêne la marche et taraude l'esprit », l'idée même de la jouissance passée ou fantasmée est réprimée par les personnages féminins, Maite et aussi Paula, qui imaginent la réprobation générale émanant d'une instance vigilante protéiforme. Avant même d'envisager la possibilité de céder aux avances du jeune Pável, Paula éprouve des scrupules par anticipation : « Sólo de imaginar la cara que pondrían Inés y Milagros [...] Pero había otros jueces morales que la intimidaban más todavía: sus propios hijos y *el numen tutelar que la vigilaba desde el retrato* » (*Fruta*, p. 152. Nous soulignons). Ce passage révèle la manière dont la femme intériorise la vigilance dont son corps fait l'objet, l'énumération des juges moraux, depuis ses propres amies et enfants jusqu'à sa mère défunte (dont la seule image suffit à inhiber le comportement de Paula), suggère un contrôle visuel diffus, symbolique mais non moins efficient. Le cadre avec la photo de sa mère symbolise (de manière souvent comique) toute une éducation à laquelle Paula ne peut échapper (pas même en retournant ce portrait⁷²). Si l'expression de « numen » tutélaire traduit l'amour et le respect de Paula envers la figure maternelle ainsi déifiée, elle définit la relation filiale selon un principe de contrôle et d'injonction⁷³.

C'est le regard d'une autre « divinité » surplombante qui pèse sur Maite, une figure tutélaire hybride qui « harcèle [s]a conscience » lorsqu'elle se remémore la nuit de fête et l'euphorie du premier moment d'amour avec Néstor : « Y cómo yo sentí, *con el perdón de Hugo y de mi madre y mi padre y mi tía Clotilde y por supuesto Dios mismo*, que estaba muy feliz [...] » (*Bomba*, p. 113. Nous soulignons). Remarquons tout d'abord que l'énu-

71 Catherine Malabou, *Le plaisir effacé. Clitoris et pensées*, Paris, Payot & Rivages, 2020, p. 11.

72 « [...] nada le costaría voltear contra la pared el retrato de Manuela para concederse una pequeña licencia erótica » (*Fruta*, p. 179).

73 Le Gaffiot donne la définition suivante du terme *numen, inis, n. (nuo)* : « mouvement de la tête manifestant la volonté », « volonté, injonction », « volonté divine, puissance agissante de la divinité ».

mération en elle-même désigne les multiples rapports de subordination qui assujettissent la femme – et son corps – en tant qu’« humain relatif », et déploie une curieuse gradation entre ces relations de dépendance, en commençant par le mari, puis la famille, pour finir par ce qui devrait être la dépendance *primordiale*, mais dont le référence est sapée par la précision ironique « por supuesto ». Par ailleurs, la structure polysyndétique accentue les effets inhérents à toute énumération en produisant une figure d’accumulation qui suggère formellement le poids de la morale et des liens de dépendance et la sensation d’asphyxie qu’ils provoquent (au sens figuré chez Maite, au sens propre chez le lecteur privé de virgule). Enfin, si la polysyndète met en valeur la multiplicité des instances examinatrices, elle suggère surtout la cohésion, l’unité entre ces dernières, qui œuvrent de concert, simultanément, pour contrôler (par leur regard, par leur jugement) le comportement de la femme. *Hugo-la-mère-le-père-la-tante-Clotilde-Dieu-lui-même* font office d’une seule et même entité vigilante qui surveille les comportements féminins et menace même de s’immiscer dans les pensées⁷⁴. Cette entité monstrueuse, polyédrique, symbolise le *dispositif de surveillance visuelle et psychologique* qui se concentre sur les femmes en évoquant à la fois le panoptique foucauldien à travers la référence à l’œil surplombant de Dieu, et un système de *vigilance synoptique*, horizontale, dans lequel une majorité de personnes surveillent, ou plutôt *sous-veillent*⁷⁵, certaines cibles prédésignées dans les sociétés patriarcales, certains corps qu’il faut surveiller : le corps des femmes.

La dichotomie *Putas/Santa*

Que le corps des femmes fasse l’objet d’une surveillance si soutenue s’explique par l’enjeu moral qu’il renferme : tout écart envers les normes corporelles de pudeur et d’immobilité menace l’honneur de la mère-pouse et la précipite vers l’infamie. Point de nuances dans la conception des femmes, qui tombent dans l’une ou l’autre catégorie du genre féminin : celle de « puta » ou de « santa ». On aborde là un autre ressort – le principal – du système d’organisation sociale du genre comme facteur d’inégalité et d’oppression des femmes qui touche à l’activité sexuelle des individus :

Un hilo central en esta trama [de género] es el hecho de que las mujeres son estigmatizadas por su vida sexual. La valoración desigual de algo que debería ser común a ambos sexos –la actividad sexual, gratuita o mercantil– es el *andamiaje moral que sostiene la vida social*.

74 Si la tante Clotilde semble faire partie du dispositif de vigilance, son adhésion au modèle de la *perfecta casada* n’est qu’une façade, et son rôle de surveillance se limite à un psittacisme de circonstances. Plus tard, Maite découvrira l’autre facette de ce personnage féminin ambigu qui finira par lui confier « las cosas que en realidad pensaba » et son mépris pour les autres femmes de la famille, « simples, mochas y espantosamente limitadas », « dechado[s] de monerías » (*Bomba*, p. 213-214).

75 Nous reprenons ici la distinction opérée par la politiste Vanessa Codaccioni entre panoptique et synoptique, le premier dispositif supposant que quelques personnes voient tout le monde sans être vus (gardiens de prison dans leur tour), alors que le second implique un type de surveillance latérale, horizontale, une sous-veillance, une mutualisation de la vigilance par les citoyens. Cf. Vanessa Codaccioni, *La société de vigilance. Auto-surveillance, délation et haines sécuritaires*, Textuel, 2021. Entendue sur France culture, “la grande table des idées” le 13/01/2021, <https://www.france-culture.fr/emissions/la-grande-table-idees/sommes-nous-entres-dans-une-societe-de-vigilance>

Con una moral distinta para los hombres que para las mujeres (una doble moral) se clasifica a éstas como decentes o “putas”⁷⁶.

Alors que l’idéal maternel est valorisé à l’extrême, les « autres femmes », celles qui par leur activité sexuelle *réelle ou fantasmée* reçoivent le stigmatisme moral de « putain », tombent dans le domaine de l’abject et de l’obscène, provoquant le mépris ou la fascination⁷⁷. L’affirmation de Lamas selon laquelle l’activité sexuelle féminine est un point nodal de la trame sociale du genre se vérifie dans les romans de Serna et de García Bergua, qui témoignent de la prégnance de cette dichotomie biblique ou religieuse, opposant la Vierge Marie et Ève/Lilith⁷⁸, la sainte et la pécheresse⁷⁹, dans la caractérisation des personnages féminins. En effet, cette distinction est un véritable leitmotiv, une obsession chez Paula qui règle son comportement selon le principe sacré de la décence⁸⁰ et condamne toutes les femmes faisant preuve d’une certaine liberté sexuelle par l’injure « puta » (et ses nombreux dérivés dans sa langue de femme décente outragée⁸¹). La stigmatisation systématique de l’activité sexuelle de la part de Paula apparaît comme une forme de « *violence symbolique* » qui s’exerce sur toutes les femmes⁸² en tant que groupe dominé et, comme le suppose ce concept issu de la pensée de Bourdieu, *avec leur com-*

76 Marta Lamas, « Las putas honestas », art. cit., p. 313.

77 La littérature contemporaine s’est emparée de cette dichotomie puta/santa. Citons à titre d’exemple *Nadie me verá llorar* de Rivera Garza, qui instaure un dialogue intertextuel avec le roman mexicain *Santa*, de Federico Gamboa (1903), qui retrace le parcours d’une prostituée dans une maison close avant sa fin tragique. Les universitaires mexicaines ayant participé au PIEM (fondé par Elena Urrutia) du Colegio de México, devenu précisément le PIEG (cf. <https://pieg.colmex.mx/index.php>), ont publié sur cette image dichotomique de la femme mexicaine du XIX^e et début du XX^e siècle. Cf. Carmen Ramos Escandón (coord.), *Presencia y transparencia: la mujer en la historia de México*, México, Colegio de México, 1987.

78 L’autrice mexicaine Brianda Domecq s’inspire de figures féminines archétypiques et propose une réécriture de ces mythes féminins, notamment d’Ève et de Lilith, dans son « bestiaire domestique ». Cf. Brianda Domecq, *Bestiario doméstico*, México, FCE, 1982.

79 Sandra Lorenzano rappelle l’ancrage culturel profond de ces figures féminines dichotomiques en Occident et précise deux variantes mexicaines dans la représentation de l’ambivalence féminine : « Sobre estos modelos –Lilith y Eva, por un lado, y la Virgen María, por otro– pueden leerse prácticamente todas las imágenes de mujeres a lo largo de la historia de Occidente. La mujer pura frente a la perversa; la inocente frente a la “perdida”. En México, a esta disyuntiva se le suma la carga de los dos grandes símbolos femeninos: Malinche y Guadalupe » (Sandra Lorenzano, « Hay que inventarnos », art. cit., p. 358).

80 En témoigne le véritable *cas de conscience* de Paula, le moindre écart de conduite risquant de la faire basculer du côté des « damnées », des « pécheresses » : « Pero había un peligro mayor : si ese amor subterráneo suavizara sus rencores de abandonada, la resequeadad de sus ternuras marchitas, ¿no se moriría también la devoción amarga que para bien o para mal, le daba un sentido a su vida? [...] Cuidado, un paso en falso y una carcajada soez derrumbaría el monumento a la fidelidad que había erigido con tanto esfuerzo » (*Fruta*, p. 180).

81 Le manichéisme de Paula apparaît comme le résultat de son expérience de femme outragée, elle s’exprime en tant que femme divorcée ayant fait les frais de l’introduction du vice dans la vie familiale. La rigueur de son jugement moral transparaît dans la violence de son vocabulaire de divorcée (« para decirlo en su vocabulario de divorciada » (*Fruta*, p. 16)) : « mujeres sin almas », « puerca lujuriosa », « lagartonas », « cerda », « putarraca » (*Fruta*, p. 20, 60, 62 et 146). Nous pouvons compléter cette liste d’injures par le terme « mujerzuela » utilisé dans le roman de García Bergua par Lilia pour stigmatiser Selma (*Bomba*, p. 28).

82 « unas y otras son víctimas de la misma valoración sexista » (Marta Lamas, « Las putas honestas », art. cit., p. 325).

plicité ou leur consentement, sous l'effet d'une incorporation des relations de pouvoir et des schémas de domination.

Dans *La bomba de San José*, cette dichotomie est tout aussi présente (bien qu'elle s'exprime avec une moindre virulence, en comparaison avec la violence du jugement de Paula) et s'incarne dans le binôme féminin de Selma et Maite. Alors qu'elles reçoivent respectivement, et spontanément, les qualificatifs de *puta* et de *santa*, ce qui distingue *réellement* les deux femmes reste à préciser.

Le sentiment de jalousie éprouvé par Maite dès le début du roman instaure un rapport de comparaison avec Selma et l'incite à se demander ce qui la distingue elle, « simple señora de casa », de « una mujer así ». Au-delà de (ou plutôt, *en lien avec*⁸³) leur métier/statut respectif, la différence entre les deux femmes repose non pas sur leur pratique sexuelle *effective*, mais sur leur capacité à *inspirer* le désir sexuel de l'homme. Dans l'esprit et le discours d'Hugo, Maite est associée systématiquement à une sainte (« una especie de santa » (*Bomba*, p. 48)) et les qualités mariales qu'il lui attribue (« el sacrificio de Maite » (*Bomba*, p. 51)) semblent exclure toute notion de désir. Alors qu'il fantasme en imaginant Selma danser le mambo, la vision de Maite exécutant les mêmes pas de danse représente pour lui le comble de la « anticachondez » (*Bomba*, p. 54). Même si Hugo concède que Maite et la tranquillité du foyer qu'elle représente contribuent à son « équilibre sentimental », cette tranquillité ne fait pas le poids face à la fascination qu'exerce la mystérieuse Selma sur lui : « [...] algo terrible había en la historia de la mismísima ; algo que, por desgracia, hizo que me pareciera mucho más interesante, más trágica, *incitadoramente sucia* » (*Bomba*, p. 50). La différence entre les deux femmes, que Maite suggère encore pudiquement derrière l'adverbe « así » est en revanche clairement exprimée par Hugo qui sans détour qualifie Selma de putain : « sí, sí, era un poco puta, había que decirlo claro ». Néanmoins, rien dans le roman n'atteste de la pratique sexuelle *réelle* de Selma, et Hugo lui-même ne peut témoigner personnellement de la vie sexuelle de la *mismísima* (qui, à son grand regret, ne lui concède qu'un baiser furtif en dépit de sa sexualité présumée). Le scandale, la débauche, l'immoralité que l'on attribue à Selma reste *de l'ordre du fantasme* – motivé par l'envie, la frustration, la jalousie –, comme le suggère la réflexion amère de Maite qui compare sa vie monotone de femme au foyer à celle de l'actrice qu'elle *imagine* peu recommandable mais trépidante : « No sé por qué, cuando dijo eso de la familia tan preciosa, sentí que nuestra vida era menos que poca cosa, o por lo menos aburridísima: seguro que su vida estaba llena de aventuras de lo más desaconsejables, pero muy emocionantes » (*Bomba*, p. 19).

83 « La dicotomía tópica entre virgen y puta que identifica el estatuto femenino reparte los papeles y concentra el goce sexual en el prostíbulo, poblado por las “mujeres alegres” de Rosas negras, o en el mundo excitante y mágico del cine como lo expresa la opinión de Hugo sobre Selma Bordiú » (Marie-José Hanaï, « Retratos masculinos y femeninos en la obra novelesca de Ana García Bergua: complementariedad, inversión, transgresión », in Davy Desmas et Marie-Agnès Palaisi, *Tendencias disidentes y minoritarias de la prosa mexicana actual (1996-2016)*, *op. cit.*, p. 117).

Trilogie féminine : Marie, Ève ou Lilith

« Je professe au contraire le plus profond respect pour la femme, quelle que soit sa position dans le monde, à quelque rang de la société qu'elle appartienne, quand elle ne cherche pas à fausser sa nature et reste ce qu'elle doit être, c'est-à-dire un être faible et sans défense, d'une délicatesse exquise, d'un dévouement sans borne et dont la plus douce occupation, est de prier, d'aimer et de s'oublier »⁸⁴.

Ainsi, le critère ultime de la sexualité permettant de catégoriser une femme comme *puta* relève davantage du *fantasme* et se passe des preuves de l'« indécence ». Au lieu d'indices réels attestant desdites pratiques *indécentes*, c'est l'*attitude corporelle* qui dénote la pureté morale ou le vice et permet de distinguer les deux natures féminines. Le tabou de la sexualité féminine maintenu par la menace du stigmate de « putain » aspire à une annulation du corps féminin :

Frente a Eva se levanta la imagen de la Virgen María representando la prescripción de la pureza como modelo ético de la feminidad; anulación de la sexualidad que devendrá en la aniquilación violenta del cuerpo femenino, propiciada por el ascetismo cristiano. La destrucción de lo corporal será signo de fuerza espiritual de los martirios⁸⁵.

Le corps contenu de Maite, symbolisé par la posture des mains et des genoux joints, répond au principe de destruction – ou du moins de restriction – du corporel⁸⁶, alors que Selma, image inversée de cette vision mariale, se caractérise avant tout comme un corps. Mais s'il est clair que Selma se dessine en opposition à l'image virginale, son personnage complexifie la traditionnelle alternative et relève tout à la fois d'Ève et de Lilith :

[...] la *trilogie* judéo-chrétienne classique des stéréotypes, voire 'archétypes' féminins : d'une part, la femme reproductrice, dévouée à l'homme et donc parfaite (Vierge Marie), d'autre part, la femme un peu trop affirmée mais aisément remise à sa place (Ève) et enfin la femme qui s'échappe des représentations sociales liées à son genre, transgressant tous les repères, même ceux de la reproduction (Lilith ou encore la Sorcière)⁸⁷.

Avant que le lecteur n'apprenne (dans la presse *people*) dans un retournement final que Selma a finalement été « remise à sa place » en se mariant et en créant une famille, elle s'apparentait jusqu'alors à la figure de Lilith, à cette troisième catégorie de femme qui dans une certaine mesure « s'échappe des représentations sociales liées à son genre ». En effet, si d'une part son travail d'actrice contribue à sexualiser à l'extrême le person-

84 Jean de la Brenne, *La Femme politique*, 1875, p. 16-19, cité par Dominique Lagorgette, « La ou les pétroleuses ? Du politique au sexuel, et retour », in Natacha Chetcuti et Luca Greco (éd.), *op. cit.*, p. 49.

85 Sandra Lorenzano, « Hay que inventarnos », art. cit., p. 358.

86 L'évolution du personnage de Maite, sa dés-identification de la figure de sainte (« no soy tan mosquita muerta como crees » dit Maite à sa tante) se réalisera conjointement à la réappropriation de son corps (à travers la danse et la sexualité), à la visibilisation de son corps (dans l'espace public et aux yeux d'autres hommes). Dans le roman de Serna, le personnage de Paula illustre le modèle éthique de la féminité décrit par Sandra Lorenzano, puisqu'elle se revendique en martyre et adhère pleinement (radicalement) aux principes mariaux/ascétiques de destruction du corps et d'annulation de la sexualité. Nous reviendrons sur la posture éthique extrême de Paula en III. 1.

87 Dominique Lagorgette, « La ou les pétroleuses? », art. cit., p. 47.

nage, cette activité de travail hors du cadre familial lui offre également une indépendance économique et émotionnelle qui semble suspecte ou hors-norme aux yeux des autres personnages⁸⁸. En ce sens, Selma est une femme *transgénérée*⁸⁹ par son indépendance, une transgression des normes du genre qui apparaît dans les qualificatifs et préfixes masculinisants comme « *mujerón bárbaro* » (*Bomba*, p. 46) ou dans les comparaisons utilisées par Hugo : « Selma Bordiú podía ser una hembra peligrosa, dadas sus relaciones con gente de poder, lo que me hizo imaginar a Selma como una especie de fiera enorme y brillante » (*Bomba*, p. 119).

L'idée selon laquelle Selma « s'échappe des représentations sociales liées à son genre » apparaît tout d'abord dans la métaphore et la comparaison animale (« hembra », « fiera »), qui suggèrent à la fois ses écarts de comportement vis-à-vis des normes sociales, et tentent/permettent du même coup de la « remettre à sa place » en la renvoyant à sa nature biologique de « femelle »⁹⁰. Par ailleurs, les notions de pouvoir, d'indépendance et l'idée d'indocilité (« fiera », « bárbaro ») qui lui sont associées contredisent l'image mariale attendue et supposent que Selma « fausse sa nature de femme », puisqu'elle ne « *reste [pas] ce qu'elle doit être, c'est-à-dire un être faible et sans défense* ».

Putas/Santas réconciliées 1 (passivité)

Malgré le fossé qui sépare ces deux visions de la femme, la *puta* se définit tout autant que la *santa* par sa passivité *dans l'esprit masculin* : elle représente l'objet du désir viril et la femme qui doit être sauvée par l'homme. Ces deux caractéristiques du modèle féminin de la *Putas* qui motivent la quête d'Hugo – guidé autant par son désir que par son instinct de protection –, ne coïncideront cependant jamais avec le personnage de Selma, puisqu'elle ne se laissera ni aimer, ni sauver par Hugo (ni amant, ni *caballero*).

Dans le cas de Maite/*santa* comme de Selma/*puta*, il s'agit d'une *passivité fantasmée*, créée discursivement par le langage d'Hugo, par exemple lorsqu'il affirme au début du roman avoir « sauvé » Selma (« La tuve que rescatar » (*Bomba*, p. 13)). Ce discours, qui assigne à Selma une position de vulnérabilité, de passivité, a certes pour objectif de justifier l'intrusion de cette inconnue au sein du foyer conjugal (et de déguiser ses intentions moins chevaleresques envers l'actrice), mais permet aussi de ramener verbalement Selma à la condition qui devrait être la sienne, de lui réassigner par la force *performative* du dis-

88 Le personnage de Néstor, ami d'Hugo, imagine Selma comme « una de esas mujers enredosas, intrigantes » (*Bomba*, p. 68).

89 Dans le « portrait-robot de la pétroleuse », Dominique Lagorgette décrit « la femme transgénérée par le travail en usine » (Dominique Lagorgette, « La ou les pétroleuses? ... », art. cit., p. 47).

90 Nous analyserons l'emploi de métaphores animales comme ressort de l'injure en III. 1. Remarquons que ce terme vulgaire est utilisé par Paula pour stigmatiser une certaine catégorie de femmes, à laquelle elle semble cependant regretter de ne plus appartenir. « Por ser una madre de familia alérgica al coqueteo, una señora madura con *escrúpulos* pasados de moda, ningún hombre en su sano juicio podía *verla como una hembra*, ni ella misma se imaginaba en ese papel » (*Fruta*, p. 18. Nous soulignons). Ses pensées confirment que la dichotomie féminine s'articule autour du seul critère du désir masculin.

cours un statut de dépendance envers l'homme. Le fantasme de la passivité féminine est encore plus explicite lors de l'épisode de la séquestration à El Ajusco, lorsqu'Hugo croit lire sur les lèvres de Selma (ou d'une Selma⁹¹) la supplication muette de la femme en détresse : « [...] estuve seguro de que sus labios formaron en silencio las palabras "sálvame, por favor" » (*Bomba*, p. 192)⁹².

Quant à Maite, on remarque dans le premier chapitre un phénomène d'incorporation de cette mythologie du genre qui assigne aux femmes un rôle passif, puisqu'en l'absence de son mari, l'attente passive est la seule « réaction » qui s'offre spontanément à elle : « y esperé y esperé » (*Bomba*, p. 12). Cependant, le second abandon – soudain et définitif – d'Hugo entraînera une réponse bien éloignée de cette passivité initiale, puisque Maite réagira instantanément pour trouver du travail et subvenir à ses besoins et à ceux de son fils. Malgré la nouvelle *activité* de Maite, et indépendamment de sa nouvelle réalité matérielle et sociale (de son indépendance), Hugo s'obstine à nier à son épouse toute capacité d'action ou de réaction. Ainsi, lorsqu'il est en garde à vue, il n'envisage pas un instant de *sortir* Maite de sa condition de femme au foyer :

Yo no sentí que tuviera a quién llamar: ¿qué le iba a decir a Maite? ¿Qué estaba en el cine Diana buscando a Selma [...], y me apresaron? ¿Y ella y la loca de Juana me iban a rescatar? ¿Y correr ese riesgo por mí? [...] Mejor que se quedara en casa, tranquila y ofendida, como todas las mujeres casadas; así estaba bien. (*Bomba*, p. 173)

Lors de l'épisode suivant la garde à vue, quand la Rana et Hugo sont séquestrés à El Ajusco, ce dernier imagine encore Maite inerte, pusillanime, sans défense et cherchant secours chez ses parents en l'absence de son mari :

–Yo estoy seguro de que Maite se regresó a Tonalato con sus padres. [...] Y mi mujer, aunque le hubiera dado a última fecha por hacer adefesios en las fiestas, no era capaz de arranques heroicos. Eso exigía fuego, pasión, y Maite no los tenía, era bastante aniñada en el fondo; [...] Lo más lógico era que se hubiera ido a Tonalato con Lorenzo. (*Bomba*, p. 19)

Ainsi, Hugo s'obstine à la maintenir Maite dans le statut de *sainte*, cette fois non seulement en vertu de ses qualités mariales, mais dans sa dimension *iconique*, c'est-à-dire comme image, intouchable, vénérable mais impuissante, figée, à jamais immobile. La répétition de l'adjectif « tranquila » pour décrire Maite – indépendamment de la « réalité » objective du comportement de cette dernière⁹³ – révèle l'image de la sainte comme

91 Nous verrons en II. 3 que différents sosies de la *mismísima* apparaissent durant l'épisode du tournage du film à El Ajusco.

92 En réalité, Selma ne demande qu'une fois à être « sauvée », et c'est pour demander à Maite de l'accompagner faire du shopping : « Por favor ayúdame » (*Bomba*, p. 31). Détournement de la figure de la passivité et de la vulnérabilité féminine vers un autre stéréotype du genre : celui de la passion féminine consumériste.

93 « [...] me podía imaginar perfectamente lo mal que le caían a Maite todas estas fiestas [...] Maite era una mujer de su casa, una mujer *tranquila*, que antes me acompañaba a las reuniones y si acaso preparaba una comida informal, pero hasta ahí » (*Bomba*, p. 50. Nous soulignons). Hugo fantasme les réactions contrariées de son épouse, qui ne coïncident plus du tout avec la réalité puisque Maite a fini par prendre goût à ces fêtes et même par mener ces réunions artistiques.

pure création discursive, opérée dans l'esprit et les paroles d'Hugo pour assurer sa propre tranquillité émotionnelle et préserver son orgueil viril : « Esa tranquilidad, que de alguna manera contribuía a mi equilibrio sentimental... » (*Bomba*, p. 50).

Dans son aveuglement à ne voir en Maite qu'abnégation, pudeur et placidité, Hugo nie en elle toute capacité d'initiative, mais aussi *tout plaisir et tout désir lié au corps*. Il n'envisage pas un instant qu'elle puisse éprouver du plaisir à danser et attribue son engagement et son enthousiasme dans les réunions festives et artistiques à son sens de la loyauté⁹⁴ et du sacrifice : « De nuevo estaba frente a Maite, la de siempre. De algún modo, lo que hacía era un sacrificio, por mí y sólo por mí » (*Bomba*, p. 72). Et il conçoit encore moins qu'elle puisse éprouver du désir pour un autre homme :

Me pareció que Néstor sobaba a mi mujer cuando daban unas vueltecitas, pero no estaba seguro, hubiera sido absurdo. Jamás se hubiera atrevido y además Maite nunca se prestaba a esos juegos que, para qué más que la verdad, a mí me encantaban: llevaba semanas rozándole a Selma lo que se dejara, pero una cosa era yo, y otra muy distinta una señora de su casa. (*Bomba*, p. 53)⁹⁵

La passivité à la fois symbolique et physique à laquelle Hugo condamne Maite à travers son discours s'inscrit dans le *continuum* de l'injonction que nous avons décrit plus avant. La négation des plaisirs liés aux deux activités mentionnées (la danse et la sexualité) apparaît dans la description suivante d'une Maite paralytique et insensible :

Claro que Maite ni de lejos iba a bailar como Ninón; ni como Selma, por supuesto. La verdad era que, en la cama, me tocaba a mí hacer todo mientras ella se quedaba quieta como tabla; yo me había conformado con eso porque en mi primera juventud así se debían comportar las mujeres decentes, ser un poco amadas inmóviles [...]. (*Bomba*, p. 72-73)

La goujaterie du commentaire d'Hugo sur l'attitude de Maite dans leurs relations sexuelles et la sévérité de son jugement, qui condamne la femme quoi qu'elle fasse et l'enferme irrémédiablement dans la dichotomie puta/santa, sont cependant contrebalancées par le témoignage de Maite qui pointe à son tour une certaine incapacité de son mari en désignant leurs relations sexuelles précocement terminées par l'euphémisme – motivé par la pudeur, ou l'ironie ? – de « chose rapide » : « En realidad, sólo me había acostado con Hugo en toda mi vida y lo de él era una cosa rápida, que no pasaba de ser una especie de diversión alegre » (*Bomba*, p. 149).

94 « Por lo visto Maite había guardado muy bien el secreto de que Selma se había esfumado. Si no, no estarían bailando » (*Bomba*, p. 53).

95 Ce passage met en évidence de manière ironique la persistance et à la fois la défaillance effective de la double morale puisque, grâce à l'alternance narrative, nous savons que Maite se laissera embrasser par Néstor lors d'un voyage en taxi rappelant celui en fiacre de Madame Bovary et de son amant.

Putas/Santa réconciliées 2 (réversibilité)

“las dos caras de una misma moneda”

Marta Lamas utilise l’expression des « deux faces d’une même monnaie » pour décrire la complémentarité et l’envie réciproque des deux types de femmes :

En esta concepción binaria que hay de las mujeres —“putas” y “decentes”— parecería que unas son el complemento de las otras, que son las dos caras de una misma moneda, y que una desea lo que la otra parece tener⁹⁶.

En effet, les notions de rivalité et de jalousie/d’envie sont pertinentes pour caractériser la relation entre Maite et Selma et la perception qu’elles ont l’une de l’autre⁹⁷, et la complémentarité de ces deux figures féminines est évidente, du moins dans la construction psychique virile de l’homme, puisqu’elles permettent à Hugo de se rêver à la fois en amant intrépide et en mari protecteur.

Mais alors que Maite et Selma se présentent dans un premier temps comme deux extrêmes emblématiques de la dichotomie, comme deux visages irréconciliables, des similitudes apparaissent au fil du roman, les différences s’estompent peu à peu et leurs figures finissent par *s’inverser* ou *se confondre*. En effet, la mèrespouse finit par prendre un amant et trouver son indépendance économique en dansant publiquement dans une émission télévisée, quand la sulfureuse star de cinéma rentre dans son pays natal, renonce à son métier d’actrice pour se « réaliser comme épouse et comme mère »⁹⁸. En considérant la progression du binôme Selma et Maite, la métaphore de la monnaie implique non plus la nécessité de l’exclusion mutuelle, mais suggère plutôt la possibilité d’une *réversibilité*.

Le principe de réversibilité qui décrit l’évolution des personnages féminins pourrait certes sembler libérateur/émancipateur – du moins dans un sens –, dans la mesure où il suppose un jeu des identités à travers l’inversion, mais il borne néanmoins l’interprétation à une éternelle dualité. C’est pourquoi, plus que deux faces éventuellement réversibles, les figures de Selma et de Maite offrent selon nous *un seul et même visage hybride de la féminité* (à l’image du disque de Borges « que tiene un solo lado »⁹⁹). Une seule et même face, où se dessinent *en continu* les mêmes obligations de la puta *et* de la santa qui les lient aux hommes dans le cadre de relations hétérosexuelles. En effet, l’inversion ou plutôt la confusion des rôles de Selma et Maite suggère l’équivalence des rôles féminins dans les sociétés patriarcales, l’équivalence matérielle entre la *puta* et la *decente* qui ne prennent

96 Marta Lamas, « Las putas honestas », art. cit., p. 337.

97 On perçoit cette envie réciproque entre les deux femmes : d’une part Selma semble envier l’amour et la sécurité de « una familia tan preciosa como la [de Maite] » et regrette de ne pouvoir compter sur personne (*Bomba*, p. 26), et de son côté, Maite ressent une indicible jalousie pour cette femme, même peu fréquentable : « Me daba envidia la piel tan tersa de la actriz »; « No es que quisiera ser como ella, con lo que implicaba ser una mujer así, pero me sentía a disgusto en mi piel, algo que nunca me había pasado, con una envidia que no me correspondía » (*Bomba*, 16-17).

98 « Ahora anuncia que abandonará las tablas para contraer matrimonio y se declara la mujer más feliz del mundo: ‘Por fin me realizaré como esposa y madre, en realidad es lo que siempre quise’, afirma » (*Bomba*, p. 335).

99 Jorge Luis Borges, « El disco », *El libro de arena* (1975), Debolsillo, 2021.

sens – aux yeux de la société et des hommes – qu’au sein de conventions hétérosexuelles en faveur des hommes. C’est cette idée de *continuum* entre les femmes, consacrées à des tâches sexuelles similaires, que décrit Marta Lamas :

Son claras las similitudes que hay entre la rutina laboral, tan estigmatizada, de las trabajadoras y la de muchísimas mujeres “decentes”, que frígidamente cumplen su rutina sexual con el marido a cambio de diversos grados de sustento o gratificación¹⁰⁰.

Si, comme nous l’avons précisé, les pratiques sexuelles de Selma demeurent de l’ordre du fantasme et qu’elle ne s’apparente que symboliquement aux travailleuses du sexe décrites par Lamas, la routine sexuelle dans le cadre conjugal est en revanche explicite dans le roman. La confusion des deux figures féminines incarnant la putain et l’épouse suggère alors la banalité des échanges « prostitutionnels », selon la formule de Gail Pheterson :

Le paradigme service féminin / compensation masculine correspond à un échange social inégal – échange que j’ai proposé d’appeler « prostitutionnel » afin de rendre plus explicites les bases matérielles concrètes des conventions hétérosexuelles. Qu’elles soient publiquement consacrées par la cérémonie du mariage ou clandestinement négociées dans l’industrie du sexe, les relations hétérosexuelles sont socialement et psychologiquement façonnées par le postulat du droit des hommes au travail des femmes¹⁰¹.

La permutation des termes de la dichotomie à travers la libération de la *santa* et inversement la domestication de la *puta* signifie ainsi cette autre part de la vie matérielle des femmes et fait apparaître « *le contrat marital [...] plus clairement comme ce qu’il est : un marché où la femme s’engage à effectuer un certain nombre de corvées assurant le confort de l’homme à des tarifs défiant toute concurrence. Notamment les tâches sexuelles* »¹⁰². Les distinctions stigmatisantes ou honorifiques de *puta* et *santa*, répétées à l’envi par les hommes – par le mari Hugo – dissimulent mal une communauté d’expérience parmi les femmes. Ces deux termes apparaissent pour ce qu’ils sont, de pures créations discursives – des rouages d’une violence symbolique qui s’exerce au sein d’un même système hétéronormatif prostitutionnel – qui maintiennent artificiellement une représentation binaire des femmes indépendamment de leur propre expérience ou individualité.

Contre cette catégorisation artificielle, l’évolution croisée de Selma et Maite permet d’introduire une dissonance entre le signifiant et le signifié, au terme de laquelle « putain » et « sainte » ne résonnent plus que comme de simples signifiants creux, dissociés des individus qu’ils sont censés désigner. La figure de chiasme dans l’évolution des deux personnages a pour effet, non pas de signifier une métamorphose réelle des deux femmes, non pas d’illustrer un retournement radical de la morale au vice, de la sainte à la putain – et inversement –, mais plutôt de brouiller les repères moraux. Les deux versants de la

100 Marta Lamas, « Las putas honestas », art. cit., p. 339.

101 Gail Pheterson, *Le Prisme de la prostitution* (1996), Paris, L’Harmattan, 2001 (citée par Virginie Despentès, *op. cit.*, p. 54).

102 Virginie Despentès, *op. cit.*, p. 59.

féminité se démystifient en se croisant, se recoupent pour disparaître dans l'expérience individuelle (qui suppose toujours un écart face à la norme/modèle ou anti-modèle). Plus que la réversibilité de la monnaie, c'est la puissance métaphorique et suggestive du chiasme qui apparaît : il devient figure de brouillage des repères et figure de désapprobation des stéréotypes du genre féminin.

Si les personnages de Maite et de Paula coïncident avec « un modèle de femme encore structuré par une conception où le destin 'naturel' est d'avoir des enfants, de prendre soin du mari et de s'occuper du foyer »¹⁰³, l'architecture narrative de *La bomba de San José* et de *Fruta verde* permet précisément de dénaturer les conditions d'existence des deux personnages féminins et de démystifier cette idée de destin naturel. Dans les deux romans, le fond et la forme – les frontières narratives alternant les points de vue et la focalisation interne donnant accès aux pensées des personnages – convergent pour révéler le caractère artificiel de l'organisation sociale supposément spontanée, devenue « naturelle » aux yeux mêmes des dominés par le phénomène d'incorporation. Les similitudes entre les deux personnages de mères (ou mères-pouses), loin de proposer une vision essentialisante de « la femme », soulignent les conditions matérielles d'existence de ces dernières et les présentent davantage comme catégorie *sociale*, victimes de la domination masculine¹⁰⁴ et maintenues dans une position inférieure par des dispositifs structuraux tels que la division sexuelle du travail. Les frontières narratives délimitant les récits féminins et masculins permettent à cet égard de révéler la nature de *tabou* de ce type d'organisation sociale en transcrivant visuellement, en exacerbant typographiquement la division elle-même artificielle entre les sexes et les genres¹⁰⁵.

Ainsi, ces analyses nous ont permis de dégager les traits organisationnels du squelette archaïque sur lequel repose le système sexe/genre et en même temps de préciser certaines valeurs féminines qui découlent directement de l'espace et des tâches assignées aux femmes. Dans le sous-chapitre suivant, nous explorerons aux côtés d'Antonia un univers et des valeurs viriles non moins bornées et exigeantes/contraignantes, avant d'analyser en II. 3 les articulations (institutionnelles ou individuelles) et les réflexes corporels qui assurent le bon fonctionnement de la mécanique du genre.

103 « De un modelo de mujer todavía estructurado por una concepción donde el destino 'natural' es tener hijos, cuidar al marido y ocuparse de su hogar » (Marta Lamas (coord.), *Miradas feministas*, *op. cit.*, p. 15).

104 « Rubin, en effet, place l'origine de la domination masculine, non dans une nature présentée comme fixe ou inaltérable, ou dans une essence de la féminité ou de la masculinité, mais dans des modalités d'organisation sociale et dans des pratiques institutionnelles » (David Halperin, préface à Gayle Rubin, *op. cit.*, p. 14).

105 « La division du travail selon le sexe peut donc être vue comme un 'tabou' : un tabou contre la similitude des hommes et des femmes, un tabou divisant les sexes en deux catégories mutuellement exclusives, un tabou qui exacerbe les différences biologiques entre les sexes et, par là, crée le genre » (Gayle Rubin, *op. cit.*, p. 47).

II. 2. MASCULINITÉS

« Ninguna mujer tiene que demostrar que es mujer de una forma tan inexorable como tiene que demostrar un hombre que es hombre. El hombre tiene que actuar, o de lo contrario se acaba el espectáculo »¹.

II. 2. a. Ser un hombre de verdad

Une division rigide de la personnalité

La division des sexes a pour conséquence de réprimer certaines caractéristiques de la personnalité en fait chez tout le monde, hommes et femmes. C'est le même système social qui opprime les femmes dans les rapports d'échange et opprime tout un chacun par son insistance sur une division rigide de la personnalité².

Nous avons analysé au cours du sous-chapitre précédent comment les romans de García Bergua et de Serna rendent compte des modalités d'organisation sociale (la division sexuelle du travail notamment) qui oppriment particulièrement les femmes et réduisent considérablement la liberté de ces-dernières : leur liberté de se mouvoir en dehors et même au sein du foyer, leur liberté de penser, de parler, de jouir, en dehors du cadre moral de pudeur/dévotion/abnégation qui leur est imposé par l'idéal marial. L'étude des personnages féminins de Maite et de Paula – incarnant à des degrés divers les valeurs féminines exigées – nous a donc permis d'insister sur les contraintes des femmes et aussi de suggérer en contrepoint le pouvoir, l'indépendance et la liberté des hommes au sein du système patriarcal. Mais s'il est certain que ces derniers tirent des bénéfices et des avantages (matériel, sexuel, symbolique) de ce dispositif social, ce même système patriarcal opprime également les « dominants », applique sa rigueur aux hommes qui, s'ils peuvent certes jouir du monde extérieur, doivent cependant répondre à un idéal de masculinité hégémonique tout aussi réducteur et stigmatisant pour celui qui n'y adhérerait pas.

La « division rigide de la personnalité » dont parle Rubin et qui opprime aussi les hommes apparaît dans les deux romans précédemment étudiés, à travers le personnage d'Hugo dont les actes et les discours aspirent à un idéal de virilité (parfois contradictoire), et à travers le personnage de Germán, qui adapte scrupuleusement son comportement pour ne pas recevoir l'opprobre, le stigmate ultime, non pas de « *puta* », mais de « *joto* ». Mais c'est le personnage d'Ana Clavel, Antonia, qui nous permettra, grâce à son regard

1 Camille Paglia, *op. cit.*, p. 52.

2 Gayle Rubin, *op. cit.*, p. 49.

neuf de *transfuge de genre*, de distinguer avec plus de lucidité les normes et les valeurs de la masculinité.

Dans *Cuerpo náufrago*, parmi les nombreuses interrogations métaphysiques que suscite la métamorphose initiale du personnage, il en est une qui guide la première étape du parcours d'Antonia : «¿Cómo se construye un disfraz de hombre?» (*Cuerpo*, p. 27). Si les notions de construction et de déguisement excluent d'emblée l'idée de *nécessité naturelle* entre le sexe et le genre, le caractère répétitif et obsédant de la question affirme le genre comme *nécessité sociale*. Le nouveau corps d'Antonia et la marque anatomique distinctive³ du pénis et de ses témoins ne suffisent pas à lui assurer une *légitimité, une reconnaissance sociale*⁴. La métamorphose soudaine d'Antonia et ses doutes sur le «déguisement masculin» qu'elle s'apprête à endosser pour «affronter cette nouvelle vie» et sortir dans les rues de la ville⁵ démontrent que le corps en lui-même n'a pas d'«existence signifiante avant la marque du genre»⁶. En effet, comme le rappelle Rafael Mandressi, si la présence des témoins de la virilité est un critère nécessaire dans la construction virile⁷, l'anatomie n'est pas suffisante, et l'apparition soudaine de parties génitales masculines ne fait pas d'Antonia un homme :

C'est ce qu'affirme Judith Butler : [...] Le sexe physique n'est pas nécessairement un signe de virilité. En transposant la formule de Simone de Beauvoir, un homme n'est pas né homme, il le devient, la virilité n'apparaît pas comme un effet commandé par le corps. Il s'agit plutôt d'une *construction sociale* et d'un *phénomène psychologique*, lesquels donnent, l'un et l'autre, accès à la virilité⁸.

On ne naît pas, ou on ne se réveille pas homme, on le devient. Et comme le suggère la célèbre formule de Beauvoir, cette construction ne relève pas d'une élection libre, ce devenir n'est pas une «option» – en dépit de ce que pourrait suggérer la phrase du roman : «también estaba la opción de comportarse como un hombre» (*Cuerpo*, p. 16) –, mais une nécessité, une obligation⁹ dont dépendent l'intelligibilité de la personne au sein de nos sociétés hétéronormées et sa légitimité à exister : «Les personnes ne deviennent

3 Une marque cependant mouvante et instable, comme nous l'avons montré en I. 4.

4 L'idée selon laquelle le genre est avant tout une *affaire sociale*, apparaît dans l'agencement chronologique des deux scènes décisives dans la construction virile d'Antonia. Ce n'est qu'après avoir été reconnu-e comme un homme par une inconnue que le personnage se perçoit, se reconnaît en tant que tel. L'adoubement par autrui («había sido reconocido como hombre. Un acto tan simple y certero como si le hubieran dado el espaldarazo para armarlo caballero» (*Cuerpo*, p. 20)) précède et détermine l'identification réflexive dans une scène évoquant «le stade du miroir» : «Se sentía a sus anchas y sólo cuando se llevó la mano para mesarse los cabellos percibió con el rabillo del ojo que otro hombre lo imitaba. Adelantó el pecho en un gesto de ataque instantáneo pero cuando miró con atención *se topó con su propia imagen proyectada en un espejo lateral*» (*Cuerpo*, p. 21. Nous soulignons).

5 «¿Y cómo enfrentaría esta nueva vida?, ¿cómo salir a las calles de la ciudad de México, tratar a los amigos, a los jefes, a sus exparejas, a su casera, al mendigo de la esquina?» (*Cuerpo*, p. 14).

6 Judith Butler, *Trouble dans le genre*, op.cit., p. 71-72.

7 «L'anatomie stricto sensu, dans ce qu'elle a de plus simple et de plus brut, doit apporter ses 'marques'» (Rafael Mandressi, «La chaleur des hommes. Virilités et pensée médicale en Europe», art. cit., p. 249).

8 Lawrence D. Kritzman, «La virilité et ses 'autres'. La représentation de la masculinité paradoxale», art. cit., p. 195. Nous soulignons.

9 Cf. Judith Butler, *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 71.

intelligibles que si elles ont pris un genre (*becoming gendered*) selon les critères distinctifs de l'intelligibilité du genre»¹⁰. Le caractère inextricable du lien entre identité de personne et identité de genre explique l'angoisse, mais aussi l'excitation d'Antonia, qui se lance alors dans une quête pour trouver, inventer (même si le terme d'invention ne suppose pas une création *ex nihilo*, comme nous le verrons) sa nouvelle identité de genre. L'analyse de son parcours initiatique dans l'univers viril nous permettra de préciser les «critères distinctifs» de la masculinité, «les constructions sociales» et les «phénomènes psychologiques» dont parle Butler.

Être un homme ? Stéréotypes et variabilité

«[U]no es hombre, con las potencias y las fuerzas de un hombre, y las ejerce como hombre porque es muy macho; con los hombres así es la cosa por lo general.»¹¹

Qu'est-ce qu'être un homme ? Ou plus simplement, en retirant la dimension ontologique de la structure attributive, que signifie «se comporter comme un homme» ? La question de la virilité est particulièrement problématique, puisque l'homme est supposé incarner la personne universelle¹². La tradition culturelle assimilant le masculin à l'universel explique l'absence de définitions positives/marquées de la masculinité qui se définit uniquement, faute de prescriptions affirmatives, *en négatif du féminin*. Contrastant avec le foisonnement d'injonctions adressées aux femmes, l'absence de normes explicites de la masculinité provoque le désarroi d'Antonia qui souhaiterait avoir un manuel de virilité¹³ : «Pero eso ¿cómo se aprendía cuando una no había nacido así ? Antonia se sintió perdida en la sala de su departamento. ¿A quién acudir ?» (*Cuerpo*, p. 16).

Au-delà de cet écueil spécifique au genre masculin, il convient de rappeler qu'en tant qu'idéal normatif, la notion de masculinité ou de virilité est nécessairement variable et fluctuante, et non pas universelle et atemporelle. C'est ce que rappelle Isabel Boni-Le-

10 *Ibid.*, p. 83.

11 Ana García Bergua, *Isla de bobos*, México, Seix Barral, 2007, p. 107. Ce raisonnement tautologique proféré par Raúl Soulier pour justifier ses écarts sexuels dévoile comiquement comme le stéréotype viril s'autoalimente/s'auto-justifie.

12 «[...] le seul genre à être marqué est le genre féminin, [...] la personne universelle est assimilée au genre masculin, moyennant quoi les femmes sont réduites à leur sexe et les hommes glorifiés pour incarner, au-delà du corps, la personne universelle» (Judith Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 73). Butler résume ici le point de vue des théoriciennes féministes à la suite de Beauvoir.

13 «Antonia deseó tener un manual que le diera instrucciones» (*Cuerpo*, p. 27).

Goff, en citant la sociologue Raewyn Connell, autrice du concept de « masculinité hégémonique »¹⁴ :

Pour l'auteur de *Masculinities*, les idéaux de masculinité qui circulent dans les sociétés contemporaines, ainsi que les pratiques corporelles et l'économie des émotions qui les accompagnent, constituent des configurations historiquement changeantes¹⁵.

Ainsi, « être un homme » revêt des significations variables selon les lieux et les époques, mais également au sein d'une même société, en l'occurrence, de la société mexicaine contemporaine où l'idéal de virilité est érigé au rang de mythe. En effet, malgré l'image monolithique du stéréotype du « macho mexicain » – si répandu que « le Mexique en est arrivé à signifier machisme, et machisme, Mexique »¹⁶ –, l'anthropologue Matthew Gutmann, qui s'interroge sur ce que signifie *Ser hombre de verdad en la Ciudad de México*, rejette le principe de permanence et d'uniformité dans la définition d'une masculinité mexicaine :

[...] se ha comprobado que cualquier afirmación que manifieste que la naturaleza de la masculinidad mexicana es uniforme, es decir, que existe un macho mexicano ubicuo, está equivocada¹⁷.

Bien qu'Ana Clavel se défende de toute intention sociologique ou anthropologique¹⁸, le regard étranger (à l'instar de celui de l'anthropologue étatsunien Gutmann) d'Antonia permet d'observer les « processus qui *construisent, entretiennent ou renégocient* »¹⁹ l'idéal viril et son parcours initiatique de comprendre comment les stéréotypes masculins s'incarnent ou s'actualisent dans le corps du personnage. En dépit des avertissements sur la variabilité et l'ambiguïté des idéaux masculins, les caractéristiques viriles qui se dessinent au fil du roman semblent présenter au contraire une *permanence* vis-à-vis de modèles culturels séculaires et une *cohérence* qui s'articule autour de la traditionnelle dialectique de l'actif et du passif, celle-ci déterminant différents aspects de la personnal-

14 Cf. Raewyn W. Connell, *Masculinities*, Cambridge, Polity Press, 2005.

15 Isabel Boni-Le Goff, « Corps légitime », in Juliette Rennes (dir.), *Encyclopédie, op. cit.*, p. 160.

16 « México llegó a significar machismo, y machismo, México », Matthew Gutmann, *Ser hombre de verdad en la Ciudad de México. Ni macho ni mandilón*, México, Colegio de México, 2000, p. 321.

17 *Ibid.*, p. 371. Voir aussi : « [L]a noción que apuesta por una identidad masculina mexicana uniforme y eterna carece totalmente de mérito » (*ibid.*, p. 353).

18 « Lejos de indagar en peculiaridades sociológicas, el personaje me ha permitido explorar en los laberintos del deseo y del corazón » (Ana Clavel, *A la sombra, op. cit.*, p. 99). Malgré les précautions de l'autrice, les découvertes et la participation d'Antonia aux rituels et expériences de la masculinité coïncident avec de nombreux éléments relevés par Fenneke Reysoo lors de son étude de terrain auprès de jeunes Mexicains vivant dans deux zones périphériques de la capitale pour définir ce qu'est un « homme ». Coïncidence surprenante avec le roman de Clavel : la seconde question posée aux jeunes gens était « comment ils se sentiraient si demain ils se réveillaient en femme ». Si le premier critère définitoire de la masculinité selon les jeunes était d'avoir un pénis, révélant ainsi une conception biologisante et anatomique des identités de genre, leur réponse à une hypothétique métamorphose révèle en revanche la dimension sociale de ces dernières et associe la femme à un manque, non pas anatomique, mais un manque... de liberté. Cf. Fenneke Reysoo, « La construction sociale de la masculinité à Mexico », *Nouvelles Questions Féministes*, Editions Antipodes, vol. 21, n°3, 2002, p. 63-64.

19 Isabel Boni-Le Goff, « Corps légitime », art. cit., p. 160.

té, comme certaines « pratiques corporelles » et langagières, l' « économie des émotions », la relation aux autres, ou encore la perception de certains lieux/objets.

Cuerpo náufrago : un atelier *Drag King* fictionnel ?

« ¿Aprender de qué lado los hombres se abotonan las camisas, con qué pie se levantan de la cama, cuántos borregos cuentan antes de quedarse dormidos ? » (*Cuerpo*, p. 29)

Un Drag King est une personne (généralement assignée « femme » à la naissance) qui incarne et met en scène les masculinités à l'aide d'un répertoire multisémiotique complexe allant du verbal au non-verbal [...] ²⁰.

Antonia – assignée femme à la naissance/au début du roman (« Ella, porque no cabía duda sobre su sexo ») et s'apprêtant à endosser le déguisement masculin – répond à la définition de « DK » proposée par Luca Greco. À l'instar des « participantEs » aux ateliers DK, Antonia – accompagnée de ses instructeurs Francisco, Carlos et Raimundo et puisant dans le répertoire chevaleresque de l'*Amadis* – apprendra « à fabriquer une ou plusieurs corporalités masculines » ²¹. Les principes d'apprentissage et de fabrication/construction de la masculinité qui définissent les pratiques *drag* selon Luca Greco nous permettent de qualifier le roman d'atelier DK littéraire/fictionnel, puisqu'ils caractérisent la situation initiale du roman. Dès sa première sortie en ville, Antonia, encouragée par son ami Francisco, se demande « comment *se construit un déguisement d'homme* » et envisage de « s'habiller comme tel » ²². Ces différents principes qui déterminent l'intrigue initiale postulent en même temps une certaine conception de l'identité de la personne, qui serait *situationnelle* et *transitoire*, et non originelle. Plus précisément, ils déconstruisent d'emblée l'idée d'un « *Soi généré* », comme « entité discrète et s'autosuffisant », pour affirmer dès les premières pages le caractère intrinsèquement relationnel, interactionnel de l'identité de genre. C'est cet aspect que Luca Greco souligne dans son étude des pratiques *drag*, posant au début de son article les principes théoriques sur lesquels il élabore son analyse :

Je définirai le Soi (*Self*) dans les termes de Goffman (1973) en tant que *pluralité de rôles que l'on peut endosser devant les autres selon une pluralité de situations et avec une multiplicité de ressources sémiotiques*. Dans ce cadre, le soi n'est ni appréhendé dans sa dimension cognitive ni dans sa dimension individuelle étant donné qu'il est *par définition relationnel* : « la perspective adoptée ici est celle de la représentation théâtrale [...] j'examinerai ici de quelle façon une personne, dans les situations les plus banales, se présente elle-même et présente son activité aux autres, par quels moyens elle oriente et gouverne l'impression qu'elle

²⁰ Luca Greco, « Un soi pluriel : la représentation de soi dans les ateliers Drag King. Enjeux interactionnels, catégoriels et politiques », in Natacha Chetcuti et Luca Greco, *La face cachée du genre*, op. cit., p. 63-64.

²¹ « [...] les ateliers DK sont des activités dans lesquelles les participantEs apprennent ensemble à fabriquer une ou plusieurs corporalités masculines » (*ibid.*).

²² « ¿Cómo se construye un disfraz de hombre ? [...] la hizo imaginar el proceso de invertir los papeles y, por principio de cuentas, vestirse como tal » (*Cuerpo*, p. 27).

produit sur eux, et *quelles sortes de choses elle peut ou ne peut pas se permettre au cours de sa représentation* »²³.

Dans *Cuerpo náufrago*, l'identité en construction d'Antonia recouvre bien cette double dimension théâtrale et relationnelle : revêtue de son armure imaginaire, Antonia met en scène sa masculinité encore mal assurée, se présente aux autres dans les situations les plus banales²⁴, voire les plus triviales (dans les toilettes publiques), et tente *d'orienter* et de *gouverner* « l'impression qu'elle produit » sur les autres en s'inspirant des codes chevaleresques. Son statut de transfuge permet d'éclairer le théâtre de la masculinité qui se joue dans le cadre intrafictionnel de la Ciudad de México du début du *xxi*^e siècle, de distinguer « *quelles sortes de choses [«un hombre de verdad»] peut ou ne peut pas se permettre au cours de sa représentation* », et de découvrir les rituels virils qui se poursuivent même dans les « coulisses »²⁵ de la société des hommes.

II. 2. b. L'économie des émotions

*« Viejo o adolescente, criollo o mestizo, general, obrero o licenciado, el mexicano se me aparece como un ser que se encierra y se conserva : máscara el rostro y máscara la sonrisa »*²⁶.

Pudeur romaine, pudeur mexicaine

Au sein du répertoire multisémiotique de la masculinité dont Antonia fait l'apprentissage, nous pouvons dégager certains codes qui concernent *l'économie des émotions*. Dans le contexte de construction d'une masculinité hégémonique, le terme d'économie prend d'ailleurs son sens le plus strict, non seulement d'organisation, mais de réserve et de sobriété. En effet, la première leçon que reçoit Antonia est celle de l'impératif de la *pudeur*.

La notion de pudeur comme première norme virile peut surprendre, puisqu'elle est couramment associée à une « vertu de femme », si bien qu'un certain usage traductologique voulait « que *virtus* fût traduit par courage quand il concernait les hommes, et par pudeur quand il concernait les femmes »²⁷. Il est vrai que la première définition de l'étymon latin *pudor, oris, m.* proposée par le Gaffiot énumère des qualités que nous avons identifiées comme « féminines » dans le sous-chapitre précédent, telles que « le sentiment de pudeur, de honte, de réserve, de retenue, de délicatesse, de timidité ». Cette première acception « féminine » de la pudeur concerne essentiellement *l'attitude corporelle*,

23 Luca Greco, « Un soi pluriel », art. cit., p. 66. Nous soulignons. Greco cite Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne. La présentation de soi*, vol. 1, Paris, Minuit, 1973, p. 9.

24 Voir la scène du baptême d'Antón dans une *cantina* entourée de ses amis.

25 Nous reprenons la métaphore théâtrale employée par Goffman dans *La mise en scène de la vie quotidienne. La présentation de soi*.

26 Octavio Paz, « Máscaras mexicanas », *El laberinto de la soledad*, op. cit., p. 10.

27 Adèle Van Reeth (dir.), Eric Fiat, *La pudeur*, Paris, Plon, coll. Questions de caractère, 2016.

comme le suggère le diptyque consécutif *pudor/rubor*, le sentiment de gêne, de honte lié à l'exhibition/la vue de choses considérées comme «étant plus ou moins directement d'ordre sexuel», s'exprimant directement par une rougeur des joues (de femmes). Alors que le *pudor* féminin suppose une retenue corporelle et sexuelle synonyme de décence voire de chasteté, le *pudor* viril engage l'honneur²⁸ des hommes qui doivent contrôler, contenir leurs émotions et leurs sentiments, quand l'épanchement sentimental est certes méprisé mais considéré comme une *norme* féminine.

Cette seconde acception de la pudeur comme idéal de masculinité apparaît dans une des premières scènes du roman, lorsqu'Antonia – après avoir démissionné de son travail et tiré un trait sur sa vie passée (symbolisée par des «fotos, libros, papeles» entassés dans une boîte) – retient ses émotions devant son ami (et pourtant complice) Francisco : «Sentía deseos de llorar pero no se imaginaba *desarmándose* frente a su amigo» (*Cuerpo*, p. 43). Ce dernier devance les pensées d'Antonia et confirme le tabou des larmes masculines à travers un commentaire ambigu sur les normes de comportements dans la société mexicaine :

Un favor Antón –era la primera vez que la llamaba con ese nombre–. No vayas a llorar. Se supone que el mundo ha cambiado y que nos permitimos algunas emociones. Pero llorar... eso es de maricas. (*Cuerpo*, p. 43)

La prescription de Francisco («No vayas a llorar») laisse peu de doute sur le modèle viril en vigueur et son affirmation sur l'évolution des mœurs relève plutôt de la prétérition ou de l'antiphrase que d'une réelle conviction. L'idée d'une liberté émotionnelle pour les hommes – introduite frileusement sur un mode hypothétique – suit une figure de dégradation puisque l'adjectif indéfini «algunas» devant le substantif «emociones» nuance l'évolution en question, avant que la dernière affirmation ne contredise *de facto/verbo* toute idée de changement de mentalité. Bien qu'elle ne soit pas adressée directement à Antonia²⁹, l'injure finale «maricas» brandit l'*opprobre* (4^e définition du *pudor* latin) qui menace l'homme *incontinent* dans ses émotions, et ce simple *stigmat verbal* produit l'effet très concret d'un corset moral ou, pour reprendre la métaphore chevaleresque chère au personnage, d'une armure. En effet, la force *performative du verbe* et le mécanisme orthopédique de l'injure apparaissent clairement dans la scène étudiée, puisqu'après l'avertissement proféré par Francisco, Antonia sent son corps et son âme se raidir :

Antonia sintió que sus músculos se endurecían, que una armadura la inmovilizaba al punto de sólo permitirle respirar lo necesario para no asfixiarse. [...] el brazo metálico de la ar-

28 Selon la deuxième et troisième acception du Gaffiot : 2. sentiment moral, moralité, honneur et 3. honneur, point d'honneur.

29 Sur les effets de l'injure, même lorsqu'elle n'est pas dirigée vers / adressée à une personne en particulier, voir Didier Eribon, *Réflexions sur la question gay* (1999), Barcelone, Flammarion, coll. Champs essais, 2012. Nous analyserons en détail les effets de l'injure dans le contexte discursif homophobe et misogyne en III. 1.

madura le impidió moverse con agilidad. Se sentía rígida e incómoda, pero al menos estaba protegida. (*Cuerpo*, p. 44) ³⁰

Si les idéaux de masculinité «constituent des configurations historiquement changeantes», le tabou de l'expression des sentiments/des larmes masculines présente au contraire une indéniable permanence à travers les époques et apparaît comme «un trait typique des sociétés méditerranéennes [ou *latines* dirons-nous] machistes» ³¹. L'économie des émotions dans le Mexique du début du ^{XXI}^e siècle ne diffère guère de celle qui régnait déjà sous la Rome antique, où – comme le rappelle Jean-Paul Thuillier (qui confirme nos précédentes analyses lexicales) dans son chapitre sur les «Virilités romaines» – «la maîtrise de soi est le critère essentiel de la *virtus* romaine» et où l'on attendait donc de l'homme de la «Pudeur [...] dans l'expression des sentiments» ³². Autre caractéristique pérenne du modèle viril : «ce refus viril de l'exhibition sentimentale» s'inscrit évidemment dans un schéma binaire des normes de comportement, dans lequel tout ce qui n'est pas typiquement et positivement masculin, est donc nécessairement et négativement féminin. Ainsi, l'identité masculine se construit *envers et contre* le féminin : puisque «l'impuissance à se dominer, l'*impotentia sui*, est typiquement féminine, *muliebris*», l'homme (romain et mexicain) doit au contraire faire preuve de retenue sous peine d'engager sa virilité : «l'expression trop marquée, trop forte des sentiments est considérée comme dévirilisante» ³³.

De même, le substrat idéologique et les mécanismes qui maintiennent ce double modèle – reposant simultanément sur une valorisation de la retenue virile et une dépréciation de l'épanchement féminin – dans la Rome antique comme dans le Mexique contemporain sont similaires, comme en témoignent les qualificatifs que reçoivent les comportements masculins jugés impudiques : l'historien rapporte l'exemple emblématique de l'opprobre reçu par l'empereur Hadrien parce qu'il avait pleuré la mort de son amant *muliebriter*, comme une femme. Quelque 2000 ans plus tard, dans le contexte intrafictionnel de la ville de Mexico, le stigmate a évolué (de «*muliebriter*» à «de maricas» ³⁴), mais la menace qui inquiète l'intégrité masculine et régule le comportement des hommes reste la même.

Si l'homophobie manifeste telle qu'elle s'exprime dans la société mexicaine actuelle n'est pas pertinente dans le cas de la Rome antique pour des raisons évidentes d'anachro-

30 Citons un dernier exemple de l'apparition de l'armure symbolique que revêt Antonia après la menace du même stigmate d'homosexualité pour dissimuler la gêne qu'elle éprouve après avoir apprécié les charmes d'une jeune femme... qui s'avéra être un jeune homme : «Antonia estuvo a punto de reconocer su engaño, pero entonces la armadura le acicateó los ijares», «Antonia se sintió expuesta y de manera instintiva probó a reforzar la armadura : echó el cuerpo para adelante y los puños se le crisparon a punto de ataque [...]» (*Cuerpo*, p. 46-47).

31 Jean-Paul Thuillier, «Virilités romaines. *Vir*, *virilitas*, *virtus*», in Georges Vigarello (dir.) *Histoire de la virilité*, *op. cit.*, p. 111 : «C'est là un trait typique des sociétés méditerranéennes machistes, et on a relevé la même tendance aujourd'hui dans le code des relations amoureuses dans les banlieues, les cités».

32 *Ibid.*, p. 110-111.

33 *Id.*

34 Dans la ville de México du début du ^{XXI}^e siècle, ces deux anti-modèles virils (la femme et l'homosexuel) de-

nisme, les deux visions de la masculinité se rejoignent néanmoins dans la valorisation de «*lo cerrado*», de ce qui est fermé, de celui qui fait preuve de retenue. En effet, le *pudor*³⁵ romain décrit par Thuillier fait écho à l'idéal de «*la hombría*» caractéristique de la société mexicaine tel que le décrit Octavio Paz dans le chapitre II du *Labyrinthe de la solitude*. L'analyse que mène l'auteur dans «*Máscaras mexicanas*» sur les implications du verbe «*rajarse*» nous rappelle ce refus viril des Romains de l'exhibition sentimentale : «El “macho” es un ser hermético» et «el ideal de la “hombría” consiste en no “rajarse” nunca»³⁶. «*Rajarse*» vient du substantif «*raja*», la déchirure, la fêlure, ce qui le place directement du côté de «*lo abierto*», du féminin, de l'ouvert :

Los que se “abren” son cobardes. [...] Las mujeres son seres inferiores porque, al entregarse, se abren. Su inferioridad es constitucional y radica en su sexo, en su “rajada”, herida que jamás cicatriza. [...]

[...] en la esfera de las relaciones cotidianas [el mexicano] procura que imperen el pudor, el recato y la reserva ceremoniosa³⁷.

Ainsi, l'intégrité masculine du Mexicain dépend de sa capacité à ne pas «*rajarse*», à maintenir une attitude pudique, car ce sont les femmes qui sont anatomiquement prédisposées à s'ouvrir. Dans l'épisode du roman, la forme verbale «*desarmarse*» apparaît comme équivalent de «*rajarse*» et le motif de l'armure qu'endosse Antonia et qui réapparaît dans les premiers temps de sa construction virile signale métaphoriquement cet impératif de la pudeur masculine.

Au cours de ces considérations linguistiques et historiques, nous avons constaté l'ambivalence de la notion de «*pudeur*». Dans la sphère masculine, elle suppose la maîtrise de soi et de ses émotions et se rapporte à un idéal de virilité «*hermétique*» qui s'affirme symboliquement contre l'*ouverture* anatomique des femmes, comme le suggère Octavio Paz. Cela étant, la métaphore ou l'analogie anatomique est *ouverte* à plusieurs interprétations – dès lors qu'elle permet d'inférioriser et de contraindre les femmes – et permet à Eric Fiat une lecture genrée (différente de l'acception virile) de la pudeur comme vertu *objectivement* féminine :

Il est vrai qu'il y a peut-être quelque chose comme une pudeur objective plus évidente chez la femme que chez l'homme, dans la mesure où il est vrai que le sexe féminin est caché,

meurent, comme le révèle l'étude de Fenneke Reysoo : «Ainsi, au niveau symbolique, il est intéressant de voir que les jeunes ne construisent pas seulement la masculinité par opposition au sexe féminin, mais que leur idée du vrai homme («*el hombre de verdad*») s'oppose également à la figure sociale du moindre homme («*menos hombre*») : l'homme efféminé et l'homosexuel» (Fenneke Reysoo, art. cit., p. 69).

35 Plutôt que «*pudor*» utilisé par Jean-Paul Thuillier, Catherine Baroin, de l'Université de Rouen Normandie, suggère les termes de «*constantia*» ou de «*temperantia*» pour désigner l'idée de maîtrise de soi dans le monde romain. Cette précision lexicale nous a été formulée à la suite de notre communication, «*Cuerpo naufrago d'Ana Clavel : initiation à la virilité, entre reproduction et déconstruction des notions de genre*», présentée en novembre 2017 dans le cadre du séminaire «*Corps, normes, genre : discours et représentations de l'Antiquité à nos jours*» organisé par Catherine Baroin et Anne-Florence Gillard-Estrada à l'Université de Rouen Normandie, de 2017 à 2019.

36 Octavio Paz, *op.cit.*, p. 10.

37 *Ibid.*, p.10-12.

réservé, quand celui de l'homme est montré, apparent. [...] osons dire avec peut-être un peu d'impudeur qu'il y a un caractère évident de l'érection, un caractère plus douteux de l'humidité. La jouissance masculine est indubitable, le féminin invérifiable, comme nous l'apprend Claude Habib. Par conséquent, partant de ce que l'on peut appeler une pudeur objective, on a tôt fait de vouloir que la pudeur soit subjectivement vertu féminine plutôt que masculine [...] ³⁸.

L'analogie anatomico-physiologique actualise ici une autre acception de la pudeur comme vertu/réflexe de femmes. Ces-dernières, en vertu des mécanismes physiologiques supposément plus discrets de leur désir, réagiraient plus naturellement de manière pudique et contrôlèrent plus volontiers leurs pensées et leurs pratiques sexuelles.

Les deux références (celle de Paz et celle de Fiat) aux sexes féminins relèvent évidemment d'une perception idéologiquement et culturellement construite de l'anatomie féminine³⁹, mais elles résument deux valeurs de la masculinité (qui s'édifie *littéralement* contre le *sexe* féminin): d'une part, c'est contre l'image obscène et vile de la *raja*, du sexe féminin «ouvert», que se construit l'idéal viril de la *contenance/continence*⁴⁰ dans le domaine des émotions. D'autre part, c'est contre le fantasme du sexe féminin «caché, réservé» et de la jouissance secrète et «invérifiable» que doit au contraire *se prononcer* l'évidence du désir masculin. Alors que le premier impératif est suggéré par le motif de l'armure, c'est la métaphore de la conquête qui exprimera dans le roman cette autre exigence virile qui consiste à affirmer l'urgence de ses désirs.

II. 2. c. La relation aux femmes

Licence ou exigence sexuelle ?

«*que lo haga para que se haga hombre*»

Dans le sous-chapitre précédent, nous avons expliqué le contrôle accru du corps féminin par l'existence d'une double morale, d'une loi sexuelle implicite qui stigmatise

38 Adèle Van Reeth (dir.), Eric Fiat, *op. cit.*, p. 18.

39 Ce qu'Eric Fiat décrit comme une évidence incontestable (voir la répétition «il est vrai que» et la tournure assertive de la formule: «La jouissance masculine est indubitable, le féminin invérifiable» présentée comme argument sous l'autorité de Claude Habib – bien qu'il concède finalement que de considérer la pudeur comme vertu féminine c'est «aller bien trop vite en besogne») nous semble témoigner au contraire d'une perception biaisée, profondément phallogocentrique, de l'anatomie et des mécanismes physiologiques du plaisir/désir. S'«il est vrai que» l'érection a un caractère incontestable et particulièrement *visible*, ces commentaires semblent réduire le champ visuel au seul pénis, au mépris de l'organe féminin du clitoris ou d'autres parties du corps féminins comme les tétons, érectiles eux-aussi, sans parler d'autres indices visibles comme la coloration ou le hérissément de l'épiderme. Enfin, ces affirmations supposent une perception du plaisir/désir limitée au seul sens de la vue, au mépris du toucher (propre à percevoir la «douteuse» humidité), de l'odorat, voire même de l'ouïe. Contre ces deux réductions schématiques du sexe féminin comme trou ou comme secret, nous proposons cette description qui redonne tout son relief, toute sa visibilité et sa plasticité au sexe féminin: «Les deux bourrelets charnus et les deux fines lames de peau qui entourent l'entrée du vagin constituent les 'grandes' et 'petites' lèvres [...]. Ces replis forment la partie bombée de la vulve et présentent une élasticité, une forme, une coloration, une longueur, une épaisseur et une aptitude à se congestionner une fois excités, qui sont infiniment variables d'une femme à l'autre». Cette description est citée en épigraphe du premier chapitre de Catherine Malabou, *Changer de différence. Le féminin et la question philosophique*, Paris, Galilée, 2009, p. 13.

40 La pudeur masculine faisant partie des *virtutes continentiae*.

les femmes et discrimine favorablement les hommes. Comme le rappelle Marta Lamas, «l'échange sexuel hors mariage dégrade exclusivement les femmes» alors que «les hommes ne courent pas le risque d'affecter leur réputation, car la vertu chez les hommes ne dépend pas de leur activité sexuelle»⁴¹. Précisons cependant que l'idée selon laquelle la pratique sexuelle des hommes n'engage pas leur réputation n'est que partiellement vraie, puisqu'elle exclut de fait l'échange homosexuel, hautement stigmatisé (comme le souligne Lamas par ailleurs et comme le suggère l'insulte brandie par Francisco dans le roman). Et même dans le cadre de relations hétérosexuelles, nous allons voir que le rôle à tenir pour un homme engage pleinement sa réputation puisqu'il détermine la perception de sa virilité aux yeux de la société. Le *stigmat* n'est pas le même que pour les femmes, mais la menace de son *verdict* existe bel et bien pour les hommes : si leur vertu, leur *honnêteté* ne dépendent pas de leur activité sexuelle, cette dernière définit cependant leur *honneur*, leur valeur virile. Comme le révèle Fenneke Reysoo dans son étude de terrain auprès de jeunes Mexicains, «el sexo» (désignant l'acte hétérosexuel) est *l'étape et la condition nécessaire* au «devenir homme», selon l'injonction «*que lo haga para que se haga hombre*»⁴² :

Lorsqu'on leur demande : «Quand est-ce qu'un garçon devient un homme?», ils nous parlent, d'une part, des changements corporels (mutation de la voix, poils et érections) et mentaux ([«*la mente cachonda*»]) et, d'autre part, de leur initiation sexuelle. [...] Pour ne pas s'attirer la suspicion d'être faible ou homosexuel, il y a une forte pression de groupe pour s'initier sexuellement [...]»⁴³.

Les deux premières preuves ayant été vérifiées chez Antonia⁴⁴, il lui reste désormais à s'initier sexuellement. Mais avant le passage à l'acte, Antonia entreprend une réflexion sur les normes de comportements/l'attitude à adopter envers le sexe nouvellement opposé – les femmes –, qui nous ramènera, une fois de plus, à la dialectique de l'actif et du passif reposant sur l'analogie anatomique.

41 Cf. passage cité en II. 1., note n°70, p. 250.

42 Fenneke Reysoo, art. cit., p. 64.

43 *Id.*

44 Nous avons déjà commenté les changements corporels d'Antonia : la mutation de sa voix («Su voz era más oscura y grave» (*Cuerpo*, p. 16)), ses poils («el vello en brazo [...] ahora se había incrementado» (*Cuerpo*, p. 13)) et ses érections («un relámpago se erizó entre sus piernas» (*Cuerpo*, p. 15)). Le passage suivant illustre la «*la mente cachonda*» du personnage : «Y Antonia se descubrió sedienta, deseante. Pensó que alguna vez tendría que hacer el amor como hombre, usar su miembro e introducirse en una mujer [...] Un deleitable vértigo se apoderó de ella y sus manos urgieron el único mástil del que podía asirse mientras imaginaba que metía a una mujer en el baño de hombres y que allí, después de sentarla en uno de los mingitorios, le abría las piernas para hacerla suya» (*Cuerpo*, p. 52).

« El núcleo activo de la oración amorosa » : amour courtois et esprit de conquête

Après l'armure symbolique qui la protège de l'extérieur, c'est encore dans les romans de chevalerie qu'Antonia s'instruit dans l'art d'aimer et de courtiser. Les déductions qu'elle retire de cette première leçon de chevalerie confirment la répartition des rôles masculin et féminin autour de l'actif et du passif :

“Vaya, de modo que en vez de *ser rescatada* he de ser yo *la que rescate*. ¿Será posible que los hombres crean que tienen el deber de salvar a alguien? ” Se mordió el pensamiento –por no decir la lengua– pues pronto reconoció que, aunque ella misma gozaba de cierta autonomía, todas sus relaciones amorosas habían fracasado porque, de alguna forma, siempre había esperado ser salvada, elegida, rescatada, vista, apreciada, descubierta, *en un uso irracional y desmesurado de la voz pasiva*. ¿Y qué, ahora le correspondería ser el *sujeto activo*, el núcleo dominante de la oración amorosa, el potente caballero que embiste y sigue adelante? (*Cuerpo*, p. 17)

Si la référence au modèle chevaleresque semble risible – elle donne d'ailleurs lieu à plusieurs scènes d'« autoescarnio » ou d'« autoescarmiento »⁴⁵ chez le personnage – ou extravagante – ce modèle étant évidemment anachronique et illusoire, déjà pour un Don Quichotte⁴⁶ et *a fortiori* pour un jeune Mexicain du XXI^e siècle –, elle permet d'exprimer sur un mode caricatural des normes de genre encore bien en vigueur aujourd'hui : l'intuition d'Antonia qu'elle doit désormais « être le sujet actif, le noyau dominant de la phrase amoureuse » coïncide en effet avec le constat sociologique dressé par Marta Lamas : « Los hombres “abordan” a las mujeres, les hacen “proposiciones”, les silban o dicen piropos, porque en nuestra cultura la iniciativa sexual les corresponde a ellos »⁴⁷. Cette remarquable continuité entre l'idéal courtois et « el ideal de hombría » contemporain autour d'une masculinité entreprenante et active⁴⁸ se précise dans les deux passages suivants, où les termes employés dans l'analyse introspective d'Antonia répondent mot-à-mot à ceux

45 Ces deux notions clés du roman cervantin apparaissent lorsqu'Antonia bombe le torse dans un geste d'attaque envers son propre reflet et qu'elle conclut amusée : « Vaya, así que también tendré que cuidarme de mis propias bravuconadas » (*Cuerpo*, p. 21), ou encore, durant « su imaginario ritual de caballero » dans le musée et qu'elle entend « la carcajada metálica » du heaume alors qu'elle tente de se défaire maladroitement de son « armure imaginaire » (*Cuerpo*, p. 28). C'est aussi la notion d'*escarmiento* par procuration qui apparaît dans une référence intertextuelle à *Don Quichotte* (à la fin du chapitre IV, « *De lo que sucedió a nuestro caballero cuando salió de la venta* », où Don Quichotte, juste après sa prise d'arme, finit roué de coups, gisant dans un fossé et incapable de se relever seul), lorsqu'Antonia reconnaît, malgré sa fascination pour cet objet, les dangers de l'armure : « La depuración de un yelmo, la maestría de una espada, completaban esa imagen todopoderosa e invulnerable. Pero si un caballero con armadura de placas se caía al suelo era complicado que se levantara por sí solo » (*Cuerpo*, p. 28). Enfin, malgré son obsession, Antonia semble consciente du caractère stéréotypé du modèle chevaleresque : « Las armaduras eran hermosas : uno podía portarlas, al menos imaginariamente, en ciertos momentos de embate del exterior, pero, por lo demás, ¿no eran acaso una forma estereotipada de la masculinidad? » (*Cuerpo*, p. 29).

46 Cf. Hervé Drévilion, « Du guerrier au militaire », in Georges Vigarello (dir.), *Histoire de la virilité*, op. cit., p. 296 : « pour prétendre imiter la vertu des chevaliers fabuleux, il fallait [...] avoir la folie et la naïveté de l'ingénieux hidalgo ».

47 Marta Lamas, « El acoso y el #metoo », in *Revista de la Universidad de México*, « Género », op. cit., p. 55.

48 Signalons que le personnage masculin de *La bomba de San José* suit lui aussi cet idéal chevaleresque (et d'autres modèles cinématographiques qui en dérivent) consistant à sauver la damoiselle en détresse, puisqu'Hugo se rêve comme le sauveur de Selma et comme le conquérant de son corps. Nous y reviendrons en II. 3. a.

de l'analyse sociologique de Lamas, l'une et l'autre utilisant des métaphores chevaleresques :

Escarceo, asedio, *cortejo*, galanteo... Por supuesto los había vivido cuando era mujer, pero siempre como un estado de sitio, una *conquista* donde la resistencia, un estirar-aflojar-tensar-destensar, establecía la dinámica de un baile velado. Pensó en el tango, esa danza singularmente alusiva al acoplamiento, donde la mujer sólo puede dejarse llevar, seguir el mando, las ordenes enmascaradas en una suave presión en la cintura o en la espalda para girar o dar un paso. (*Cuerpo*, p. 20. Nous soulignons.)

Las conductas masculinas se nutren de una larga tradición de *cortejo* entrelazada en la *doble moral* sexual. Toca a los hombres “conquistar” a las mujeres, y a ellas, si son “decentes”, les toca no manifestar interés sexual, incluso ofenderse o molestarse cuando escuchan un requerimiento sexual⁴⁹.

Bien sûr, les mentalités et les comportements évoluent – «Se supone que el mundo ha cambiado» pour reprendre la formule de Francisco – comme le rappelle Marta Lamas⁵⁰ et comme le prouvent la première rencontre d'Antonia avec une jeune femme étonnamment entreprenante, où «la invitación provocativa, el ofrecimiento beligerante, añadían una nota inusitada» (*Cuerpo*, p. 20)⁵¹. Mais malgré le contre-modèle initial de la jeune femme «belligérante» et alors qu'Antonia employait la métaphore atténuée du tango pour décrire son expérience féminine des rapports de séduction, c'est bel et bien celle de la conquête qui sera filée dans le récit de son deuxième contact avec les femmes lors de l'épisode de la galerie.

D'inspiration chevaleresque, la rencontre d'Antonia avec Malva oscille entre une *conception de l'amour courtois* et *l'affirmation d'un esprit de conquête*. D'une part, la jeune femme est présentée selon le modèle de la passivité féminine comme un être fragile qu'il faut protéger : «la muchacha irradiaba una fragilidad genuina que debía ser resguardada»; «Mírala temblar, es tan pequeña y está tan sola, ¿acaso no necesita que alguien la proteja?» (*Cuerpo*, p. 56-57). Simultanément à cet instinct de protection, c'est l'urgence des désirs d'Antonia qui s'exprime à travers le motif ambigu de l'épée : arme défensive et protectrice («primero, desenvainar su espada para protegerla») et aussi symbole phallique, arme offensive de la conquête sexuelle : «“Al ataque...”», escuchó decir su pene como si ahí estuviera la verdadera espada» (*Cuerpo*, p. 57). Bien qu'Antonia ne sorte pas vainqueur de cette première mise en pratique de la théorie chevaleresque⁵², l'épisode confirme une conception de l'art de la séduction comme *rapport de force*.

49 *Ibid.*, p. 54. Nous soulignons les termes «cortejo» et «conquistar» qui font écho aux réflexions de notre personnage.

50 Marta Lamas admet l'évolution des mentalités et des comportements parmi les nouvelles générations, tout en insistant sur l'ancrage de ces schémas dans les relations sociales et amoureuses : «Aunque esas formas de relación y seducción entre mujeres y hombres están cambiando en las generaciones más jóvenes, todavía en amplias capas de nuestra población persisten estos códigos» (*ibid.*, p. 55).

51 Remarquons le lexique martial.

52 Antonia a du mal à se remettre de la «estocada» de la réaction agressive de Malva et conclut avec dépit que «Tenía una espada, pero a final de cuentas, no había sabido cómo usarla», «La rigidez defensiva de la armadura» semble impuissante face à «la misma chica que minutos antes lo dejara inerte sin haber iniciado siquiera la batalla» (*Cuerpo*,

Arma-dura, arma-blanda

Puisque la valeur de l'homme dépend de sa capacité à assouvir son désir, il est un élément de la panoplie chevaleresque qui revêt une importance capitale : l'épée, symbole du phallus.

Alors qu'au cours de ses premières expériences de séduction Antonia «affronte les femmes comme des adversaires de tournois», elle constate cependant que «les codes ne sont pas si clairs» et observe des «contradictions dans la pratique»⁵³. Mais malgré les estocades reçues, une certitude demeure : «lo cierto es que a Antonia le atraía lidiar, exponerse, porque un deseo más fuerte que ella *la impulsaba a llenar ese traje de hombre que ahora llevaba puesto*» (*Cuerpo*, p. 67). Comme nous l'a appris l'étude anthropologique/sociologique de Reysoo et comme le suggère l'agencement chronologique des deux paragraphes, pour remplir ce costume d'homme comme il se doit et devenir «*un hombre de verdad*», Antonia doit «passer à l'acte». La scène suivante de l'imminence de la rencontre sexuelle avec Claudia offre une sorte de phénoménologie du désir vécu et subi par Antonia, où l'on retrouve la traditionnelle répartition des rôles érotiques actif/passif, mais ce schéma attendu dérive en une vision hallucinatoire sous l'effet psychologique de la pression sociale et se répercute sur l'organe viril qui, de *arma-dura* devient *arma-blanda* :

Pero entonces –estaban tumbados en el sofá de la sala– Claudia hizo a un lado su pose de pantera y, sorprendentemente, le dejó el peso de la acción a Antonia. Quieta, a la espera, Claudia se convirtió repentinamente en la imagen misma del Deseo que ha de ser colmado. Antonia la imaginó como una enorme boca abierta, una gruta insondable, que jamás –así de absolutas percibimos las pasiones en el instante–, jamás podría saciar... Y se sintió aterrizado. El miedo se reflejó en el abatimiento de su miembro, segundos antes gloriosamente enhiesto como un estandarte. Mientras más decaía, Antonia comenzó a percibir que la armadura de otras ocasiones se reforzaba en torno a su cuerpo semidesnudo. (*Cuerpo*, p. 68)

Ce *fasco*, qui enseigne à Antonia l'autonomie capricieuse du pénis capable de trahisons, confirme l'érection comme enjeu majeur de la virilité. Les conséquences identitaires pour Antonia sont formulées au chapitre suivant, lorsqu'elle analyse cette première expérience ratée :

Se llamaba orgullo, vanidad herida. Pero era doble pues Antonia sabía que su comportamiento con Claudia se había originado por su propia inseguridad. Y no había podido reconocerlo frente a ella : era pues, doblemente, menos hombre. (*Cuerpo*, p. 70)

Comme le suggère l'expression du «moindre mâle» («*menos hombre*») – que relève également Reysoo dans son étude de terrain⁵⁴ – l'impuissance sexuelle, même ponctuelle, entraîne une *castration symbolique*, une faille dans l'intégrité masculine⁵⁵. Cette blessure

p. 57-58).

53 «[...] pero los papeles del cortejo no se repartían de manera tan clara», «Y aunque los códigos no fueran claros, contradicciones en la práctica [...]» (*Cuerpo*, p. 66-67).

54 Fenneke Reysoo, art. cit., p. 69.

55 Pour les raisons déjà exposées en I. 4. à travers l'analyse de Lawrence D. Kritzman. cf. I. 4, p. 208-209, note n° 79.

virile n'est cependant pas définitive⁵⁶. Peu de temps après l'initiation ratée, Antonia endossera à nouveau son *armadura* dans une description qui confirme le lien étroit entre les phénomènes psychologiques (le sentiment de puissance, l'esprit de conquête) et physiologiques (l'érection retrouvée) qui constituent la virilité :

Malva temblaba entre sus brazos. Antonia, toda él, sintió que se inflamaba de deseo: el guerrero despertaba con una fuerza imbatible. Ya no supo [...] si era un deseo provocado por Malva, o por su propia virilidad recuperada. (*Cuerpo*, p. 73)

Une position dominante naturelle ?

« construire l'identité masculine sur une position dominante présentée comme naturelle, à l'égard des femmes en général... »⁵⁷

Nous pouvons à présent interroger le caractère naturel, spontané d'une position dominante envers les femmes comme caractéristique virile qui découlerait instinctivement de l'anatomie, comme le suggère la certitude d'Antonia sur son impulsion à remplir son rôle d'homme et son nouveau goût pour l'aventure/la conquête⁵⁸. Or, dans les quelques passages du roman cités précédemment, cet idéal de domination est doublement contredit par l'expérience : par la réaction des femmes qui, si elles peuvent adopter parfois et volontairement la posture de passivité attendue, sont aussi capables d'initiatives, voire d'attaques, et par l'organisme même, capable de trahison. Plus que la métaphore d'une posture masculine naturelle (sorte de seconde peau), le motif de l'armure et de son épée, emprunté à un modèle culturel fictionnel, signale le fardeau symbolique imposé aux hommes qui se heurte régulièrement à la variabilité des expériences vécues. Le costume chevaleresque est en effet toujours décrit par son poids, sa rigidité, sa lourdeur, comme un handicap moral (« la rigidez defensiva de la armadura le impedía pensar », « sintió el peso de la armadura que más que protegerlo la aprisionaba » (*Cuerpo*, p. 57 et 66)) dans des relations interindividuelles en évolution⁵⁹. Si cet idéal se heurte à « des contradictions

56 Si elle n'est pas définitive, la menace est omniprésente (« el fracaso y la humillación planean constantemente sobre él » (Camille Paglia, *op. cit.*, p. 52)) et les mécanismes mêmes du coït supposent inévitablement le ramollissement de l'*arma-dura* : « Irónicamente, el éxito sexual siempre termina en estrepitosa caída. Toda proyección masculina es transitoria y tiene que ser interminable y ansiosamente renovada. Los hombres entran triunfantes y se retiran decrépitos » (*id.*).

57 Maurice Sartre, « Virilités grecques », in Georges Vigarello (dir.), *Histoire de la virilité*, *op. cit.*, p. 38. Sartre cite Sophie Lalanne, *Une éducation grecque. Rites de passage et construction des genres dans le roman grec ancien*, Paris, La Découverte, 2006, p. 204.

58 Nous avons déjà recueilli des indices qui tendent à démontrer ce lien entre l'anatomie et la psychologie/le caractère des individus dans le roman (cf. I. 1. c) et bien qu'Antonia refuse la « facilité » de cette hypothèse, elle en exprime régulièrement l'intuition : « No quería caer en el juego fácil de adjudicarlo a su nueva condición este nuevo deleite por la aventura pero reconocía que su capacidad de arriesgarse sin pensar tanto en las consecuencias se había incrementado » (*Cuerpo*, p. 67).

59 Le roman témoigne d'évolutions mais aussi d'un *statu quo* (*ante bellum*), puisque même Malva cède à cet idéal archaïque de la virilité et avoue son goût pour une masculinité dominante et guerrière : « hubiera sido lindo verte pelear por mí » (*Cuerpo*, p. 97).

dans la pratique»⁶⁰, il domine encore largement les fantasmes du personnage⁶¹ et se maintient à travers le langage d'une complicité virile et un humour pour le moins misogyne.

II. 2. d. Langage et humour virils

«*Habría que ser un poco puto para aceptar la sola idea de que te la metan en vez de penetrar*» (*Cuerpo*, p. 173)

Du symposium aux cantinas

Les deux qualités viriles étudiées précédemment – pudeur et esprit de conquête ou affirmation d'une position dominante –, décrivent l'individu viril en *lui-même* mais n'envisagent *pas le sujet en interaction* avec autrui. La dimension sociale de la virilité n'apparaît pas dans ce portrait d'un être hermétique, capable d'action envers le sexe opposé pour satisfaire ses désirs ponctuels (les relations de séduction n'impliquant pas – en théorie – de réciprocité, mais une initiative de la part de l'homme envers la femme-passive). Or, si ces deux qualités individuelles sont nécessaires à la construction virile, un homme doit aussi participer à des rites collectifs pour consacrer sa virilité *aux yeux des autres* (hommes).

Alors que l'idéal de féminité suppose comme nous l'avons démontré un invisibilisation du corps de la femme et sa réclusion au sein du foyer, la virilité en construction d'Antonia doit s'affirmer «aux yeux de tous»⁶² et apparaître dans des lieux «publics» – ou plutôt dans les lieux réservés aux hommes –, de la même manière que «le portrait idéal de l'homme grec» décrit par Maurice Sartre implique son appartenance *visible* à «un groupe sexué»⁶³. C'est cette part sociale de la virilité que révèle dans le roman la récurrence des *cantinas*, qu'Antonia fréquente – d'abord accompagnée de Francisco, puis de ses autres instructeurs Raimundo et Carlos⁶⁴ – dès sa première sortie en ville dans son

60 Antonia ne cesse de trouver des contre-exemples dans son quotidien («Se rió sólo de recordar a Mario, un compañero de trabajo que, sin ser homosexual, era una flor delicada y temblorosa ante el viento» *Cuerpo*, p. 17) ou dans la littérature : «[...] ella recordaba haber escuchado o leído de un caballero singular, de armadura reluciente y penacho blanco, capaz de superar a todos los rivales. No se acordaba de su nombre pero sí que al despojarse de la armadura, el caballero resultaba ser una amazona». À la manière du jeu narratif polyphonique et facétieux du *Quichotte*, le narrateur introduit un commentaire en note de bas de page pour révéler l'identité de ce chevalier : «El lector no tiene por qué padecer la desmemoria de Antonia. El personaje se llama Bradamante y algunas de sus singulares aventuras pueden leerse en la versión de Italo Calvino del *Orlando furioso narrado en prosa del poema de Ludovico Ariosto*» (*Cuerpo*, p. 17-18).

61 En témoigne la première pensée érotique du personnage («imaginaba que [...] le abría las piernas para hacerla suya», *Cuerpo*, p. 52) et toutes celles que lui inspirent les objets hybrides des urinoirs, comme l'ont montré nos analyses sur les conséquences psychiques et symboliques de l'anatomie, cf. I. 1. c.

62 Maurice Sartre, «Virilités grecques», art. cit., p. 21 : «[...] le discours privilégie à l'évidence ce qui relève du domaine public, ce qui s'accomplit sous les yeux de tous».

63 *Ibid.*, p.19 : «[...] un portrait idéal de l'homme grec comme élément d'un groupe sexué».

64 «Francisco la presentó con Carlos Díaz y con Raimundo Ventura, dos amigos que el vendedor de libros juzgó necesarios para el aprendizaje de Antonia en esta nueva etapa de vida» (*Cuerpo*, p. 35).

nouveau corps d'homme. C'est dans ces lieux de sociabilité masculine qu'elle participe à certains rituels collectifs – depuis le simple fait de trinquer et de «beber de la boca de la botella» (*Cuerpo*, p. 24) ou de «viser dans le mille»⁶⁵ des urinoirs –, et qu'elle découvre les caractéristiques de la complicité et de l'amitié viriles qui, contrairement à la définition de Sándor Márai d'une «alianza sin palabras»⁶⁶, se maintiennent à travers *un langage et un humour très codifiés*. À l'instar de la participation au *symposion* grec – «symbole de la sociabilité masculine»⁶⁷, la fréquentation des tavernes apparaît comme une étape initiatique permettant à Antonia d'assurer le passage de sa virilité potentielle à une virilité assumée *publiquement*. C'est en effet dans ce contexte masculin, et autour d'un verre, qu'Antonia assume son nouveau prénom, sa nouvelle identité (pseudo) nymique, en se présentant auprès de ses nouveaux amis sous le nom d'Antón⁶⁸.

El sexo me da risa

Si les *cantinas* de la ville de Mexico apparaissent comme un espace-temps présentant la même valeur initiatique que le rituel grec du *symposion*, ces lieux se présentent également comme des variations de la taverne médiévale où résonnent le langage et le rire (gras) de la fraternité virile. Dans son chapitre sur «le médiéval, la force et le sang», Claude Thomasset souligne les enjeux virils liés à la taverne, ces lieux de sociabilité dont les femmes sont exclues⁶⁹. Il rappelle que, de même que dans les sociétés grecques, au Moyen Âge «boisson et réunion sont une partie essentielle de la culture masculine» qu'il associe ensuite à un genre littéraire «incontestablement d'origine masculine» (dont l'«humour mexicain» semble un héritier): les fabliaux érotiques, «assez proches par l'inspiration des propos non censurés tenus sous l'emprise de la boisson»⁷⁰. Le contenu de ce type de récits présente d'étonnantes similitudes avec l'humour déployé par Carlos et d'autres personnages masculins du roman :

Pour le contenu, il est constitué d'un ensemble d'histoires dont les thèmes sont l'avidité sexuelle de la femme et les ruses qu'elle emploie pour parvenir à ses fins. [...] La représentation de la femme est la plupart du temps réduite à ses orifices. Les hommes, de toutes catégories sociales, ribauds de tout poil, traversent la scène en quête d'une bonne fortune

65 «En las cantinas se topó a menudo con una variante divertida [de urinarios]: [...] los que se podía apuntar con el chiguete de orina como si se tratara de un tiro al blanco [...]» (*Cuerpo*, p. 34).

66 «Dice Sándor Marai que entre un hombre y una mujer todo tiene condiciones como el regateo en el mercado, mientras que el sentido profundo de la amistad entre los hombres es justamente el altruismo: una alianza sin palabras» (*Cuerpo*, p. 24).

67 Maurice Sartre, «Virilités grecques», art. cit., p. 38.

68 Remarquons d'ailleurs que ce baptême, imposé par sa nouvelle apparence physique, opère une inversion entre onomastique et anatomie: l'ajout d'une «once de chair» se traduit sur le plan linguistique par une amputation/ablation, par l'apocope de son prénom.

69 Claude Thomasset, «Le médiéval, la force et le sang», in Georges Vigarello (dir.), *Histoire de la virilité*, op.cit., p. 155.

70 *Ibid.*, p. 158.

qu'ils se procurent sans scrupules. Il faut peut-être retenir une joie sans mélange à parler cru, à mettre en gros plan le sexuel et le scatologique⁷¹.

L'obscénité et la misogynie caractérisées de ces contes à rire médiévaux coïncident tout à fait avec les ressorts du rire mexicain tel que le définit Ana García Bergua dans un dialogue avec Enrique Serna sur «el humor a la mexicana» :

Ana García Bergua: En el humor mexicano hay sobre todo sexo y albur, como una etapa a superar. El hecho de que existiera una serie de películas llamada *El sexo me da risa* es muy elocuente respecto a lo que nos provoca carcajadas a los mexicanos. También me hace pensar que la represión nacional se fue por ese lado de manera tan evidente que, de nuevo, hay que ocultarlo un poco, sobreentenderlo. De todos modos es un humor muy para hombres; si se fotografiara la cara de hartazgo que ponemos las mujeres cuando nos alburean, quizá se podría ver que no es tan chistoso, de veras⁷².

Dans le roman de Clavel, le personnage de Carlos apparaît en représentant de cet «*humor alburero*», digne héritier des contes à rire médiévaux, dont Antonia devient complice en vertu de sa nouvelle appartenance/apparence. Lors de leur première rencontre, Carlos – désigné comme guide indispensable au processus d'apprentissage viril – s'étonne de la passion de son nouvel ami pour les urinoirs avec une plaisanterie qui présente deux des caractéristiques des fabliaux érotiques, à savoir une représentation de la femme «réduite à ses orifices» et «une joie sans mélange à parler cru, à mettre en gros plan le sexuel et le scatologique»: «– ¿Urinarios? ¿Pero qué quieres saber? Los mingitorios son como las mujeres, los usos y ya» (*Cuerpo*, p. 36).

Alors que Claude Thomasset s'interroge sur les sources d'inspiration⁷³ et les contextes de diffusion de ces «contes à rire» et conclut que c'est «tout de même le rire gras de la taverne, des conversations masculines» qui résonne, dans *Cuerpo naufrago*, ce type de discours/récits ne se limite pas au cadre alcoolisé des *cantinas* et se profère dans tous «contextes d'intimité exclusivement masculine» («ámbito de intimidad exclusivamente masculina»). Ainsi, c'est au «*vapor*» – sorte de hammam présenté comme «uno de los rituales de purificación que acostumbraban muchos hombres luego de trasnocharse» (*Cuerpo*, p. 62) – qu'Antonia, accompagnée de son guide Carlos, assiste à une nouvelle démonstration d'humour «alburero». Afin de nous immerger avec Antonia dans le «mundo soez de los hombres» et pour percevoir à la fois le contenu du rire mexicain et les

71 *Ibid.*

72 Ana García Bergua, Enrique Serna, «De Quevedo a la Warner Bros», art. cit.

73 Claude Thomasset signale que certains détails peuvent avoir une origine ancienne, venir de la comédie latine et souligne la «permanence de ce type d'histoires de l'Antiquité à nos jours» (Claude Thomasset, art. cit., p. 159).

codes de l'échange humoristique, nous restituons la scène du *vapor* dans sa quasi intégralité :

–Bueno, ya, cuenta otro...

–¿Te sabes ése de la chava que le pide permiso al papá para que la deje ir a una fiesta con el novio?

–No...

Antonia escuchó que Carlos sofocaba una risilla. Abrió los ojos sólo para constatar que el resto, incluido un hombre que se rasuraba frente a un espejo empañado, también prestaba oídos a la conversación.

–Buen, pues como el papá era un cabrón hecho y derecho, le dice que sí pero que antes tiene que chupársela –el que contaba, un tipo grueso al que se le hacían hoyuelos en las mejillas, hizo una pausa para asegurarse de que los demás esperaban que continuara.

–¿Y...?

–La chava no quería pero, como se le hacía tarde para irse con el novio, pues que acepta.

–¿Entonces?

–El papá se baja los pantalones y se saca la verga. Ya te imaginarás la cara de felicidad del tipo. Pero cuando la chava está a punto de metérsela a la boca, se levanta y le dice: “Oye, papá, esta verga huele a mierda.”

Un anciano que estaba frente a Antonia se rascó el sexo por encima de la toalla en un gesto de impaciencia. Ella observó que también los otros esperaban con interés la culminación de la historia. El hombre que contaba sonrió y los hoyuelos de su rostro se hicieron más marcados.

–Entonces –prosiguió por fin– el papá que le dice: “¿Pues qué querías? Tu hermano acaba de pedirme que le preste el coche...”

Todos, en mayor o menor medida, festejaron el chiste. Antonia se descubrió gesticulando una carcajada tan pronto como se percató de que incluso Carlos reía. Entre las brumas del asombro, atisbó en la procacidad un acto de desnudez violenta que compensaba los tapujos del lenguaje y las convenciones [...]. De modo que no era un rumor: el mundo soez de los hombres podía ser tan ilimitado según se encontraran en los límites de la confianza suficiente, es decir, entre ellos solos. (*Cuerpo*, p. 63-64)

Ce long passage confirme le double contenu sexuel et scatologique d'un humour très masculin («humor muy para hombres») mais révèle aussi la dimension interactionnelle et rituelle (pour ne pas dire codifiée) de *l'échange humoristique*. Le regard transfuge d'Antonia souligne les codes verbaux et non-verbaux de la récitation en décrivant minutieusement l'attention et l'impatience de l'auditoire et la dilation maîtrisée du récit par le conteur pour produire l'effet escompté: *le rire à l'unisson* («Todos [...] festejaron el chiste»). Mais l'enjeu du *chiste* dépasse largement la fonction évidente et immédiate qui transparaît dans la formule de Bédier de «contes à rire». Pour le personnage d'Antonia, le *chiste* revêt une valeur pédagogique, à l'instar des fabliaux érotiques qui «servent à apprendre [...] la *rhétorique virile*» et permettent «de s'avancer dans l'existence, fort d'un

savoir acquis, fort d'un discours qui rend la communication aisée entre hommes»⁷⁴. Et au sein de la communauté masculine, ce type de récitation revêt aussi une valeur sociale :

Narrer une histoire du type de celles que contiennent les fabliaux, c'est établir un contact de complicité virile. Deux hommes sûrs de leur force physique, *assurés de leur virilité ou feignant de l'être*, donnent libre cours à une misogynie réelle ou jouée⁷⁵.

Ainsi, les plaisanteries proférées par Carlos ou par «le tipo grueso» du hammam permettent d'établir une complicité virile scellée par le rire communautaire. Cependant, cette communion dans le rire n'est pas si spontanée qu'il y paraît, comme le suggèrent les notions de feinte et de jeu de la seconde partie de la citation de Thomasset. Or, c'est cette *part de feinte et aussi de mimétisme* inhérente aux échanges virils ainsi qu'aux mécanismes du rire collectif que la condition d'intruse d'Antonia démontre, puisqu'elle passe (quasiment⁷⁶) inaperçue aux yeux des autres hommes. Malgré ses scrupules et son malaise⁷⁷, et indépendamment du fait qu'elle ait ou non apprécié la plaisanterie, sa «gesticulation» pour imiter Carlos *funcionne*, représente une preuve suffisante de sa complicité et assure la légitimité de sa présence dans ce lieu.

Si l'aspect mimétique du rire viril s'explique en partie par le fait qu'Antonia soit novice dans l'apprentissage de la virilité, le caractère intrinsèquement grégaire des comportements et des discours virils apparaît très clairement dans le roman *Fruta Verde*. Contrastant radicalement avec le nouveau groupe d'amis *gay* de Germán, – une «*jaula de locas*» et «*lumbreras*» qui se distinguent toutes par leur finesse, leur agilité d'esprit, leur humour acerbe et leur érudition⁷⁸ –, la «*palomilla*» de son adolescence fonctionne selon les mêmes codes de sociabilité/complicité masculine que nous venons d'identifier : blagues machistes et misogynes, démonstration virile et instinct grégaire («*la fidelidad al*

74 «Ces fabliaux ont aussi une *valeur pédagogique certaine* : ils sont source d'information sans doute entre un adulte et un adolescent, et servent à apprendre aussi la *rhétorique virile*»; «Ces récits offrent l'occasion de parler et de vivre par procuration des aventures sexuelles extraordinaires. Et ensuite de s'avancer dans l'existence, fort d'un savoir acquis, fort d'un discours qui rend la communication aisée entre hommes» (*ibid.*, p. 159-160). Cette valeur pédagogique est suggérée par la présence de Carlos, guide dans l'initiation virile d'Antonia, et par le détail de l'auditoire, composé d'une variété d'hommes : de jeunes hommes («un hombre joven») et un «anciano».

75 *Ibid.*, p. 159. Nous soulignons.

76 Un homme semble en effet avoir reconnu Antonia et la regarde avec insistance : «[...] no reparó en un hombre joven que la miraba desde hacía rato. No supo cómo ni por qué, [...] pero el muchacho la había reconocido [...]» (*Cuerpo*, p. 66).

77 «No podía evitar sentirse incómoda. ¿Qué pensarían aquellos tipos si supieran que antes había sido una mujer? [...] Comenzaba a arrepentirse pues nunca como ahora había experimentado la sensación opresiva de ser tráfuga sobre todo por el temor a que una mirada suya, un gesto inapropiado, la hicieran parecer sospechosa a los ojos de los otros» (*Cuerpo*, p. 63).

78 «modales afeminados y su erudición frívola [...] Con sus réplicas veloces y agudas suavizaba la carga intelectual de la charla como el limón corta la grasa» (*Fruta*, p. 80). Germán découvre cependant «las aberraciones de este submundo» (*Fruta*, p. 250) et conclut que les hétéros n'ont pas le monopole du machisme («el *machismo también existe en Sodoma*»), puisque le réflexe viril qui consiste à se vanter de ses conquêtes sexuelles existe aussi dans la communauté homo : «Me imaginé a Mauro contándole todo entre risas sarcásticas y comentarios procaces, como un don Juan de barriada en una mesa de cantina. Acababa de comprobar, atónito, que el machismo también existía en Sodoma, y yo era una de sus víctimas ultrajadas. [...] Sin duda Mauro se habría ufano de su conquista con las locas de la oficina, y ellas habían esparcido el chisme con altavoces» (*Fruta*, p. 253).

rebaño»): «Por espíritu gregario, en presencia de sus amigos Germán se creía obligado a hacer alardes machistas y de vez en cuando soltaba algún comentario soez sobre la sexualidad femenina» (*Fruta*, p. 35).

Alors que le regard sur l'histoire occidentale et l'incroyable permanence des histoires grivoises de l'Antiquité à nos jours⁷⁹ nous permettent de nuancer l'hypothèse d'une rhétorique virile et d'un humour spécifiquement mexicain (exprimée par Bergua: «lo que nos provoca carcajadas a los mexicanos»), nous souhaitons faire un autre détour, géographique cette fois, pour témoigner avec l'écrivain Santiago Roncagliolo de la stabilité étonnante des normes langagières et comportementales de la virilité. Laissons temporairement les *vapor* et *cantinas* de la sociabilité adulte pour découvrir les rituels et les codes d'une sociabilité adolescente dans un collège liménien de la fin du xx^e siècle.

Oye, ¿qué significa cachar?

Dans un texte intitulé «Mémoires d'un hétérosexuel», Santiago Roncagliolo évoque son retour au Pérou lorsqu'il était jeune adolescent, après avoir passé son enfance à Mexico. Les souvenirs du jeune Roncagliolo, jusqu'alors préservé du «mundo soez de los adolescentes» et devenu intrus parmi les camarades du nouveau collège liménien⁸⁰ dont il ne connaît pas les codes langagiers et comportementaux, rappellent à la fois les souvenirs d'enfance d'Antonia et ses premières expériences dans l'univers viril. Que ce soit le jeune Roncagliolo ou Antonia (enfant ou adulte), leur statut de transfuge ou de «*converso*» permet – à travers le regard naïf de leur ancienne condition – de dévoiler des normes masculines qui, comme nous en avons déjà l'intuition, traversent les frontières géographiques et les âges de la vie.

Le collège de garçons («cachorros»⁸¹) dans lequel il a passé son adolescence est décrit comme «una olla a presión de testosterona, siempre a punto de explotar». C'est dans cet environnement que le jeune garçon découvre la communication virile, reposant essentiellement sur des «bufidos, resoplidos y carcajadas». Malgré la pauvreté des

79 Cf. Claude Thomasset, «Le médiéval, la force et le sang», art. cit., p. 159.

80 Roncagliolo décrit ainsi le contraste entre les deux «habitats»: «Pasé mi infancia ahí, en la colonia Florida de la capital, asistiendo a un pequeño colegio mixto y laico. Todo funcionaba a escala humana. Los niños podíamos ver a las niñas. Incluso podíamos hablarles. / Como a los diez años, volví al Perú. A un colegio religioso. De varones. Y enorme. Más de mil cachorros se amontonaban ahí, gruñéndose y lamiéndose las partes» (Santiago Roncagliolo, «Memorias de un heterosexual», in *Revista de la Universidad de México*, op. cit., p. 65).

81 On reconnaît l'allusion faite par Roncagliolo à la *novela corta* de Mario Vargas Llosa, *Los cachorros* (1967), dans laquelle le personnage principal est un garçon émasculé par un chien.

échanges verbaux («el nivel de diálogo no era muy avanzado»), Roncagliolo se remémore le pouvoir quasi mystique, fédérateur et tabou, du verbe *cachar* :

Y, sin embargo, existía una palabra clave, un poderoso conjuro que articulaba a su alrededor la vida social: *cachar*.

Para un chilango converso como yo, ese vocablo carecía de malicia. No tenía más significado que agarrar algo, pillarlo al vuelo. Y, sin embargo, ante esas únicas dos sílabas, mi nueva jauría escolar bullía, se agitaba, aullaba de placer, de dolor y de asombro⁸².

On retrouve dans ce verbe «magique» l'idée de scandale, de tabou, de fascination et de répulsion qui entoure l'acte sexuel⁸³ et surtout la «nature féminine», le sexe féminin considéré comme ouvert, passif et *altérable par la force de l'homme*. Une charge sémantique qui rappelle inévitablement le «voz mágica» *chingar*, dont le sens et les effets décrits par Octavio Paz sont proches du «poderoso conjuro» de *cachar*, puisque l'un et l'autre impliquent l'idée d'agression :

[...] la pluralidad de significaciones no impide que la idea de agresión —en todos sus grados, desde el simple de incomodar, picar, zaherir, hasta el de violar, desgarrar y matar— se presente siempre como significado último. El verbo denota violencia, salir de sí mismo y penetrar por la fuerza en otro. Y también, herir, rasgar, violar —cuerpos, almas, objetos—, destruir⁸⁴.

C'est en effet le même synonyme «violar» – mentionné par Paz à deux reprises dans le passage ci-dessus puis répété avec insistance dans la suite du texte : «La idea de violación rige oscuramente todos los significados», «Y cuando se alude al acto sexual, la violación o el engaño le prestan un matiz particular. El que chinga jamás lo hace con el consentimiento de la chingada»⁸⁵ – que propose l'un des camarades du collège liménien pour éclairer le sens de «cachar». Et si on perçoit dans la pratique linguistique la variété des objets susceptibles de recevoir cette action («Tenemos examen de matemática. / –Me cacho al profè de matemática»⁸⁶), le patient du verbe *est toujours féminin, par nature ou rendu féminin* en vertu de l'acte même du viol. C'est d'ailleurs là l'enjeu de ces «sortilèges» : d'une part, ils confirment par la force performative du langage les femmes dans leur condition de «chingada» (impuissante, passive, sans défense⁸⁷) et, d'autre part, ils menacent les hommes de rejoindre cette condition dégradante s'ils ne s'affirment pas comme sujet (grammatical du moins) du verbe *cachar/chingar*. Cette conception binaire – extrêmement violente et misogyne – des identités de genre reprenant la répartition sujet/

82 Santiago Roncagliolo, «Memorias de un heterosexual», in *Revista de la Universidad de México*, *op. cit.*, p. 65.

83 Roncagliolo se souvient avoir consulté le livre didactique *De dónde venimos*, qui ne lui avait pourtant pas fourni les réponses attendues pour son intégration au sein du groupe de collégiens : «Pero me perdí toda la parte del morbo, el escándalo y la degeneración, que en mi colegio era la única que importaba» (*ibid.*, p. 66).

84 Octavio Paz, *op. cit.*, p. 32.

85 *Id.*

86 Santiago Roncagliolo, *art. cit.*, p. 65.

87 «La chingada, la hembra, la pasividad, pura, inerme ante el exterior» (Octavio Paz, *op. cit.*, p. 32).

objet ou acteur/patient autour de l'acte du viol est d'ailleurs formulée explicitement par Antonia, qui semble la valider :

A una mujer, el estupro –por más brutal– no podía violentarla más allá de *su propia naturaleza*. En cambio si a un hombre le quitaban su virilidad *lo anulaban por completo –y si lo violaban, lo volvían hembra–*. Doble desventaja: *tanto en la emasculación como en la violación el hombre dejaba de ser tal.* (*Cuerpo*, p. 54. Nous soulignons)

Cachar ou *chingar*, même combat viril qui consiste, comme sous la Rome antique, à «*sabrer et ne pas se faire sabrer*»⁸⁸. Si, «comme dans bien d'autres domaines, les nombreux parallèles que l'on peut relever ne doivent pas cacher des évolutions et des différences considérables»⁸⁹ dans la conception de la virilité, la «formule efficace et directe» de Paul Veyne pour résumer l'idée qu'à Rome, la virilité est une «affaire de pénétration»⁹⁰ semble décrire encore «el ideal de hombría» mexicain ou péruvien tel qu'il apparaît dans le roman de Clavel ou dans le récit de Roncagliolo :

[...] la virilité se caractérise d'abord par une sexualité active et non passive [...] l'homme est celui qui pénètre sexuellement son partenaire, quel que soit le mode de pénétration et quel que soit le partenaire pénétré. En revanche, être pénétré sexuellement ne peut être que le fait d'un efféminé, d'un homme qui a renoncé à sa virilité, en tout cas provisoirement⁹¹.

Ce que démontrent aussi les récits de fiction ou autobiographique étudiés, ainsi que l'analyse historique de Jean-Paul Thuillier, c'est que cet idéal s'affirme et se maintient à travers les discours : les discours humoristiques («humor alburero») présents dans le roman, les discours de défi adolescents chez Roncagliolo, ou dans les épigrammes, satires et poésies latines relevées par l'historien. Les mots – le lexique de l'obscène – sont une arme pour défendre sa propre virilité (en attaquant celle des autres), comme le démontre l'exemple du poème 16 de Catulle cité par Thuillier, «où l'auteur s'en prend vertement à

88 Paul Veyne, «L'empire romain», in Philippe Ariès et Georges Duby (dir.), *Histoire de la vie privée*, t. I, Paul Veyne (dir.), *De l'Empire romain à l'an mil*, Paris, Seuil, 1985, p. 197 (cité par Jean-Paul Thuillier, «Virilités romaines», art. cit., p. 77).

89 Jean-Paul Thuillier, «Virilités romaines», art. cit., p. 69.

90 *Ibid.*, p. 74.

91 *Ibid.*, p. 77. «[Q]uel que soit le partenaire pénétré»: cette précision, qui n'est pas surprenante dans le contexte de l'Antiquité, où ce que l'on décrit aujourd'hui comme des pratiques «homosexuelles» était accepté bien que très codifié/normé, peut sembler plus contestable pour décrire l'idéal viril contemporain dans un pays comme le Mexique. Cependant, une certaine forme d'«homosexualité», supposant un jeu dans la présentation de soi/l'identité revendiquée des partenaires, n'est pas incompatible avec l'idéal de «macho heterosexual», comme l'explique Didier Machillot dans son article «Les stéréotypes du 'macho' dans l'Etat de Jalisco», voir le passage intitulé «De la régulation des interactions ou comment être 'macho' et 'hétérosexuel' tout en ayant des relations sexuelles avec d'autres hommes?» (Didier Machillot, «Les stéréotypes du 'macho' dans l'Etat de Jalisco. Résistances et réinterprétations d'une figure nationaliste», *Civilisations*, vol. 62, n° 2, 2013, p. 173).

deux personnages qui ont mal parlé de ses vers et de sa personne, et qui ont (auraient?) mis en doute sa propre virilité» :

Male me marem putatis?

(«Vous m'accusez de n'être pas un vrai mâle?», v. 13)

[...] Réponse cinglante de Catulle :

Pedicabo ego vos et irrumabo

Aureli pathice et cinaede Furi (v. 1-2) ⁹².

Jean-Paul Thuillier rappelle que les traducteurs ont souvent renoncé à traduire directement les «expressions violentes ou familières» obscènes dont fourmillent les satires et poésies latines. Georges Lafaye⁹³ propose donc la traduction suivante : «Je vous donnerai des preuves de ma virilité, Aurélius le giton et toi, Furius, infâme complaisant», et Thuillier de préciser :

En fait, le verbe *pedicare* signifie «pénétrer analement» (on le traduira donc par «enculer») et le verbe *irrumare* renvoie à la fellation, «pénétrer oralement» (traduction possible pour respecter la verveur des propos : «se faire sucer par»). Et les deux adversaires de Catulle sont traités avec un beau chiasme – l'obscénité n'empêche pas la rhétorique – de *pathicus*, passif, «enculé», et de *cinaedus*, qui serait donc ici «suceur de verges» – mais ce terme, difficile à traduire, a le sens plus général d'«efféminé», de «sexuellement pénétré»...⁹⁴

Pedicare, *irrumare*, et aussi *futuere*, ainsi que *cachar* et *chingar* s'intègrent dans le même «*extenso campo semántico*» de la revendication virile et les éventuelles variations linguistiques entre les époques et les pays ne remettent pas en cause l'idée d'un substrat culturel hétéro-patriarcal/viriarcal commun, le terreau misogyne d'où émergent ces mots est le même. Au-delà des frontières, et face à l'éternelle menace d'une castration symbolique, une même communauté virile semble prononcer à l'unisson ce cri de victoire sur les femmes : «*todos somos chingones*» ⁹⁵.

Dans les souvenirs d'Antonia comme dans ceux de Roncagliolo, la revendication virile des jeunes garçons se maintient donc dans le rejet systématique du féminin. On se rappelle avec Antonia la «charge d'infamie» qui menace celui qui n'urinerait pas assez loin et le châtement qui consiste à «uriner comme une fille» ⁹⁶. Ce jeu viriliste et sa sanction misogyne s'inscrivent dans un large réseau sémantique et sémiotique qui dicte les codes linguistiques, gestuels et comportementaux⁹⁷ autour de la valorisation de l'agres-

92 Jean-Paul Thuillier, «Virilités romaines», art. cit., p. 78.

93 Lafaye avoue ce scrupule de décence dans ses traductions : «j'en ai rendu d'autres [expressions], pour que la suite des idées ne fût pas rompue, par des équivalents à peu près décents que j'ai mis entre crochets. Libre à de plus audacieux de pousser plus loin la fidélité» (Catulle, *Poésies*, éd. G. Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, «Collection des universités de France», 1932, «Introduction», p. xxxvii. Cité par Jean-Paul Thuillier, «Virilités romaines», art. cit., p. 78).

94 *Ibid.*, p. 78-79.

95 *Cuerpo*, p. 102. Le graffiti «Todos somos chingones» renvoie à la photographie figurant en page 100, prise par Antonia/Ana au Museo del Chopo.

96 Cf. *Cuerpo*, p. 103. Nous reviendrons dans ce sous-chapitre sur ce jeu et son châtement.

97 Roncagliolo rappelle ce réflexe viril prétendument humoristique qui consiste à mimer l'acte sexuel en présence d'une femme, de toutes les femmes : «[...] hacer bromas, las bromas de siempre, sin mucha sofisticación. Si se encontraba una mujer presente, cualquier mujer, aunque pudiese ser tu abuela, era necesario escenificar ante los demás tu

sion et de la stigmatisation du féminin, d'une conception du féminin comme passivité et vulnérabilité – au sens courant et étymologique du terme, puisque la femme est ramenée systématiquement à son « orifice »⁹⁸, sa « plaie » anatomique, *vulnus, raja* :

Así que, durante todo ese tiempo, actué como si lo tuviese todo controlado. Comprendí que cachar no era un término aislado. Formaba parte de un extenso campo semántico sembrado de sinónimos, metonimias y piezas de lenguaje corporal. [...] No dejaba de hacerme preguntas (¿Por qué el dedo medio alzado? ¿Qué significa el movimiento de la cadera?) [...].

Cuando al fin tuve confianza con un compañero, le pregunté a solas :

Oye, ¿qué significa *cachar*?

Él miró a un lado y a otro, como si fuera a venderme cocaína, y me dijo al oído, para asegurarse de que nadie lo oyese :

–Violar...

Yo tampoco sabía que significaba eso⁹⁹.

Outre le tabou suprême autour duquel s'organise la communauté masculine, ce que révèlent les souvenirs de Roncagliolo, ce sont les mécanismes implicites, le pacte tacite de l'adhésion virile, qui repose sur un mimétisme verbal et comportemental. L'enjeu d'intégration au groupe viril ne nécessite *pas* la compréhension des symboles et des signes qui s'y échangent, ni l'adhésion sincère aux contenus des discours misogynes (comme le montre la scène du *vapor* dans *Cuerpo náufrago*, il s'agit seulement de donner « libre cours à une misogynie réelle ou jouée »¹⁰⁰), mais simplement leur reproduction. L'incompréhension totale du jeune garçon¹⁰¹ n'empêche aucunement son adéquation aux attentes du groupe, son bon *fonctionnement* au sein de la communauté :

Me reí ante chistes que no sabía descifrar, y luego los repetí *eficientemente* ante nuevos públicos. Me enfadé *cuando era necesario* e insulté a mis compañeros con las palabras y gestos *correspondientes*. No dejaba de hacerme preguntas [...] pero conseguí *interactuar socialmente de modo funcional*. (Nous soulignons)¹⁰²

Ce témoignage de Roncagliolo, qui culmine avec une scène d'*escarmiento* mémorable infligé par le psychologue du collègue («–Así que son muy machitos ustedes, ¿no? Así que les gusta cachar. A ver, inconscientes, que alguien me responda: ¿qué es cachar?»¹⁰³), confirme plusieurs caractéristiques du langage et de l'humour viril qui se perpétuent à l'âge adulte, (l'homme devant fournir sans cesse les preuves de sa virilité, cette identité étant une construction perpétuelle). On retrouve dans cette étape précoce de la sociabilité

voluntad de acostarte con ella» (Santiago Roncagliolo, art. cit., p. 66).

98 Le «visage» du féminin se limite à son «orifice», selon l'étymologie du terme (qui provient de «os, oris» comme ouverture ou visage), comme le suggère aussi l'alternative formulée par Jean Clair, «*aut vultus, aut vulva*» (Jean Clair, *Méduse*, op. cit., p. 17).

99 Santiago Roncagliolo, art. cit., p. 66.

100 Claude Thomasset, «Le médiéval, la force et le sang», art. cit., p. 159. Nous soulignons.

101 «Conclusión: durante mi primer año en el colegio de Lima no entendí absolutamente nada de lo que decía nadie» (Santiago Roncagliolo, art. cit., p. 66).

102 *Id.*

103 *Id.*

masculine la part de feinte et le mimétisme des comportements nécessaires au bon *fonctionnement* de la virilité et à la bonne intégration des individus. Ces deux caractéristiques prouvent aussi la vacuité, l'inconsistance des discours qui – s'ils contribuent indéniablement (en dépit de leur vacuité) à perpétuer les stéréotypes de genres – n'exigent ni l'adhésion ni la compréhension, ni de la part du récepteur, ni même de celle de l'émetteur, mais valent par leur seule *apparence misogyne*. Les discours misogynes sur lesquels reposent la virilité étant creux et vides, cette dernière apparaît elle-même bien superficielle et mal assurée :

Les textes qui consacrent la supériorité masculine se consacrent bien davantage à dénigrer le féminin qu'à exalter positivement la masculinité. Certes, les genres se construisent l'un par rapport à l'autre, mais le discours de dévalorisation des femmes se révèle plus facile à tenir et à développer que la construction d'un modèle de virilité fondé sur des valeurs masculines positives¹⁰⁴.

L'illusion de la complicité sans menace

La fédération virile contre le féminin comme passivité dissimule mal la fragilité d'une complicité masculine. Si les hommes s'évertuent à dénigrer le *sexe* féminin, définissant leur propre virilité par la capacité d'altérer l'anatomie féminine, c'est qu'ils sont eux-mêmes bien mal-assurés de leur *virilitas*, dans les deux sens du terme et surtout dans le second¹⁰⁵, i.e. de leur propre anatomie. Au-delà des démonstrations de langage et des discours revendicatifs souvent creux et mécaniques, la spontanéité des regards trahit l'enjeu ultime de la virilité : le pénis.

L'épisode du *vapor* dément la vision idéalisée de l'amitié virile comme « altruisme » ou « alliance sans mots » de Sándor Márai, ainsi que celle proposée par Carlos, répondant à la question d'Antonia « qué sería de mí si no tuviera pene », de complicité dénuée de menace :

–Si te llamas Antonia, no estaríamos aquí. Tal vez ya nos hubiéramos encamado, pero esta complicidad, esta compañía sin amenaza de por medio, muy pocas veces la he tenido con mujeres. (*Cuerpo*, p. 71)

Dans la section suivant la scène d'union virile autour de l'acte de récitation humoristique, les réflexions d'Antonia démentent la conception de l'amitié selon Carlos : « Pero estar solo entre hombres también resultaba amenazante » (*Cuerpo*, p. 65). Un constat qui contraste avec les derniers mots de la section précédente qui se terminait par l'idée de « confianza suficiente [...] entre ellos solos » (*Cuerpo*, p. 65). Et alors que la *nudité* collective était associée à une complicité masculine et à une parole libérée des normes sociales (libérée de la présence des femmes), ce même état de nudité implique dans la

104 Maurice Sartre, « Virilités grecques », art. cit., p. 43.

105 Le mot *virilitas* « désigne aussi bien l'âge d'homme que plus simplement les organes masculins » (Jean-Paul Thuillier, « Virilités romaines », art. cit., p. 69).

section suivante des réflexes de dissimulation, de comparaison et de concurrence entre les hommes :

Desnudos los cuerpos en el área de regaderas, unos y otros *fingían* una indiferencia que *nada tenía que ver con sus impulsos*. Antonia observó que inclusive Carlos deslizaba *miradas oblicuas* al sexo de otros hombres. [...] Unos y otros se sabían observados por más que las miradas no apuntaran directamente en el blanco. La respuesta variaba : los había que se intimidaban [...], o los que se abrían de piernas y sacaban sus cuernos al sol. Antonia recordó una situación semejante en los urinarios, donde, por más que lo *disimularan*, los hombres siempre estaban viéndose el sexo propio y el de los otros en una *perpetua comparación y competencia*. (*Cuerpo*, p. 65. Nous soulignons.)

Ainsi, la parole virile – «acto de desnudez violenta» – qui se déploie dans ce contexte d'intimité masculine n'est qu'une feinte défensive pour dissimuler la propre insécurité des hommes, dont l'identité, voire l'«humanité», ne tient qu'à une once de chair. Les réflexes discursifs que nous avons analysés et comportementaux («*los que se abrían de piernas y sacaban sus cuernos al sol*») consistant à exhiber (parfois violemment) l'extériorité de leur pénis, ne visent finalement qu'à *comblar* – dans un retour lexical inattendu et ironique – leur propre *faille*, leur propre *vulnerabilidad* :

[...] para nosotros los hombres, y tú debes saberlo, Antón, el que nuestro sexo sea exterior, es una confirmación fundamental, por eso verlo, tocarlo, mostrarlo son actos necesarios y hasta inconscientes. Y eso también nos hace tremendamente vulnerables : ahí, en una libra de carne, está cifrada buena parte de nuestra humanidad ; en resumidas cuentas, quien te diga lo contrario miente o se engaña : siempre se trata de ver quién la tiene más grande... (*Cuerpo*, p. 71-72)

La fréquentation des *cantinas* et du *vapor* (et les deux excursions spatio-temporelles dans les tavernes médiévales, un collègue liménien et l'Antiquité romaine) nous a permis d'identifier les caractéristiques du langage viril – qui atteint le comble de l'obscénité dans l'humour «alburero» –, son contenu inlassablement misogynne, ses mécanismes imitatifs et ses fonctions fédératrice et d'«auto-persuasion». Nous allons à présent continuer notre parcours des lieux de sociabilité masculine avec le *table dance* et les toilettes publiques, où les hommes donnent libre cours non pas à une parole débridée, mais à leurs fantasmes les plus inavouables.

II. 2. e. Chronotopes virils

Prostíbulos et travestissements

Sandra Lorenzano identifie les lieux de prostitution comme des espaces-temps privilégiés par les auteurs (masculins) latino-américains¹⁰⁶ :

El prostíbulo es un espacio –un “cronotopo”, podríamos llamarlo con Mijail Bajtín, por su conjunción de “tiempo, espacio, imagen del hombre”– que ha resultado especialmente atractivo y socorrido para los escritores (hombres) latinoamericanos¹⁰⁷.

Le «prostíbulo», ou plutôt l’une de ses variantes désignée par l’anglicisme de «*table dance*», apparaît à deux reprises et donne lieu à deux expériences *cruciales* dans *Cuerpo náufrago*. Par la seule description de ces lieux de prostitution – ou du moins d’exhibition des corps féminins –, Ana Clavel s’inscrit, si l’on considère la remarque de Sandra Lorenzano, dans une certaine tradition littéraire typiquement masculine. En ce sens, l’autrice pratique une forme de *travestissement littéraire* puisque, depuis son statut de femme, elle recrée par le biais de son personnage (et pour les besoins de la construction identitaire de ce dernier) un imaginaire symbolique et culturel¹⁰⁸ associé à la virilité. L’assistance d’Antonia aux «*table dance*» s’apparente à un *acte doublement performatif*¹⁰⁹ – à un niveau intrafictionnel pour le personnage et extrafictionnel pour l’autrice –, relevant à la fois d’un *travestissement* textuel et identitaire pour l’autrice et son personnage. À partir de cette notion, nous pouvons déjà supposer les implications ambivalentes de la représentation du chronotope viril du «*table dance*» : entre reproduction et adhésion au jeu de la virilité, et déconstruction, subversion de ce modèle. En effet, Clavel, au sujet des autrices pratiquant ce qu’elle nomme travestissement auctorial ou textuel, signale cette double portée : «Y de paso van conformando y deconstruyendo el modelo patriarcal masculino desde el punto de vista de la diferencia»¹¹⁰.

Le *table dance* apparaît bel et bien comme chronotope pour *la valeur nodale* que cet espace-temps revêt dans l’économie du récit. Mikhaïl Bakhtine présente les chronotopes comme des «centres organisateurs des principaux événements contenus dans le sujet du roman, dont les ‘nœuds’ se nouent et se dénouent dans le chronotope»¹¹¹. Les nœuds du

106 Voir par exemple le roman déjà mentionné de Federico Gamboa, *Santa*, (dont Rivera Garza s’inspire dans un jeu intertextuel pour *Nadie me verá llorar*) et également la récurrence de ce chronotope chez Mario Vargas Llosa, notamment dans les romans *La casa verde* et *Pantaleón y las visitadoras*. Les autrices féminines de la fin du XX^e et du début du XXI^e siècle, comme Clavel et Rivera Garza par exemple, renvoient à ces modèles en les questionnant et les déconstruisant, comme nous allons l’analyser avec *Cuerpo náufrago*.

107 Sandra Lorenzano, «Hay que inventarnos. MUJERES Y NARRATIVA EN EL SIGLO XX», in Marta Lamas (coord.), *op. cit.*, p. 360.

108 Cf. Ana Clavel, «Travestismos literarios», art. cit.

109 «Para ello recurren a demostraciones, actuaciones y declaraciones que podrían asimilarse a lo que Judith Butler y Pierre Bourdieu llaman actos de performatividad y ritos de institución de variada índole en términos escriturales para así hacer verosímiles a sus narradores masculinos» (*id.*).

110 *Id.*

111 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 391 : «C’est lui, on peut l’affirmer,

roman – dont le sujet peut être résumé par l’initiation à la virilité et la quête d’identité du personnage d’Antonia – *se nouent et se dénouent*, entre autres chronotopes, dans la salle obscure du *table dance*, espace-temps décisif où Antonia scelle les liens d’amitiés avec ses confrères et affirme son statut d’homme à travers l’expression de son désir *hétérosexuel*.

Ce qui se joue à l’intérieur de ce lieu n’est pas décrit de manière immédiate et directe, mais rétrospective, puisque ce n’est que le lendemain qu’Antonia tente de dissiper les brumes d’un souvenir encore vaporeux : «Recordaba todo entre brumas y bien podía creer que se trataba sólo de un sueño. Jirones voluptuosos le rasgaban la conciencia en medio del malestar de la cruda»¹¹² (*Cuerpo*, p. 107). Jouant sur la polysémie du terme «resaca», c’est depuis son état nauséux présent qu’elle plonge à nouveau dans une expérience sensorielle – rétrospective et introspective – dont les souvenirs lui reviennent par vagues successives :

La mente de Antonia era un oleaje revuelto pero de movimiento manso y continuo. Se solazaba en ciertas escenas que repetía en el foco de la memoria [...]. El mar reculaba para formar otra suave ola : los cuerpos ondulantes de mujeres que se despojaban de sus atuendos al ritmo de la música, el griterío y los silbidos de un público frenético por lograr una cópula visual, como si la mirada consumase en la desnudez progresiva de los cuerpos exhibidos la fantasía de una violación multitudinaria. (*Cuerpo*, p. 107)

Immergé dans les souvenirs d’Antonia, le lecteur participe lui-aussi au rituel viril par le biais d’une véritable hypotypose de l’effeuillage :

Entonces la duermevela de Antonia tomaba una desviación : se entretenía, por ejemplo, en los instantes previos a la culminación dilatada pero albeante de un pubis finalmente expuesto y el apuro simultáneo del vaso de vodka en los labios de Carlos [...].
[...] Antonia decidió bracear otra vez a la superficie iluminada por la claridad de la pasarela para reencontrar a una Tamara que, con la blusa desabotonada, el cabello aún recogido y unos lentes en la punta de la nariz, hacía descender la minifalda cadera abajo y entonces el ligero de encaje, la pantaleta mínima, las medias oscuras asomaron su magia lúbrica e incitante. (*Cuerpo*, p. 108-109)

Le spectacle de *table dance* apparaît comme un rite de confirmation virile qui consiste à affirmer *collectivement* la toute-puissance d’un *désir masculin univoque*. Si les descriptions s’attardent complaisamment sur l’objet du désir, sur les corps féminins en mouvement – établissant ainsi une complicité/connivence lubrique imposée avec le lecteur –, elles insistent également sur *le patient* du désir et sur la dimension collective de l’expérience. Relevons les expressions qui insistent sur la *cohésion virile* et nous permettent de

qui est le principal générateur du sujet».

112 Notons la récurrence du motif des «brumas», qui était déjà utilisé précédemment – dans un sens à la fois littéral et métaphorique – pour décrire un autre lieu de sociabilité masculine (le *vapor*) et les comportements associés : «Entre las brumas del asombro, atisbó en la procacidad un acto de desnudez violenta [...].» (*Cuerpo*, p. 64). Ce motif pourrait suggérer l’étrangeté des comportements virils, l’opacité de certaines normes qu’Antonia (d’abord perplexe) élucide peu à peu, à force d’observation et au fil de son initiation.

parler de «patient» *au singulier*, dans sa dimension collective plus qu'individuelle : «el griterío y los silbidos de un público frenético», «la fantasía de una violación multitudinaria», «ese mundo masculino», «una animalidad colectiva», «la manada de hombres», «aplausos y coros insistentes», «auténticos alaridos del público». Confirmant la définition de Carlos d'une «alianza sin palabras» – qui ne se manifeste ici que de manière instinctive et bestiale à travers des cris et des sifflements rappelant les métaphores employées par Roncagliolo pour décrire les réactions de la «jauría escolar» de *cachorros* («bufidos, resoplidos y carcajadas», «bullía, se agitaba, aullaba de placer») –, les liens de la fraternité virile se nouent et se concentrent autour d'un objet de désir commun (les corps des *strippers*). Bien que cette scène soit présentée de manière indirecte à travers le ressac de la mémoire d'Antonia et que les descriptions du public prennent l'allure d'analyses sociologiques ou ethnographiques, la distance du regard d'Antonia (distance rétrospective du souvenir et distance due à sa condition de transfuge) qui lui permet de contempler objectivement le «désir des autres»¹¹³ ne contredit pas pour autant la dimension pleinement initiatique de l'expérience vécue, puisqu'elle reconnaît qu'une partie d'elle-même s'identifie à cette communauté désirante :

Todo esto lo pensaba Antonia a medias porque una parte de sí, la que de pronto se identificó con Carlos, Francisco y hasta Raimundo [...], con toda la manada de hombres que gesticulaban excitados desde las otras mesas del lugar, esa parte de sí misma hasta entonces desconocida no podía vislumbrar de otra forma las cosas sino a partir del hueco de un túnel donde sólo brillaba la voluntad del instinto. (*Cuerpo*, p. 107-108)

Si, comme nous l'avons affirmé, l'exploration de ce chronotope relève d'un travestissement littéraire, le *table dance* – qui marque une nouvelle étape dans la construction identitaire d'Antonia puisque cette dernière participe de bon gré et instinctivement à la «cópula visual»¹¹⁴ – semble bien entériner le modèle viriarcal («conformando el modelo patriarcal») d'une domination sexuelle des hommes sur les femmes, présentées comme de purs objets sexuels/érotiques «vulnérables dans leur nudité». En effet, on découvre dans ce lieu *l'expression exacerbée de l'idéal viril du «chingón»* étudié précédemment, puisque les regards avides du public semblent consommer «le fantasme d'un viol multitudinaire», les métaphores animales supposant sinon une valorisation, du moins une justification des pulsions sexuelles de l'homme présentées comme naturellement violentes. En ce sens, le *table dance* apparaît comme chronotope majeur, puisqu'au-delà de sa fonction «organisationnelle» dans l'économie du récit¹¹⁵, il se différencie des autres

113 «Y ahora, al evocarlo entre las brumas de la traspachada, en el oleaje que aumentaba conforme las imágenes se intensificaban, también aflúa esa otra mirada suya, tangencial, que descubría el deseo de los otros, que le permitía tomar distancia y contemplar el tren, brillante y veloz, que se movía en carrera desahogada e irreversible [...]» (*Cuerpo*, p. 108).

114 Cette expression de «cópula visual» rappelle nos précédentes réflexions sur les regards tranchants et pénétrants des hommes. Cf. I. 2. a.

115 «Il sert de point principal pour le déroulement des scènes du roman, alors que d'autres éléments de liaison qui se

données spatio-temporelles par sa valeur symbolique, comme espace-temps particulier de l'expérience humaine et comme reflet d'une certaine perception du monde¹¹⁶, du monde trivial des hommes.

Au fil de l'exploration d'Antonia dans les recoins – ou les profondeurs, selon la métaphore – de sa mémoire, l'expérience virile se concrétise, passant d'une *alliance contemplative et passive* à la réalisation active du fantasme :

Antonia podía continuar entreteniéndose con el cuerpo de Tamara que volvía entonces a contonearse en su memoria [...], pero al mismo tiempo, las aguas profundas la incitaban a sumergirse en el privado en penumbras, a deslizarse hacia *otro cuerpo que se dejaba tocar y recorrer, palpar y penetrar* –primero la lengua, después los dedos, o al revés, qué más daba el orden preciso– *por tres hombres* –Antonia entre ellos [...]. Afiebrada, llevaba por el vértigo de una fuerza que la impelía a continuar, tocaba a la mujer aquella, [...] esa otra mujer que sin ser Tamara *se prodigaba en una entrega* que, a todas luces, disfrutaba. Entre el reflujó de imágenes, Antonia conservaría los reflejos nacarados, suerte de escamas tornasol esparcidas azarosamente por *su cuerpo embestible*, verdaderos guiños que señalaban innumerables rutas para el goce. (*Cuerpo*, p. 109-110. Nous soulignons.)

Dans la salle privée de l'établissement, Antonia et ses trois amis accomplissent le fantasme (initié en puissance par les regards avides du public) d'une sexualité pénétrante qui, sans atteindre le comble de la violence des rapports décrits par Octavio Paz¹¹⁷, réactive avec force la dialectique de l'actif et du passif : trois hommes assouviennent collectivement leur désir en « palpant et en pénétrant » de leurs appendices (limités cependant aux doigts et à la langue) ce corps féminin présenté comme docile, ouvert et altérable (« *cuerpo que se dejaba tocar y [...] penetrar* », « *cuerpo embestible* »), un corps substituable entière-

trouvent à l'écart du chronotope, sont présentés sous la forme sèche d'une information, d'une communication [...]» (Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 391). Le narrateur –exemple intéressant de voix narrative extradiégétique – signalera d'ailleurs dans une longue parenthèse que la récurrence du *table dance* dépasse les strictes nécessités du récit : «(Más allá de los límites ficcionalmente convenientes, Antonia visitó otro *table dance* [...])» (*Cuerpo*, p. 114).

116 Hans Färnlöf, «Chronotope romanesque et perception du monde. À propos du *Tour du monde en quatre-vingts jours*», *Poétique*, vol. 152, n° 4, 2007. Hans Färnlöf rappelle que «Bakhtine s'inspire des pensées de Kant sur l'esthétique. Pour ce dernier, la conception du temps et de l'espace conditionne *a priori* notre perception du monde. Aussi le chronotope est-il naturellement lié à des 'catégorisations' de l'expérience humaine. On rejoint ici le niveau aspectuel qu'identifie Mitterand [«Chronotopies romanesques : *Germinal*»] (*Poétique*, n° 81, 1990, p. 89-104) : « [...] une sorte de catégorie qualitative, ou modale, de la représentation d'un monde » (p. 95) » (Hans Färnlöf, art. cit., note 6). Selon Färnlöf, un chronotope n'est pas une «simple somme de faits temporels et spatiaux», mais engage une «réflexion sur la *perception du monde* à travers les relations spatio-temporelles» : «Autrement dit, l'étude du chronotope ne se limite pas au repérage des notations relatives au temps et à l'espace. Chaque chronotope 'majeur' se présente comme une catégorie *esthétiquement* configurée qui véhicule nécessairement sa propre *vision du monde* » (*ibid.*, p. 440).

117 Alors que Paz affirme dans son analyse du verbe « chingar » que «[e] l que chinga jamás lo hace con el consentimiento de la chingada» (Octavio Paz, *El laberinto*, op. cit., p. 32), la femme du *table dance* consent aux actes des trois hommes et semble même jouir de cet «échange» érotique : «*una entrega* que, a todas luces, disfrutaba».

ment dédié au plaisir masculin («*esa otra mujer que sin ser Tamara*», «*rutas para el goce*»).

Le *table dance* (à l'instar des toilettes/urinoirs que nous analyserons ensuite) est représentatif des *chronotopes clavéliens* qui se caractérisent par la place qu'ils accordent aux corps, aux *corps genrés* plus précisément. Dans ces espaces-temps (convoquant à la fois le passé d'un héritage viril et le présent immédiat de l'urgence des désirs), le corps apparaît dans sa *double dimension singulière et sociale*, comme souche (quoique mouvante) identitaire de l'individu et lieu de contact avec le monde extérieur et son histoire. De ce croisement entre l'individuel et le collectif dépend une manière d'être au monde :

Del cuerpo en tanto «lugar de cruce entre lo *individual* (biografía e inconsciente) y lo *colectivo* (programación de roles de identidad según normas de disciplinamiento social)» depende nuestro modo de situarnos en la realidad¹¹⁸.

À ce stade du souvenir, l'expérience corporelle du *table dance* apparaît comme une sorte d'*épiphane virile* qui se manifeste dans le corps comme lieu de croisement, à la fois dans sa dimension individuelle, inconsciente et pulsionnelle, et collective/normative. Mais c'est alors, au moment même de l'accomplissement de la «*fantasía de una violación multitudinaria*» que la «*lumière épaisse du désir*» prend une bifurcation inattendue, se fraye un chemin «à contre-courant» et invite le personnage à découvrir une autre facette d'elle-même. Alors qu'Antonia, emportée par le vertige d'un désir «hétérosexuel» en adéquation avec l'idéal viril, touche le corps de la femme, ce contact dérive en un échange homo-érotique : «*tocaba a la mujer aquella y sus manoseos se encontraban con los de Carlos y Francisco y entonces también los encontraba cuerpo a cuerpo*, aunque el objetivo fuera otro» (*Cuerpo*, p. 110. Nous soulignons).

L'envers du décor : resignification du chronotope

On perçoit dès lors la portée subversive du travestissement littéraire : le même motif spatio-temporel est dévoyé de sa signification première – de la vision du monde viriliste qu'il renferme et pour laquelle il avait été mobilisé – pour apparaître non (seulement) comme chronotope paradigmatique du désir masculin hétérosexuel mais (aussi)¹¹⁹ bien du trouble érotique. Au moment même où elle semblait le consolider avec audace et impertinence/irrévérence, Ana Clavel déconstruit l'idéal viril véhiculé dans ces lieux et rend

118 Sandra Lorenzano, «Hay que inventarnos. MUJERES Y NARRATIVE EN EL SIGLO XX», art. cit., p. 375 (Lorenzano cite Nelly Richard, *Margins and Institutions*, Art & Text, Melbourne, 1987, p. 141).

119 Le lecteur pardonnera notre hésitation au moment d'employer des adverbes logiques, puisque la logique même du roman demeure plurivoque et nous ne saurions trancher définitivement en faveur d'un rapport d'opposition, d'addition ou de succession entre la vision normée et biologisante des désirs et l'expression d'un désir sans attache.

visible l'envers de ce décor machiste : le jeu des normes sexuels et les jeux homo-érotiques.

Cette bifurcation inattendue de l'*eros* peut surprendre en ce qu'elle présente un décalage flagrant entre l'idéal d'une hétérosexualité pénétrante revendiquée avec tant d'insistance et la réalité des pratiques. Cependant, selon l'historien Maurice Sartre, cet apparent paradoxe se vérifiait déjà aux origines de « l'invention de la virilité » :

Dans une société où les formes de sociabilité favorisent la séparation des sexes et où, en conséquence, les hommes ont de multiples occasions de se rencontrer seuls, il s'est clairement développé une *atmosphère d'homo-érotisation* [...] ¹²⁰.

Si l'organisation spatiale et genrée de nos sociétés contemporaines a indéniablement évolué depuis l'antiquité grecque, Paul B. Preciado identifie pourtant dans notre « paysage urbain » certains vestiges d'un « masculinisme mythique », certains sanctuaires, virils en apparence, où les hommes donnent libre cours à une complicité qui n'est pas que verbale :

[...] el baño de caballeros aparece como un terreno propicio para la experimentación sexual. En nuestro paisaje urbano, el baño de caballeros, resto cuasi-arqueológico de una época de masculinismo mítico en el que el espacio público era privilegio de los hombres, resulta ser, junto con los clubes automovilísticos, deportivos o de caza, y ciertos burdeles, *uno de los reductos públicos en el que los hombres pueden librarse a juegos de complicidad sexual bajo la apariencia de rituales de masculinidad*¹²¹.

Dans le roman, le chronotope du *table dance*, tout comme le *vapor* étudié précédemment, présentent cette dualité évoquée par Preciado dans son analyse urbanistique. Les brumes du *vapor* – présenté comme « uno de los rituales que acostumbraban los hombres » (*Cuerpo*, p. 62) – suggéraient déjà une atmosphère homo-érotique. Derrière une parole virile proclamée, les regards échangés entre les hommes ne révèlent pas seulement la concurrence et la compétition, mais aussi le plaisir et l'excitation liés à la contemplation des corps nus, que ce soit le regard d'Antonia : « Antonia miró con deleite la espalda y las nalgas de Carlos cubiertas por una capa de espuma », ou celui du jeune homme qui l'observe : « un hombre joven que la miraba desde hacía rato. [...] fue una mirada larga y eterna [...] » (*Cuerpo*, p. 66). Le jeu de regards homo-érotique est encore plus explicite dans la salle privée du *table dance* : alors qu'Antonia, Carlos et Francisco échangent des caresses et se rencontrent « corps à corps » sous le prétexte du contact avec la femme (« aunque el objetivo fuera otro »), Raimundo observe ces corps mêlés et participe du regard (« Y todo esto lo observaba Raimundo desde el poder acumulado de sus sombras, alimentando a placer el retardo de ejercitarse en la mirada. Antonia se supo observada y el oleaje la cubrió por completo : perdió el aliento [...] » (*Cuerpo*, p. 110)) avant de déposer

120 Maurice Sartre, « Virilités grecques », art. cit., p. 49.

121 Paul B. Preciado, « Basura y género. Mear/cagar. Masculino/femenino », *Errancia, la Palabra Inconclusa. Revista de Psicoanálisis, Teoría Crítica y Cultura*, n° 0. Nous soulignons. Consultable sur : <https://www.iztacala.unam.mx/errancia/v0/PDFS/POLIETICAS%20DEL%20CUERPO%201%20BASURA%20Y%20GENERO.pdf>

un baiser sur la bouche d'Antonia évanouie dans l'obscurité : «sintió la delicada pulsión de unos labios posándose sobre los suyos» (*Cuerpo*, p. 111).

Au-delà de l'analyse socio-urbanistique expliquant ces pratiques discordantes par une promiscuité situationnelle, le décalage entre la norme hétérosexuelle véhiculée par une parole viriliste et pénétrante (cf. sup.) et l'expérience homo-érotique pourrait aussi apparaître comme un effet inattendu de la *performativité* du langage viril, comme le suggère avec humour Enrique Serna :

El humor alburero tiene un componente patológico, en eso tienes razón. Pero quizá tenga un lado positivo : de tanto bromear con la idea de penetrar y ser penetrado, el macho mexicano podría acabar restándole gravedad a los deslices homosexuales y no tomárselos tan a pecho. Si les regocija a tal extremo sodomizar verbalmente al adversario, ¿por qué no pasan de la palabra al hecho? Por lo menos lograrían perderle el miedo a la penetración¹²².

Les labyrinthes du désir et de l'interprétation

Sur le plan individuel de la construction identitaire du personnage, la certitude des désirs hétéronormés qui s'expriment par l'évidence des réactions corporelles face au spectacle féminin («el latido afiebrado y la sensación punzante que le erguía el miembro urgente» (*Cuerpo*, p. 110)) se dissipe au gré des bifurcations d'un *eros* fluctuant. Le chronotope du *table dance* – ressuscité dans le souvenir d'Antonia par la métaphore de la plongée – donne lieu à une autre métaphore : celle d'un labyrinthe, symbole d'un désir imprévisible aux galeries inexplorées¹²³, qu'Antonia contemple après le souvenir du baiser déposé sur ses lèvres :

Percibió entonces el deseo como una sombra poderosa que la invitaba a *conocerse de otro modo* : sí, ahí estaba *esa posibilidad ardiente*, abierta como el horizonte cóncavo y oscuro de *una grieta que no se sabe a dónde puede conducirlo a uno* pero que al mismo tiempo nos exige abandonarnos a ella. Prefirió mantener los ojos cerrados y abrirse hacia los rieles, las olas que en esa caricia la conducían por *pasadizos inexplorados cuerpo adentro* y, por unos instantes, *desanudaban el laberinto*. (*Cuerpo*, p. 111. Nous soulignons)

À rebours du modèle hétéronormatif du désir communautaire envers les stripteaseuses, Antonia, guidée par *Teseo-Deseo*, décide de parcourir le labyrinthe dont les méandres la conduiront jusqu'à l'appartement de Raimundo¹²⁴ et où les deux hommes (?) feront l'amour.

Mais si le rapport sexuel entre deux hommes suppose *de facto* un écart vis-à-vis de l'idéal viril, l'analyse que fait Antonia de cette expérience homosexuelle ne semble pas remettre en question ce dernier, puisque l'échange sexuel est soit résumé par l'acte de

122 Ana García Bergua, Enrique Serna, «De Quevedo a la Warner Bros», art. cit.

123 Symbole aussi des inquiétudes et de la quête identitaire du personnage : «el laberinto de incertidumbres en el que se encontraba», «A veces pienso que no hago sino adentrarme en un laberinto y que tanteo en la sombra pasadizos y no sé adónde habrán de llevarme» (*Cuerpo*, p. 113, 122).

124 «Sus pasos la habían llevado finalmente hasta ahí [...]. Supo entonces que otra vez estaba en la entrada del laberinto, sin alternativa –debía adentrarse–, sin retorno –quería adentrarse a pesar de todo» (*Cuerpo*, p. 119).

pénétration à travers le verbe violent de « perforer » (« *perforar a otro hombre* » (*Cuerpo*, p. 122)), soit décrit, selon la métaphore martiale ou animale, comme une lutte au cours de laquelle les deux partenaires doivent faire preuve des traditionnelles qualités viriles de force, de vigueur et d'agressivité, excluant toute notion de tendresse :

Fue el único gesto de suavidad que tuvo con Antonia porque después todo se precipitó con una urgencia imperiosa y tiránica. Someter, avasallar el cuerpo de otro hombre puede ser cuestión de estrategia pero sobre todo de fuerza. Antonia pensó en dos carneros machos embistiendo por una sola hembra ; imaginó sus cornamentas entrelazadas con furia, el choque de los cuerpos electrizados por un instinto mortal. Sólo que el oponente y la hembra (el rival y el premio) se fundían ahora en un mismo cuerpo al que había que doblegar. Entonces lo supo. Supo que el sexo entre hombres es, sobre todas las cosas, violento. (*Cuerpo*, p. 121-122)

Ainsi, l'écriture clavélienne, littéralement *déroutante*, apparaît aussi comme un labyrinthe, puisqu'après de nombreux écarts et détours, le lecteur se demande s'il ne revient pas au point de départ, i.e. l'hypothèse d'une virilité naturelle et instinctive chez l'homme doté de pénis. La réécriture par l'autrice du *table dance* en fait un chronotope fondamentalement ambivalent puisqu'il prend sens sur le plan littéraire et identitaire à la fois à travers et *en opposition* aux valeurs et à la vision du monde qu'il exprime. Si l'exploration de ce lieu masculin ne résout pas la question de l'origine du désir viril violent et pénétrant – expression d'un rituel normatif ou pulsions naturelles provenant de l'anatomie ? –, elle renseigne cependant sur la profonde ambivalence érotique du personnage et confirme un trouble qui ne va pas dans le sens de l'hétéronormativité.

Toilettes publiques et urinoirs

« *el mundo secreto de los hombres desde la perspectiva de los desechos y lo prohibido* » (*Cuerpo*, p. 26)

Il est bien sûr un autre chronotope – plus crucial encore dans le roman par la fréquence de son apparition et l'obsession qu'il provoque chez le personnage –, celui du moment et du lieu de la miction : les toilettes publiques des hommes peuplées d'urinoirs. Là encore, il s'agit d'un chronotope éminemment masculin, non seulement par ses usagers mais aussi par son infrastructure/architecture symbolisant et conditionnant une posture corporelle virile : érigée, droite, visible... et pénétrante.

[...] los baños de caballeros son un pliegue del espacio público en el que se intensifican las leyes de visibilidad y posición erecta que tradicionalmente definían el espacio público como espacio de masculinidad¹²⁵.

Mais contrairement aux prostibules, cet espace de masculinité n'est pas un chronotope privilégié en littérature, n'a pas fait l'objet d'une exploration littéraire, ni de la part d'auteurs, ni – *a fortiori* – de la part d'autrices. Malgré la visibilité inhérente à sa struc-

125 Paul B. Preciado, « Basura y género », art. cit.

ture, ce «repli de l'espace public» ne doit pas déployer l'intimité de ses usagers aux yeux des *autres*, i.e. des femmes ou des lecteurs/lectrices, en vertu d'un pacte viril – comme le suggère le «cadeau» offert par Malva à Antonia, un urinoir couvert d'une bâche en plastique, vestige masculin que l'on doit cacher dans des toilettes désormais réservées aux femmes :

Antonia reparó en la máscara sin ojos que cubría el urinario y le pareció mucho más inquietante que si lo hubieran dejado descubierto. El plástico oscuro embozaba sus rasgos, ocultaba su identidad hiriente, su mirada delatora que revelaba un mundo al que sólo los hombres tenían acceso y que al parecer deseaban mantener a resguardo. ¿Pero resultaba tan peligroso para las propias mujeres que ahora visitaban ese baño o era el resultado de un pudor masculino que veía en riesgo una intimidad que no debía exponerse y exponerlos? (*Cuerpo*, p. 99) ¹²⁶

– mais aussi d'un pacte de bienséance littéraire, puisque comme le rappelle David Le Breton, l'effacement ritualisé des corps dans la vie sociale vaut aussi dans la littérature :

[...] à travers un implicite pacte d'alliance avec le lecteur, on néglige souvent en sciences sociales d'évoquer certaines données afférentes au corps (hygiène, miction, excréments, etc.). De certaines choses on ne saurait parler sans rompre la convention tacite mais bien établie du savoir-vivre. On peut parler de tout sauf des règles, du pet, du rot, de la digestion... Dans la littérature ou le cinéma règne aussi cette règle tacite que de certains moments de la vie du corps, il n'est pas digne de parler¹²⁷.

Ainsi l'exploration des toilettes des hommes est transgressive en elle-même, indépendamment du sexe (présumé) du visiteur, puisqu'elle rompt une convention sociale et littéraire de bienséance. Une effraction dont Clavel est consciente puisqu'elle envisage à travers l'un de ses personnages le scandale que provoquerait la publication d'un livre sur le thème des urinoirs :

Como puedes ver, Antón, hay tela de sobra de donde cortar si te decides a armar un libro con el tema, o se te ocurre montar una exposición con las fotos que has tomado... Aunque ya me imagino la reacción de mucha gente: más de uno se va a escandalizar. Qué maravilla, ¿no? (*Cuerpo*, p. 171)

À cette première transgression s'ajoute évidemment celle liée au genre/sexe des exploratrices. C'est depuis une condition féminine (celle de l'autrice et celle d'Antonia dans la préhistoire du roman) que cet espace est *littéralement*¹²⁸ parcouru et observé par un corps et un regard doublement transfuge, qui permet de décrire ce lieu et les objets qui

126 Le tabou de cet objet et l'idée d'une intimité virile qu'il faudrait protéger des femmes sont confirmés par la réaction de Raimundo en observant la photo du «Mingitauro»: «Es realmente prodigioso, sobre todo por el hecho de que lo hayan envuelto para que no fuera tan evidente, pero que esté aquí, cubierto en el baño de mujeres, lo hace más provocativo. Pareciera como si el envoltorio fuera en realidad para impedir que alguna mujer –por curiosidad, ignorancia o perversión– lo utilice. [...] Además, estoy seguro de que la persona que tuvo la iniciativa de envolverlo fue un hombre. Quizá en el fondo para ocultar su propio sexo en el baño de mujeres» (*Cuerpo*, p. 169).

127 David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, op. cit., p. 155.

128 Ana Clavel a elle-même franchi cette frontière symbolique et architecturale puisqu'elle est l'autrice de nombreuses photos qui apparaissent dans le roman sous l'autorité de son personnage.

s’y trouvent *sous l’angle de la différence*, comme le suggère la dédicace de la photo que Raimundo offre à Antonia et qui – transgressant les frontières de la fiction et du réel – illustre le roman : « Para Antonia que *pudo mirar de otro modo la misma fuente* » (*Cuerpo*, p. 178). Voyons à présent ce qu’un regard féminin dévoile de ces objets/lieux masculins banals ou abjects et à l’inverse ce que ces derniers révèlent de l’identité du personnage.

Sémiotique de la différence

« Je suis allé pisser »¹²⁹

Alors que la fréquentation du *table dance* poussait l’expérience masculine à son paroxysme (expérience limite au-delà des exigences attendues de la masculinité), la découverte des toilettes publiques en tant que lieu incontournable de la vie des hommes et des femmes semble au contraire se justifier très naturellement dès la première sortie d’Antonia dans une des *cantinas* de la ville : « Tras tomarse otro par de cervezas, Antonia se levantó de la mesa en dirección al baño » (*Cuerpo*, p. 25). C’est alors que ce lieu supposément anodin, n’ayant apparemment pour autre fonction que de satisfaire un besoin universel et naturel, revêt toute sa dimension *symbolique, ontologique et normative* :

Por inercia se aproximó al de mujeres pero antes de empujar la puerta se detuvo. Ahí estaban los símbolos *damas / caballeros*, como puertas ineludibles del destino, pero en la situación actual, ¿por cuál decidirse? (*Cuerpo*, p. 25)

L’évocation de ce besoin physiologique questionne dès le début du roman les impensés du corps généré :

La mayoría de las personas pensaría que ir al baño es una actividad rutinaria a la que no prestamos mucha atención, sin embargo, precisamente esa clase de actos inadvertidos y reiterados instauran la fuerza performativa del sexo-género¹³⁰.

Après la métamorphose d’Antonia, les portes des toilettes publiques apparaissent ainsi comme le premier obstacle, ou plutôt comme la première étape dans sa construction virile. Le dilemme d’Antonia résumé par le symbole duel *damas/caballeros* révèle la dimension normative et disciplinaire de ces espaces publics en tant que frontières matérielles et architecturales du genre :

Más acá de las fronteras nacionales, miles de fronteras de género, difusas y tentaculares, segmentan cada metro cuadrado del espacio que nos rodea. Allí donde la arquitectura parece simplemente ponerse al servicio de las necesidades naturales más básicas (dormir,

129 David Le Breton cite la première phrase du témoignage de déporté dans un camp de concentration de Robert Antelme (« Je suis allé pisser ») (Robert Antelme, *L’espèce humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1957, p. 15) pour illustrer l’exception que représentent les récits de captivité, qui ne peuvent « passer sous silence » les événements corporels habituellement tus en raison du principe de bienséance littéraire : « La promiscuité met en évidence des traits de la vie du corps dont les récits de vie traditionnels, les biographies ou les romans ne font en principe pas mention, dans la crainte de commettre une faute de goût » (David Le Breton, *Anthropologie*, *op. cit.*, p. 155).

130 Eva Alcántara, « Baños públicos y el laberinto del sexo », in *Revista de la Universidad de México*, « Género », *op. cit.*, p. 11.

comer, cagar, mear...) sus puertas y ventanas, sus muros y aberturas, regulando el acceso y la mirada, operan silenciosamente como la más discreta y efectiva de las “tecnologías de género”. Así, por ejemplo, los retretes públicos [...] ¹³¹.

Le regard neuf d’Antonia met en lumière ce que Preciado nomme «les lois de la ségrégation urinaire» signifiées constamment dans l’espace public à travers une sémiotique de la différence qui enjoint les individus à choisir leur camp/genre en accord avec leur sexe anatomique :

En la puerta de cada retrete, como único signo, una interpelación de género : masculino o femenino, damas o caballeros, sombrero o pamelita, bigote o florecilla, como si hubiera que entrar al baño a rehacerse el género más que a deshacerse de la orina y de la mierda¹³².

Cette alternative omniprésente se pose ainsi au personnage dès le début du roman et jusqu’au dernier chapitre, ce qui suggère le caractère nécessairement *itératif du genre*, qui se maintient par des actes et des «choix» répétés :

En vez del dibujo de un abanico y una pipa –o sus variantes : desde las elaboradas siluetas de una damisela con miriñaque y un caballero con sombrero de copa hasta las figuras de diseño minimalista que resolvían la diferencia a través del ancho de la cadera–, Antonia se topó con un par de letreros inusitados :

Capuccino / Espresso

¿A cuál dirigirse? (*Cuerpo*, p. 179)

Le désaccord entre l’ancien genre d’Antonia et sa nouvelle anatomie enraye le «mécanisme d’autoclassification» ¹³³ que tout individu réalise quotidiennement de manière instinctive et automatique. Les doutes récurrents auxquels Antonia est confrontée impliquent une désincorporation de ce reflexe du genre et entraînent une remise en question desdites catégories :

Se asomó a los dos baños. [...] Miró de nuevo las puertas. Y dudó. De modo que Paula tenía razón con aquello de que “sexo” y “seccionar” tenían un origen común, pues sólo para eso parecían servir las oposiciones, para simplificar, para evitar confusiones e incertidumbres. Pero aquí, [...] los baños sugerían juguetonamente una gradación apenas, un matiz en la cantidad de café, muy a tono con el lugar. (*Cuerpo*, p. 180)

Mais la conscience d’une division artificielle des sexes/genres dans l’espace public et le doute face à l’alternative n’affranchissent pas de l’inexorable décision («*dudar y... decidir*»). Franchissons à notre tour ces portes symbolisant «le destin de l’humanité occidentale» ¹³⁴ pour décrire les expériences corporelles et psychologiques, sociales et

131 Paul B. Preciado, «Basura y género», art. cit.

132 *Id.*

133 «En las ciudades actuales el baño público es binario: hombres/mujeres. Su uso ha requerido la sedimentación de un mecanismo –psíquico y social– de autoclasificación [...]» (Eva Alcátara, «Baños públicos y el laberinto del sexo», art. cit., p. 11).

134 «esas dos puertas que habían representado el destino de la humanidad occidental por lo menos desde que había cuartos de baño» (*Cuerpo*, p. 180).

individuelles, qui s’y produisent et comprendre le rôle de ce chronotope dans la (dé-) construction identitaire du personnage.

« Se faire le genre » : discipline et performativité des toilettes

Après avoir franchi la porte du destin viril qui s’ouvre à elle, Antonia se trouve nez à nez avec un « animal » mystérieux – « ese raro y bello animal en peligro de extinción : el mingitorio » (Cuerpo, p. 170-171) – qui interroge la légitimité de sa présence :

[...] se había topado, cara a cara, con una hilera de mingitorios que vociferaban en silencio preguntas de Esfinge que ella misma no se cansaba de formularse: “¿tú quién eres y qué haces aquí? ” (Cuerpo, p. 98)

Dans son article au titre très « clavélien », « Baños públicos y el laberinto del sexo »¹³⁵, Eva Alcántara propose une analyse des mécanismes psychologiques inconscients en marche dans ces lieux de performativité du genre qui résonne avec de nombreuses réflexions du personnage et explique le doute ontologique éprouvé par Antonia face à ces objets étranges aux « visages d’énigme » :

La representación en las puertas de los baños públicos de dos figuras idénticas —salvo que una aparece delineada con falda y la otra con pantalón— es la síntesis gráfica del estatuto ontológico que se le atribuye al género. Cada que utilizamos el baño y sabemos sin duda qué puerta nos corresponde, estamos repitiendo un ritual que nos brinda tranquilidad y acalla la angustia de saber —saber inconsciente y reprimido— que nada sostiene mi identidad sexual. Encontrar mi lugar en el baño público y ser verificada por el entorno produce la alegría pasajera y la certeza provisoria de que soy quien digo ser, soy quien me dijeron que era y seguiré siéndolo. Encontrar a alguien que considero fuera de lugar produce angustia o enojo porque atenta contra las certezas primarias que sostienen mi estructuración psíquica¹³⁶.

L’expérience des toilettes publiques telle que la présente Eva Alcántara semble décrire l’expérience plus générale de la métamorphose vécue par Antonia. Cet espace-temps cristallise les réflexions du personnage sur la permanence de son identité, sur un supposé noyau dur de sa personnalité en dépit de sa nouvelle anatomie. Le champ lexical du doute/ de la certitude déployé par Alcántara (« sabemos sin duda », « tranquilidad », « la angustia de saber », « saber inconsciente y reprimido », « la « certeza provisoria », « angustia o enojo » « las certezas primarias ») est omniprésent tout au long du parcours identitaire d’Antonia. Citons par exemple le verbe « dudar » associé au moment de la miction à trois reprises (au début, au milieu et à la fin du roman¹³⁷); ou encore le lexique du doute qui surgit dès le premier chapitre (« perplejidad pasmosa », « el asombro », « las pregun-

135 On s’attendrait à voir cité le roman d’Ana Clavel dans cet article au titre et au thème résolument clavéliens. Entre autres explications, cette absence se doit peut-être à l’ambivalence de ce chronotope chez Clavel : les urinoirs/toilettes fonctionnant certes comme révélateur critique de la frontière arbitraire des sexes, mais aussi, de manière plus inattendue (qui peut sembler « rétrograde » au prisme du féminisme), comme un lieu-objet-acte stimulant/éveillant des pulsions supposément « naturelles » et typiquement viriles qui réactivent la traditionnelle dialectique de l’actif et du passif.

136 Eva Alcántara, « Baños públicos y el laberinto del sexo », art. cit., p. 16.

137 *Cuerpo*, p. 25, 112 et 180.

tas», etc.), ainsi que les nombreuses propositions interrogatives qui jalonnent le roman, qui contrastent avec «las certezas primarias» évoquées par Alcántara et décrites par le narrateur en ces termes : «otros tiempos de certidumbre inconsciente y arrolladora», «las certezas que antes poseía le permitían ahorrarse los cuestionamientos y conducirse en esa dimensión animal de la no-duda» (*Cuerpo*, p. 15 et 41). De même, le polyptote employé par Alcántara pour décrire la certitude éprouvée quotidiennement par les individus dans les toilettes («soy quien digo ser, soy quien me dijeron que era y seguiré siéndolo») renvoie dans un écho inversé aux doutes éprouvés par Antonia lorsqu'elle se contemple dans le miroir : «Se miró a los ojos en busca de algún rastro que aún le permitiera reconocerse, saber quién era, ¿o es que había dejado de ser Antonia por el hecho de haber cambiado de sexo de la noche a la mañana?» (*Cuerpo*, p. 14), ou lorsqu'elle se trouve face au Sphinx-urinoir ou au «*Mingitauro*» :

Mientras se contemplaba en el espejo volvió a recordar al Mingitauro. Pensó que aquel objeto agazapado bien podía proponerle un enigma en el laberinto de incertidumbres en el que se encontraba. Jugó a darle voz : “¿Cuál es el animal que al amanecer es flor, que al mediodía se hace piedra y al atardecer se funde en su propia sombra?” O algo más sencillo : “¿Sabes tú quién eres o por qué deseas lo que deseas?” , reflexionaba Antonia sobre sí misma [...]. (*Cuerpo*, p. 112-113)

Dans le roman, le chronotope des toilettes fait l'objet d'un traitement macro-photo-graphique/littéraire révélateur d'une expérience plus globale, il opère comme *miroir*¹³⁸ *grossissant* du genre en soulignant les mécanismes de validation (les rituels inconscients d'autoclassification, défailants en raison de la métamorphose) et en démystifiant le genre comme ontologie, comme substrat stable de l'identité. À l'instar du regard de la psychologue et universitaire Eva Alcántara, le regard/corps transfuge d'Antonia qui observe ces lieux quotidiens depuis la différence («mirar de otro modo la misma fuente») permet de percevoir la vacuité/instabilité des constructions architecturales et psychologiques/ontologiques du genre.

Si le mécanisme (défectueux dans le cas d'Antonia) d'autoclassification qui se met en marche dans les toilettes publiques apparaît comme *réflexe individuel*, il s'intègre à un système de vérification mutuelle, collective ou communautaire («*Encontrar mi lugar en el baño público y ser verificada por el entorno*»). Cet espace-temps revêt une fonction de verdict, proféré par les autres usagers (ou par les Sphinx-urinoirs) qui approuvent la présence d'un visiteur ou le remettent à sa place par un regard réprobateur¹³⁹ : «un meca-

138 Le dernier urinoir fréquenté par Antonia confirme la puissance réflexive de ces objets, puisqu'elle voit dans la paroi en marbre son propre reflet : «Antonia atisbó su propia imagen» (*Cuerpo*, p. 184).

139 Preciado décrit les étapes de la vigilance (du regard à la parole) dans les toilettes des femmes : «Aquí, el control público de la feminidad heterosexual se ejerce primero mediante la mirada, y sólo en caso de duda mediante la palabra. Cualquier ambigüedad de género (pelo excesivamente corto, falta de maquillaje, una pelusilla que sombrea en forma de bigote, paso demasiado afirmativo...) exigirá un interrogatorio del usuario potencial que se verá obligado a justificar la coherencia de su elección de retrete : “Eh, usted : se ha equivocado de baño, los de caballeros están a la derecha.”», Paul B. Preciado, «Género y basura», art. cit.

nismo –psíquico y social– de autoclasificación cuyo acierto o error es verificado por las personas presentes en el mismo espacio o en el entorno próximo»¹⁴⁰. Dans le cas d'Antonia, la légitimité de sa présence dans les toilettes des hommes est garantie par son ami et complice Francisco, qui l'introduit dans le monde secret des hommes : «Francisco, que la había visto dudar, se apresuró a darle alcance. Le tocó el hombro para que lo siguiera» (*Cuerpo*, p. 25). D'autres passages du roman illustrent au contraire la réprobation, la gêne voire la colère que suscite un visiteur identifié comme transfuge. Dans le dernier chapitre, la réaction de la femme dans les toilettes italiennes répond exactement à l'affirmation de la psychologue selon laquelle «Encontrar a alguien que considero fuera de lugar produce angustia o enojo porque atenta contra las certezas primarias que sostienen mi estructuración psíquica», puisque l'hésitation d'Antonia la fait elle-même douter et interrompt l'automatisme d'auto-identification à l'un ou l'autre des symboles : «Por supuesto había gente –como la señora de edad madura que ahora le pedía permiso para pasar– que se irritaba porque la hacían dudar y... decidir» (*Cuerpo*, p. 180). Ce dispositif de vigilance du genre qui opère dans les toilettes publiques – véritables «cabins de vigilancia del género» selon Preciado – est peut-être plus rigoureux encore dans celles des hommes¹⁴¹ (latino-américains ?), comme nous en avons fait l'hypothèse précédemment en évoquant le «pacte viril» et comme le suggère l'anecdote rapportée par Raimundo du faux-pas commis par Sophie, une amie française :

Bueno, después de cenar y platicar, ya estábamos algo tomados, cuando Sophie quiso ir al baño. Sólo que en el de mujeres había gente esperando, así que sin miramiento alguno se metió al de los hombres. Los dos tipos que estaban adentro salieron pitando y uno de ellos hasta se quejó con el gerente. Sophie regresó muerta de la risa y nos contó todo. Le divertía ver las reacciones de los latinoamericanos porque en las discotecas de París, cuando no hay baños mixtos, las mujeres en vez de esperar acostumbraban meterse al baño de los hombres y nadie se inmuta ni dice nada. Supongo que hirió el orgullo de Rodrigo [...] porque de inmediato arremetió que los parisinos fingen no inmutarse, pero que en realidad es una invasión de la privacidad, que de hecho hay muchos hombres a los que no les gusta mear junto a otros hombres, mucho menos frente a una mujer. (*Cuerpo*, p. 170)

Ces témoignages fictionnels acquièrent une valeur sociologique et pourraient figurer dans la liste de cas cités par Alcántara dans une longue énumération qui signale par sa forme même, répétitive et monotone, la banalité de ces expériences ratées/naufigées et la violence intrinsèque des frontières architecturales et symboliques du genre qui s'ap-

140 Eva Alcántara, «Baños públicos y el laberinto del sexo», art. cit., p. 11.

141 Sans être nécessairement plus «rigoureux» puisque Preciado décrit l'extrême vigilance des femmes («Una pequeña multitud de mujeres femeninas, que a menudo comparten uno o varios espejos y lavamanos, actúan como inspectoras anónimas del género femenino controlando el acceso de los nuevos visitantes»), l'enjeu serait peut-être plus grand encore dans les toilettes des hommes comme lieu de complicité et de visibilité viriles.

pliquent avec une rigueur particulière dans ces lieux anodins en apparence. «Lo que acontece» :

Sandra es una niña de ocho años, a los cinco cambió su asignación de sexo social. [...] Para protegerla, su madre le ha prohibido contar a otras niñas que ella es una niña trans y le ha indicado con firmeza que debe cerrar muy bien la puerta del baño antes de utilizarlo. [...]

Leonor es jefa de una oficina en donde trabajan doce personas, una de ellas acaba de comentarle que cambió su asignación sexo-genérica en sus documentos de identificación oficial. A Leonor le ha costado trabajo asimilar la situación [...] Hay un tema en particular que le preocupa, el uso de baño de mujeres: ¿qué sucedería si alguna de sus compañeras no deja que la nueva chica utilice el baño?, ¿cómo debe actuar?, ¿qué debe decir?

En un centro comercial se niega el acceso al baño de mujeres a dos chicas trans. Los vigilantes tienen la orden de verificar visualmente a quienes hacen uso de los baños públicos. Las chicas trans logran entrar al sanitario, entonces los vigilantes retienen a las mujeres que quieren hacer uso del mismo diciendo “espere, hay dos hombres dentro del baño de mujeres”. Las notas en los periódicos y los testimonios publicados en redes sociales muestran que la discriminación que viven esas dos chicas es una situación común en lugares públicos de la Ciudad de México¹⁴².

Cette vigilance permanente et les réactions démesurées au regard de la banalité/trivialité du lieu et de l'activité qui s'y mène permettent au philosophe Preciado d'affirmer que les toilettes sont «auténticas células públicas de inspección en las que se evalúan la adecuación de cada cuerpo con los códigos vigentes de masculinidad y feminidad»¹⁴³. Ainsi, la seule présence d'Antonia dans les toilettes des hommes a valeur d'adoubement viril. Mais ce premier «rituel» – consistant à choisir adéquatement la porte qui correspond à l'individu «visuellement» identifiable comme masculin – se précise ensuite dans la *manière* dont le visiteur fait usage dudit lieu.

L'art et la manière : « el arte de orinar » et le tabou anal

L'acte de la miction apparaît comme une étape incontournable dans la construction virile d'Antonia. L'acte de la miction, ou plutôt *l'art de la miction*, puisque ce geste comporte des règles, une gestuelle précise, un public complice et des accessoires profilés *ad hoc*, pour mener à bien cette *performance*, ce rituel de masculinité où le corps apparaît

142 Eva Alcántara, art. cit., p. 12-13. Selon Alcántara, ces exemples témoignent d'une évolution socio-culturelle des sociétés néolibérales qui tend vers une constante sexualisation de la culture : «Lo que estas viñetas tienen en común es que reflejan una radical transformación cultural que trastoca uno de los pilares –mitos– de la organización social : el sexo. Marta Lamas refiere que el capitalismo neoliberal no sólo produce transformaciones socioeconómicas y culturales, sino que también ha propiciado una nueva dinámica sexual y un psiquismo distinto en las personas. Ella retoma de Marcel Gauchet el término *mutación antropológica* para describir dos rasgos de la cultura contemporánea : los desplazamientos en los mandatos tradicionales de género y la sexualización de la cultura» (*Ibid.*, p. 13). Cf. Marta Lamas, «Trabajo sexual e intimidad», *Cuicuilco. Revista de Ciencias Antropológicas*, 2017, n° 68, p. 11-34.

143 Paul B. Preciado, «Basura y género», art.cit.

de nouveau comme lieu de croisement entre l'individuel et le collectif, le pulsionnel et le normatif :

El urinario, como una protuberancia arquitectónica que crece desde la pared y se ajusta al cuerpo, actúa como una prótesis de la masculinidad facilitando la postura vertical para mear sin recibir salpicaduras. *Mear de pie públicamente es una de las performances constitutivas de la masculinidad heterosexual moderna*. De este modo, el discreto urinario no es tanto un instrumento de higiene como una tecnología de género que participa a [sic] la producción de la masculinidad en el espacio público. Por ello, los urinarios no están enclaustrados en cabinas opacas, sino en espacios abiertos a la mirada colectiva, puesto que *mear-de-pie-entre-tíos es una actividad cultural que genera vínculos de sociabilidad compartidos por todos aquellos, que al hacerlo públicamente, son reconocidos como hombres*¹⁴⁴.

L'expérience que fait Antonia de ce chronotope (espace-temps-objet de la miction) confirme l'analyse de Preciado. Le récit de sa première rencontre avec les urinoirs souligne la visibilité – une visibilité maîtrisée, plus ou moins assumée/revendiquée – du geste de miction :

Francisco aprovechó la ocasión para orinar, pero se bajó el cierre de la bragueta *con discreción*. Antonia se dispuso a *imitarlo un par de mingitorios más allá* pero, ya fuera porque nunca había orinado en uno de ellos o porque no se sentía la confianza suficiente para *hacerlo frente a Francisco*, el hecho es que su pene se negó a descargar el contenido.

–No te preocupes, nos pasa a todos *cuando tenemos alguien cerca y suponemos que nos mira* – (Cuerpo, p. 26. Nous soulignons)

Et les liens de complicité virile qui se nouent dans cet espace réservé sont exprimés ici par l'attitude paternelle/fraternelle de Francisco qui rassure, met en garde et félicite l'apprenti « caballero » : « –Así que ya vas aprendiendo... » (Cuerpo, p. 27). Les effets de cette performance nécessairement répétée et la réussite de l'apprentissage viril chez Antonia apparaissent plus tard lorsqu'elle admet, après une ultime hésitation, qu'uriner devant d'autres hommes est devenu, sinon un automatisme, du moins une habitude : « Antonia dudó unos instantes pero acabó por situarse frente a la taza de baño. Después de todo, orinar frente a otros hombres se había vuelto cada vez más usual » (Cuerpo, p. 112). Par ailleurs, le geste en lui-même consistant à sortir son pénis, « mear sin recibir salpicaduras », puis refermer sa braguette, est décrit comme un véritable *art viril*, qui fascine puis enorgueillit¹⁴⁵ Antonia au fil de son apprentissage.

Les urinoirs – « prothèses de masculinité » – déterminent donc une posture virile érigée et verticale, capable de diriger le jet droit sur la porcelaine sans se tacher et de manière suffisamment visible pour établir une complicité virile sans menacer l'intimité. Preciado dégage cependant la règle ultime qui motive selon lui les caractéristiques physiques/for-

144 *Id.* Nous soulignons.

145 Fascination envers son ami d'abord : « [...] le dijo Francisco mientras se sacudía el miembro para luego acomodarlo y cerrarse la bragueta con habilidad de mago » ; puis exécution mécanique et assurée des mêmes gestes : « Mientras [Antonia] se desabrochaba el pene en un santiamén, cuidando burlona que la quinta ley de Newton no le hiciera derramar demasiadas gotas fuera de lugar [...] » (Cuerpo, p. 26 et 180).

melles des urinoirs pour en faire des objets subliminaux au service de l'hétérosexualité normative signalant le tabou de la passivité (condamnant une vision de l'homosexualité et du féminin) :

[...] la única ley arquitectónica común a toda construcción de baños de caballeros es esta separación de funciones: mear-de-pie-urinario/cagar-sentado-inodoro. Dicho de otro modo, la producción eficaz de la masculinidad heterosexual depende de la separación imperativa de genitalidad y analidad¹⁴⁶.

L'analyse de Preciado complète, sous l'angle de l'abject et des déchets, nos précédentes réflexions sur l'idéal de masculinité renvoyant systématiquement à la dialectique de l'actif et du passif et idéalisant une sexualité pénétrante chez l'homme. Le pénis, même dans l'activité vile de la miction, doit figurer sa capacité à pénétrer. Aussi insignifiante et abjecte que soit l'urine, elle permet encore de représenter – dans un registre ordurier – le potentiel sexuel de l'homme, quand les excréments sont associés à un orifice irrémédiablement tabou, car ouvert et pénétrable.

À l'inverse de la distinction impérieuse entre génitalité et analité qui intime à l'homme l'exercice d'une hétéro-sexualité pénétrante, les deux activités excrémentielles se pratiquent chez la femme dans une posture assise («una misma postura y un mismo gesto: femenino=sentado»¹⁴⁷) et à l'abri des regards¹⁴⁸. Ainsi, la même activité de la miction, selon qu'elle se réalise debout ou assis est associée soit au masculin-visible-actif-pénétrant-hétérosexuel, soit au féminin-caché-passif-ouvert. Ces représentations inconscientes et les phénomènes psychologiques produits par des infrastructures différenciantes s'observent dans le souvenir déjà mentionné d'Antonia du jeu de la virilité dont la sentence pour le perdant est d'uriner comme une fille :

«Todos somos chingones», repitió mientras a su mente acudía una conversación de sus hermanos que había escuchado a escondidas desde un clóset cuando era niña, sobre lo sucedido en el baño de hombres de su escuela: una suerte de competencia para ver quién lanzaba el chisguete desde más lejos y aun así podía atinarle al centro del mingitorio –en aquel momento Antonia no podía entender hasta qué punto era motivo de orgullo orinar de pie pero, a través de las palabras de sus hermanos que se preciaban de haberse salvado del oprobio, intuyó la carga de infamia y vergüenza que debió de resistir el perdedor cuando,

146 Paul B. Preciado, «Basura y género», art. cit.

147 *Id.*

148 Contrastant avec la visibilité des urinoirs, les toilettes des femmes ont pour objectif de cacher leurs corps, en ce sens elles prolongent l'espace domestique de confinement : «Si, superando este examen del género, logramos acceder a una de las cabinas, nos encontraremos entonces en una habitación de 1x1,50 m2 que intenta reproducir en miniatura la privacidad de un váter doméstico. La feminidad se produce precisamente por la sustracción de toda función fisiológica de la mirada pública. Sin embargo, la cabina proporciona una privacidad únicamente visual. Es así como la domesticidad extiende sus tentáculos y penetra el espacio público. Como hace notar Judith Halberstam “el baño es una representación, o una parodia, del orden doméstico fuera de la casa, en el mundo exterior”» (*id.*).

para remarcarle su derrota, terminaron por sentarlo a orinar “como vieja” en una taza de baño. (*Cuerpo*, p. 102-103)¹⁴⁹

Bien plus que de simples objets utilitaires dessinés pour satisfaire les besoins naturels de l’homme, les urinoirs apparaissent comme de véritables prothèses viriles, dont l’usage est source d’orgueil et de revendication de puissance («*todos somos chingones*») quand la position assise associée au féminin est synonyme d’infamie. Les témoignages et les expériences du personnage semblent corroborer l’affirmation de Preciado selon laquelle «la arquitectura funciona como una verdadera prótesis de género que *produce y fija las diferencias entre tales funciones biológicas*». Néanmoins, si Antonia semble elle-même consciente du caractère artificiel et simplificateur des frontières architecturales des toilettes, ses propres conclusions ne vont pas dans le sens d’une pure construction de la différence des sexes puisqu’elle voit finalement dans l’acte d’uriner la preuve indiscutable de cette différence :

Antonia pensó que esas dos puertas que habían representado el destino de la humanidad occidental por lo menos desde que había cuartos de baño, ahora no sólo se confundían –como en el caso actual– sino que en ocasiones –ahí estaban los baños mixtos–, se convertían en una sola puerta... Pero por más que se quisiera obviar las diferencias [...], había también diferencias fehacientes. Bien mirado el asunto, no muchas por cierto, pero sin lugar a dudas una en la que muy pocos reparaban: el acto de orinar. (*Cuerpo*, p. 180-181)

La différence irréductible

Si Antonia voit dans l’acte d’uriner la différence irréductible entre les sexes¹⁵⁰, ce n’est pas en raison de la posture/position adoptée (qui relève d’une construction culturelle), mais des réactions psychosomatiques qu’elle éprouve lors de son exécution, qui sont en partie liées à la forme des urinoirs, en partie à des pulsions nouvelles qu’elle identifie comme essentiellement masculines. La description de sa première expérience de miction après la métamorphose démontre l’imbrication de réactions organiques et psychiques qui en font une expérience radicalement *autre, spécifiquement virile*¹⁵¹ :

Entonces orinó. Abrió los ojos para constatar el milagro: el chorro salía con fuerza y se estampaba en las paredes de aquella concha porcelanizada específicamente dispuesta para recibirlo. Con la mano, dirigió el chorro como si estuviera pintando el mingitorio capa por capa. Exhaló de placer ante este nuevo hallazgo: además de satisfacer una necesidad, el acto la había confirmado en una voluntad capaz de incidir y trastocar, de adueñarse de ese nuevo

149 Ce passage répond aux cas d’enfants recensés par Eva Alcántara dans son article, notamment à celui de Juan qui, à cause d’une déformation génitale, fait l’objet des suspicions et des moqueries de la part de ses camarades: «¡haces pipí como niña!» (Eva Alcántara, art. cit., p. 12).

150 En accord avec Camille Paglia: «La concentración y la proyección quedan notablemente demostradas en la micción, una de las compartimentalizaciones de la anatomía masculina más eficaces» (Camille Paglia, *op. cit.*, p. 52).

151 «La micción masculina es realmente una especie de aptitud, un arco de trascendencia. La mujer sencillamente riega el suelo sobre el que orina. La micción masculina es una forma de comentario. Puede que sea amistosa cuando es compartida, pero a menudo es agresivo, como sucedió con el deterioro de ciertos edificios públicos por parte de algunas estrellas del rock and roll de los sesenta. [...] Es ésta una forma de expresarse que las mujeres nunca podrán dominar» (Camille Paglia, *op. cit.*, p. 52).

territorio curvilíneo y majestuoso que tanto le evocaba –admitió perplejo– las caderas de una mujer. Sintió que transgredía un límite desconocido. Se miró el miembro con fascinación: ¿qué otras sorpresas le tenía reservadas? (*Cuerpo*, p. 26-27)

À l'instar du *table dance*, le moment et l'objet de la miction engagent doublement la corporéité du personnage, dans sa dimension normative et collective, et surtout dans sa dimension individuelle instinctive et pulsionnelle. Plus qu'une simple prothèse virile, l'urinoir agit comme aiguillon d'une nature masculine, radicalement autre, qu'Antonia découvre avec fascination («milagro», «hallazgo», «fascinación», «sorpresa»). L'altérité masculine qu'Antonia éprouve pour la première fois et qui semble procéder directement de son pénis coïncide avec la vision de l'idéal viril que nous avons décrit jusqu'ici et qui se caractérise par une capacité d'action, parfois violente («el chorro salía con fuerza y se estampaba en las paredes», «una voluntad capaz de incidir y trastocar, de adueñarse», «transgredía un límite»), envers un corps ouvert, féminin et altérable («de aquella concha porcelanizada específicamente dispuesta para recibirlo», «territorio curvilíneo y majestuoso que tanto le evocaba [...] las caderas de una mujer») ¹⁵².

Ce que l'urinoir révèle du corps anatomique et pulsionnel tient à ce que Bakhtine décrit comme la «signification figurative» du chronotope :

En même temps, on voit au premier coup d'œil la signification *figurative* des chronotopes. En eux, le temps acquiert un caractère sensuellement concret; dans le chronotope, les événements du roman prennent corps, se revêtent de chair, s'emplissent de sang ¹⁵³.

C'est en effet par *la force figurative du trait et du trou* – le trait comme ligne dessinant les contours de l'objet et aussi le trait dans le sens de projectile désignant le jet d'urine qui frappe et altère la paroi creuse destinée à le recevoir ¹⁵⁴ – qui concrétise la dialectique de l'actif et du passif que l'identité masculine du personnage advient, prend littéralement corps de la manière la plus organique qui soit. Le caractère sensuellement concret du moment de la miction et de l'urinoir est retranscrit verbalement et visuellement par les photographies qui s'intègrent au corps du texte et accompagnent les nombreuses descriptions de l'objet.

Les toilettes des hommes et les urinoirs apparaissent comme un espace-temps foncièrement ambigu. Comme d'autres chronotopes du roman, ils révèlent les normes culturelles, sociales et architecturales qui pèsent sur les corps genrés et construisent artificiellement la différence «ontologique» entre les sexes. Sous cet angle, l'identité du personnage apparaît comme le fruit d'un *apprentissage*, le résultat d'une *construction*, obtenue par la reproduction et la participation à certains rituels de virilité codifiés. Cependant, l'expérience que fait Antonia de l'acte d'uriner ne saurait se limiter à cette dimension culturelle et norma-

152 Nous ne détaillons pas davantage cet aspect que nous avons déjà relevé en I. 1. c.

153 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 391.

154 «apuntar con el chisguete de orina como si se tratara de un tiro el blanco; [...] hacer hoyos penetrando el bloque translúcido por el simple goce de horadar» (*Cuerpo*, p. 34).

tive, puisqu'elle y voit l'accomplissement d'un rituel inconscient d'une virilité instinctive et animale: «un rituel inconscient de descarga que emulaba una cópula en el sentido más inmediato y animal: la consumación de una necesidad ciega y vehemente, la satisfacción de un deseo urgente» (*Cuerpo*, p. 50).

Alors que le *table dance* questionne la norme hétérosexuelle en mettant en scène le trouble des corps désirants/désirables, l'espace-temps de la miction semble quant à lui renforcer une certaine vision du monde articulé autour du masculin et du féminin reposant sur une relation hiérarchique, du moins complémentaire, jamais égalitaire, entre les deux principes. Même si Antonia reconnaît que «la identidad empieza por debajo de la piel», le féminin et le masculin gardent *leur mystère*, lié de manière irréductible à leur sexe anatomique. C'est précisément le *mystère du sexe des hommes* qu'Antonia entrevoit dans les urinoirs:

Pero luego lo intuí por tu fascinación por los mingitorios. Sólo una mujer puede mirarlos como tú lo haces, vislumbrar el hambre del deseo, nuestro sexo total, ese que nos deja anhelantes, anonadados, nuestro verdadero misterio [...]. (*Cuerpo*, p. 175)¹⁵⁵

Mettre en garde, abolir les certitudes

–El asunto de los mingitorios, de los sexos, de la identidad... si no te escandaliza, te pone al menos en guardia. Es un asunto oscuro, se mueven muchas cosas en la sombra (*Cuerpo*, p. 171)

Critique de l'artificialité des frontières du genre ou confirmation d'une radicale altérité anatomique, on ne saurait trancher entre ces deux interprétations du chronotope des toilettes. Sans jamais résoudre le dilemme nature/culture, inné/acquis en matière de sexe et de genre, «el asunto de los mingitorios» permet d'ouvrir une réflexion sur l'identité, de prendre conscience des frontières matérielles qui modèlent les subjectivités et restreignent les possibilités identitaires¹⁵⁶ et à la fois d'envisager le potentiel émancipateur/libérateur d'une reconfiguration de ces espaces publics, comme l'envisagent Raimundo et ses amis dans une discussion houleuse que celui-ci retranscrit à Antonia: «nos enfrascamos en una discusión de si debían o no desaparacer los baños sexuales» (*Cuerpo*, p. 170).

«Los baños públicos tienen el potencial de transformar nuestras certezas»¹⁵⁷. Précisément parce qu'il brouille toutes les certitudes, l'urinoir apparaît comme symbole de la quête identitaire – jamais résolue – du personnage¹⁵⁸ et comme miroir¹⁵⁹ de son identité

155 Selon la conception d'une altérité mutuelle, le sexe féminin est lui aussi décrit de manière plus traditionnelle/attendue comme «mystère»: «–Lo que pasa [...] es que Raimundo le da demasiada importancia al mentado misterio de lo femenino, como si en las mujeres radicara el secreto de la creación y el origen del mundo... De seguro, es de esos hombres que hasta envidian su capacidad de embarazarse y dar a luz. [...] tampoco me extrañaría saber que le hubiera gustado despertar un día y tener vagina en vez de pene» (*Cuerpo*, p. 172).

156 Eva Alcántara, art. cit., p. 11: «Disciplina cuerpos y organiza subjetividades», «rigen nuestras posibilidades de vida».

157 *Ibid.*, p. 17.

158 «Que, de hecho, signifiquen para mí una forma de búsqueda personal» (*Cuerpo*, p. 122).

159 Ce que suggère déjà cette première image de la confrontation: «este rostro cóncavo, profundo y agazapado que por fin la miraba a ella» (*Cuerpo*, p. 33).

résolument hybride. La dernière description des toilettes où se reflète l'image d'Antonia suppose une redistribution des termes associés jusqu'alors au masculin et au féminin :

*En realidad, no se trataba de un muro de mármol sino de un espejo que en la penumbra envolvente del lugar simulaba una oscuridad parpadeante. Apenas acercarse un poco y por esa oscuridad escurrían sinuosos fluidos de agua en una cascada tenue pero que no dejaba de manar. Ahí, en esa superficie de guiños plateados, *Antonia atisbó su propia imagen como una fuente, capaz de verterse, derramarse, prodigarse en esa zona limítrofe que ahora era una metáfora de su propia entrega goteante, de su misma potestad reconocida y desarmada.* (*Cuerpo*, p. 184. Nous soulignons)

Objet paradigmatique des frontières de l'altérité du genre, l'urinoir devient métaphore d'une identité limitrophe où se confondent les principes « masculins » et « féminins », comme le suggèrent les oxymores¹⁶⁰ « potestad desarmada » et « capaz de verterse ». Cette dernière locution contraste avec la revendication virile d'une volonté « capaz de incidir y trastocar » (*Cuerpo*, p. 27) éprouvée initialement face à l'urinoir et qui répondait à la définition du *chingón* de Paz, « capaz de chingar y abrir »¹⁶¹. Enfin, « potestad desarmada » suggère que la force et le courage consistent à se défaire des normes du genre, ce qu'accomplit finalement Antonia en se défaisant de son armure : « sonrió al recordar que hacía tiempo que ni pensaba en la armadura » (*Cuerpo*, p. 179).

Arrivée au terme du parcours initiatique d'Antonia, nous pouvons répondre à l'une des hypothèses formulées initialement concernant la pratique littéraire de l'autrice : dans quelle mesure *Cuerpo náufrago* s'apparente-t-il à un atelier fictionnel DK ? En reprenant la définition de Luca Greco selon laquelle « les ateliers DK sont des activités dans lesquelles les participantEs apprennent ensemble à fabriquer une ou plusieurs corporalités masculines dans le cadre d'une lutte politique visant l'interrogation et la déconstruction de la binarité des corps et des genres », on peut répondre positivement, puisque l'intrigue même du roman met en scène le processus de fabrication de la masculinité et que les réflexions du personnage ne cessent d'interroger la binarités des corps et des genres. Cependant, nous ne pouvons qu'émettre une réserve quand à un éventuel objectif commun : alors que celui des ateliers DK est « de montrer le caractère artificiel, construit d'une naturalité masculine (et *a fortiori* des genres) »¹⁶², le roman révèle sous un éclairage trouble les incessantes pulsations¹⁶³ d'un corps nouvellement/autrement sexué et qui semble bel et bien conserver toute sa part d'altérité et de mystère. Sans « démasquer » tout à fait la masculinité (ou la féminité) « comme une réalité authentique, une vérité ontologique des

160 Selon nos analyses précédentes, « *fuentes* », « *verterse* », « *derramarse* », « *prodigarse* », « *entrega* », « *goteante* », « *desarmada* » renvoient au féminin ouvert, offert, inerte, alors que « *capaz* » et « *potestad* » évoquent les qualités viriles.

161 Octavio Paz, *op. cit.*, p. 33.

162 Luca Greco, « Un soi pluriel » art. cit., p. 63-64.

163 David Le Breton, *Anthropologie*, *op. cit.*, p. 155.

corps»¹⁶⁴, l'hypothèse d'une nature masculine – avec ses instincts, ses pulsions et ses fantasmes – spécifiquement *autre* demeure.

164 Luca Greco, «Un soi pluriel», art. cit., p. 67.

II. 3. LES ROUAGES DE LA MÉCANIQUE DU GENRE

Au cours des sous-chapitres précédents, les romans d'Enrique Serna, d'Ana García Bergua et d'Ana Clavel nous ont permis de dégager les frontières symboliques et physiques des genres et de préciser les valeurs et comportements attendus de la part des hommes et des femmes dans les contextes intrafictionnels allant des années 60 jusqu'au début du XXI^e siècle. L'analyse plus spécifique des caractéristiques stylistiques et thématiques de *La bomba de San José*, remarquable par le foisonnement de références interfictionnelles, va maintenant nous permettre d'identifier la culture populaire comme l'un des foyers régulateurs du genre, comme un ensemble de discours et de modèles culturels qui façonnent les identités masculines et féminines. L'omniprésence du référent cinématographique et le statut iconique du personnage de Selma Bordiú, la « bomba de San José », se révéleront particulièrement propices à éclairer les rouages de la mécanique du genre. Les caractéristiques physiques de cette vedette de cinéma – prototype féminin à l'opposé de l'idéal marial exposé précédemment – et son évolution dégradée au fil du roman nous permettront de dégager les normes non plus morales mais esthétiques de la féminité et d'envisager l'« irréalité » fondamentale du genre.

II. 3. a. Un contrôle pop

Nuestra generación, en cambio, viene de la televisión. Heredamos mucho del modelo de ver de las caricaturas. Me temo que es cierto: yo le debo a la Warner Brothers la mitad de mis artículos. La Warner antes que Quevedo y de ahí, también, a lo inglés y norteamericano: el pastelazo, el *slapstick*. La diversidad de *sitcoms* de los sesenta, de ese modo de ver las

cosas más de frente y de manera más ridícula pienso que nos influyó a todos en diferentes medidas¹.

Dans une conversation avec Enrique Serna, Ana García Bergua confesse volontiers l'influence de la télévision et du cinéma nord-américain sur son travail d'écrivaine. On reconnaît en effet dans les caractéristiques qu'elle dégage de ce type de productions télévisuelles des traits stylistiques qu'elle met en œuvre dans *La bomba de San José* notamment : une manière frontale, caricaturale et souvent ridicule de présenter les personnages et les situations. Au-delà du style de l'autrice, l'influence de la Warner et d'autres *sitcoms* se retrouve chez les personnages eux-mêmes, dans leurs discours et leurs pensées, dans leur recours compulsif à la fiction. Les deux narrateurs intradiégétiques, Hugo et Maite, relatent leurs péripéties à travers le prisme de la fiction, présentent les événements et les autres personnages dans un rapport systématique de comparaison aux éléments de la culture populaire² dans toute sa diversité (des contes de fées aux films d'action, des *telenovelas* aux films de série Z). Princesses et preux chevaliers, vampires, martiens et zombies, femmes fatales et détectives cohabitent dans les récits et constituent un répertoire référentiel hétéroclite à partir duquel les personnages-narrateurs élaborent leur propre version de l'histoire³. Mais plus qu'une influence passive, qui permet aux personnages-narrateurs

1 Ana García Bergua, Enrique Serna, « De Quevedo a la Warner Bros », art. cit.

2 Jean-Paul Gabilliet souligne la difficulté de définir cette notion et signale notamment les subtiles nuances qu'impliquent les différences taxonomiques entre « culture populaire » et « *popularculture* », qui ne supposent pas les mêmes réalités dans un contexte français ou nord-américain. Malgré les inconvénients de la suivante catégorisation, il suggère cependant une possible opposition entre « culture populaire » et « culture des élites ». Cf. « La notion de 'culture populaire' en débat. Entretien avec Jean-Paul Gabilliet », *Revue de recherche en civilisation américaine* [En ligne], 1 | 2009, mis en ligne le 17 juin 2009, consulté le 16 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rrca/173>. Pascal Ory analyse quant à lui la proximité conceptuelle et les nuances entre « culture populaire » et « culture de masse » : « culture populaire et culture de masse, qu'on s'acharne à distinguer, et souvent pour les opposer – tout est là – sont même chose, mais regardée différemment, en fonction des conjonctures. Et pour une bonne et simple raison : ce ne sont que des mots. La notion de culture populaire interroge un contenu : le Peuple auquel elle renvoie est une entité de société clivée, un agent politique concret, de connotation sensible. La notion de culture de masse, elle, interroge une structure : la Masse à laquelle elle renvoie est une entité de société intégrée, un agent culturel abstrait, de connotation intellectuelle. Mais, au fond, il s'agit du même sujet, artificiellement – entendons par là, par le moyen d'un artifice – réduit à l'état d'objet : la culture d'une société en tant qu'elle ne s'identifie pas à ses élites – l'une des inflexions possibles étant que lesdites élites peuvent être ici, à l'ancienne, les élites politiques des classes sociales dominantes, là, de manière plus moderne, les élites culturelles de l'artiste ou de l'intellectuel. La culture populaire serait alors la forme ancienne, la culture de masse la forme moderne de la production et de la médiation culturelles en tant qu'elles échappent au contrôle des élites » ; il critique également l'opposition artificielle entre ces deux concepts et ce qui serait une culture d'élite ou savante : « Sur le fond, rien ne justifie un paradigme aussi tranché, pour ne pas dire aussi caricatural : pas de statut intermédiaire ? Pas de passage insensible de l'une à l'autre ? Et surtout – on y reviendra – qui définira la frontière et la distance, si ce n'est les dominants ? Au reste, le croisement de l'ambiguïté et de l'antithèse produit une confusion supplémentaire, qui mériterait d'être travaillée, entre culture d'élite et culture savante, alors que, d'une part, toute la culture d'élite n'est pas exclusivement savante et que, de l'autre, il existe un savoir et/ou une science hors de l'élite » (Pascal Ory, « 'Culture populaire', 'culture de masse' : une définition ou un préalable ? », in Évelyne Cohen (dir.) *et al.*, *Dix ans d'histoire culturelle*, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, 2011, p. 282-293). Nous pouvons retenir dans le cadre de cette étude les critères de définition suivants : la notion de « culture populaire » (dont l'adjectif apparaîtra parfois dans sa forme apocopée) renverrait à des productions non issues de la culture universitaire ou d'« élite », diffusées massivement grâce aux nouvelles technologies de la communication (mais qui peuvent être antérieures à ces dernières), réjouissant une large frange de la population ciblée.

3 Tous les personnages analysent leurs expériences à travers des comparaisons cinématographiques. Nous reviendrons sur les références précises, mais pouvons déjà citer quelques exemples de ce réflexe langagier : « Esto es como de película » (*Bomba*, p. 172), « Me sentí en una de esas películas agogó que se habían puesto de moda » (*Bomba*, p. 20); «

d'évoquer le caractère extraordinaire, romantique ou inquiétant d'une situation ou d'un événement, ou encore de décrire d'autres personnages par le biais de la comparaison à des acteurs connus, la culture populaire (cinématographique, télévisuelle et radiophonique) exerce une influence diffuse mais efficiente, dans la mesure où elle produit et reproduit des identités de genre en diffusant massivement des modèles – certes caricaturaux mais non moins opérants – de féminité et de masculinité. En plus de la dimension purement jubilatoire et humoristique du foisonnement de références pop-culturelles, l'omniprésence de ces dernières acquiert une portée critique et fait apparaître le caractère injonctif des modèles de fiction. Après le discours familial, c'est alors un autre foyer régulateur du genre qui se dessine derrière l'écran, séduisant et insidieux, de la culture populaire.

Le rôle de la culture populaire dans la construction des identités de genre est désormais admis⁴ et a fait l'objet de plusieurs études⁵. La dimension disciplinaire de certaines productions culturelles apparaît à travers la formule d'« éducation informelle »⁶ utilisée par Marta Lamas pour désigner l'influence de certains films et chansons sur les mentalités. Dans une formulation plus radicale d'inspiration foucauldienne, Teresa de Lauretis considérait déjà dans son célèbre texte « La technologie du genre » la culture populaire comme une des « technologies sociales » qui produisent le genre. Dans *La bomba de San José*, les liens entre la culture pop et le genre répondent à la définition que la théoricienne *queer* fait du genre, entendu à la fois comme produit – à travers les références aux modèles masculins/féminins de fiction, produits cinématographiques à disposition du spectateur – et comme processus de représentation⁷ – à travers le phénomène d'imitation et de citation des personnages.

L'analyse des paroles et des pensées des personnages nous permettra de dévoiler l'enrobage discursif façonné par la culture populaire, qui, s'il maintient le squelette archaïque en créant l'illusion du genre, camoufle mal ses incohérences, ses aberrations et son inauthenticité. Nous pouvons déjà signaler que ce type de références à la fiction a des effets sur deux niveaux de « réalité » différents : à un niveau que nous qualifierons d'intrafictionnel, la référence à un élément de la culture populaire acquiert certaines fonctions (cathartique, de modèle, d'échappatoire) aux yeux des personnages en même temps

Lo que le pasaba me pareció de lo más romántico, casi de película » (*Bomba*, p. 262) ; « Cuando me besaba así yo me perdía [...] como a esos zombies de las películas » (*Bomba*, p. 14) ; « parecían marcianas » (*Bomba*, p. 139) ; « -Se me hace que éstos son como Batman y Robin » ; « -Ese cuate es igualito a Carlos López Moctezuma » (*Bomba*, p. 178).

4 « [I]l semble aujourd'hui acquis que la culture populaire est un espace qui met en scène autant qu'il produit et reproduit le genre et la sexualité » (Keivan Djavadzadeh, « Culture populaire », in Juliette Rennes (dir.), *Encyclopédie*, op. cit., p. 184).

5 Cf. *ibid.*, p. 183-191.

6 Marta Lamas (coord.), op. cit., p. 15 : « [...] la repercusión de la educación informal que se recibe vía los productos culturales : las canciones, las películas, etc. ». Précisons que Marta Lamas souligne ici le rôle potentiel des productions culturelles dans l'évolution des mentalités.

7 Teresa de Lauretis, dans le texte « La technologie du genre » pose que « la construction du genre est à la fois le produit et le processus de sa représentation » (Teresa de Lauretis, *Théorie queer. De Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute, 2007, p. 47). Citée par Keivan Djavadzadeh, art. cit., p. 188.

qu'elle révèle l'origine et la configuration de leurs schémas de pensées en matière de genre. À un niveau de « réalité » supérieur – extrafictionnel –, le foisonnement de références à la fiction produira divers effets chez le lecteur par leur double dimension à la fois comique et réflexive.

Contes de fées, *telenovelas* et Corín Tellado

Nous avons dégagé précédemment (en II. 1) l'idée d'une double dépendance matérielle et affective des personnages féminins dans le contexte de division sexuelle du travail décrit par les romans de Serna et de García Bergua. Il s'agit maintenant de comprendre « comment donc ce sentiment, qui est à la fois celui de l'attente du « grand amour » et de ses manifestations, et celui d'un vécu quasiment sacrificiel de la relation amoureuse dans la soumission au désir de l'autre, [est] produit ? »⁸.

Dans *La bomba de San José*, l'origine du phénomène d'incorporation du sentiment d'attente chez l'épouse est révélée dès les premières pages à travers le commentaire réflexif de Maite sur son propre tempérament : « Yo soy muy paciente, eso me habían dicho desde niña, y esperé y esperé, como las princesas de los cuentos » (*Bomba*, p. 12). Cette première comparaison aux contes de fées présente deux des valeurs et fonctions qu'acquiert la référence interfictionnelle dans le reste de l'œuvre. Tout d'abord, elle reflète la conception de l'amour idéal pour le personnage de Maite, rejoignant en ce sens la valeur du conte de fées dans les contes d'Ana Clavel selon Jane Elizabeth Lavery : « The popular plays a particularly important role in the lives of number of the characters [...] as it functions to express their fantasies of ideal love »⁹. La fiction a donc une valeur de modèle, mais semble également faire office d'échappatoire ou de justification face à la situation de désarroi vécue par Maite qui est sans nouvelles de son mari. Ces motifs issus de la culture populaire acquièrent ainsi la fonction de réconfort émotionnel pour le personnage. Cependant, la confrontation entre le comparé et le comparant provoque inévitablement le rire du lecteur, du fait du contraste flagrant entre l'idéal du conte et la trivialité de la situation conjugale. En effet, si Maite attend patiemment « comme les princesses des contes de fées », son mari/prince reviendra bel et bien, mais aux bras de son amante, la star de cinéma Selma Bordiú, que Maite accueillera dans sa maison avec la même patience et

8 Sonia Dayan-Herzbrun, « Production du sentiment amoureux et travail de femmes », art. cit., p. 124 (citée par Mathieu Trachman, « Désir(s) », art. cit., p. 215).

9 « La dimension populaire joue un rôle particulièrement important dans la vie de nombreux personnages [...] elle sert à exprimer leur vision de l'amour idéal » (Jane Elizabeth Lavery, *op. cit.*, p. 20). Nous traduisons les citations anglaises.

docilité. C'est bien cette valeur contrastive et ses effets comiques que souligne encore Lavery :

Whilst fantasy offers sentimental and emotional escapism for the characters, so too do their fairy-tale notions of love and existence contrast dramatically with the dowdy monotony of life, a disparity which Clavel portrays through the use of humour and irony¹⁰.

Alors que la figure de la princesse rassure et maintient Maite dans la passivité, l'immobilité et la claustration, celle du prince est utilisée pour décrire les valeurs de protection et surtout de séduction de son futur amant Néstor : «Yo estaba mareada y en ese momento apareció Néstor, igual que un príncipe, y me sostuvo » (*Bomba*, p. 112). Là encore, le contraste entre la vision idéalisée de Néstor et la réalité de son comportement est flagrant, puisque s'il soutient Maite qui souffre de vertiges à cause de l'alcool lors d'une fête organisée dans un appartement du centre ville, il l'emmènera ensuite dans une pièce isolée pour faire l'amour alors que sa propre femme se trouve présente à la soirée. Quant à Hugo, c'est à travers le personnage des Studios Disney, Thomas O'Malley des Aristochats, que Maite évoque avec tendresse et indulgence le caractère « charmeur et fêtard »¹¹ de son mari, un vernis pop qui dissimule mal les travers de ce dernier : ses infidélités, son inconstance et son égoïsme. Ces trois exemples préliminaires illustrent la manière dont la culture populaire perpétue les stéréotypes de genre et entretient notamment ce que nous avons identifié comme la double morale¹² : les princesses en attente du « grand amour » (ou de son retour au foyer), les princes/héros séducteurs et indépendants.

Outre la persistance de modèles ancestraux issus de l'univers médiéval chevaleresque, le roman rend compte, dans le contexte intrafictionnel des années 60-70, du renouvellement de l'imaginaire (du genre) occidental à travers l'influence grandissante de la télévision, qui diffuse massivement de nouveaux patrons comportementaux, venus majoritairement des Etats-Unis, délimitant de manière plus stricte encore le rôle des femmes au sein de la famille :

Con la proliferación de la televisión desde mediados de los años sesenta, la influencia televisiva en la vida de las mujeres, sobre todo de las ciudades, fue en aumento. Las telenovelas servían de fuente de inspiración sobre patrones de vida familiar a un importante grupo de mujeres. En este tipo de programas se reforzaban y recreaban valores sobre los roles familiares, las relaciones de pareja y la prole numerosa, idealizando el confinamiento de la mujer a la casa. Con un propósito similar circulaban las revistas especializadas en el *mundo feme-*

10 « Tandis que l'imaginaire/la fiction offre une échappatoire sentimentale et émotionnelle aux personnages, leurs notions de l'amour et de l'existence issues des contes de fées contrastent radicalement avec la terne monotonie de leurs vies, un décalage que Clavel illustre à travers l'usage de l'humour et de l'ironie » (*id.*).

11 « El gato de la película, con la voz de Tin Tan, era bastante parecido a Hugo, encantador, fiestero y a la vez un completo desastre » (*Bomba*, p. 42).

12 Comme le souligne Lavery au sujet des contes de Clavel: « [...] the stories expose the ways in which mass culture can perpetuate sexual and gender stereotypes [...] » (Jane Elizabeth Lavery, *op. cit.*, p. 20). « les histoires révèlent comment la culture de masse contribue à perpétuer les stéréotypes de sexe et de genre ».

nino. La abnegación hacia la familia era un asunto recurrente y el divorcio era considerado como un tema tabú¹³.

Si les références aux *telenovelas* et autres *novelas rosas* sont omniprésentes dans le roman, un chronotope renferme, au sens propre comme au sens figuré, les produits culturels cités par María de La Paz López et les valeurs morales qui y sont associées : il s'agit de la mercerie de la tía Clotilde, véritable microcosme de mièvrerie (*monería*) aux relents puritains :

Hojeé las novelas que vendía mi tía en un mueble apartado, tantas de ellas de Corín Tellado, porque a muchas clientas les gustaban, si acaso alguna de aventuras. Con ellas vendía también revistas de costura y recetarios. Todo eso había sido desde chica mi fascinación; podía estar horas mirando listones de encaje y leyendo cursilerías, escuchando las conversaciones de las señoras que detallaban cada semana de su vida como si fuera una novela. (*Bomba*, p. 99)

L'écrivaine espagnole Corín Tellado¹⁴ est au cœur d'un réseau interfictionnel largement dominant, caractérisé par un ton mélodramatique et une représentation des identités masculines et féminines des plus stéréotypée et misogyne. Ce réseau intertextuel est si présent qu'il se superpose littéralement aux paroles et aux actions des personnages, conférant à la figure hybride¹⁵ de « Corín »¹⁶ une fonction quasi démiurgique, ou du moins inspiratrice, car c'est la voix de cette autrice qui résonne à travers les paroles des personnages et ce sont les principes moraux de ses *novelas rosas* qui guident les pas de ces derniers. Cette influence, cette *présence* intertextuelle se transcrit dans le roman par ce que l'on peut qualifier de *véritable hypertrophie de la pratique citationnelle*, qui touche tous les personnages qui répètent machinalement, avec plus ou moins de recul, les mêmes sentences, les mêmes poncifs misogynes, les mêmes idiotismes (dans le sens linguistique

13 María de La Paz López, « Las mujeres en el umbral del siglo xx », art. cit., p. 103. Dans le contexte intrafictionnel de la fin des années 70 (1979) décrit dans *Fruta Verde*, l'influence des *telenovelas* et des « cartabones morales del melodrama » (*Fruta*, p. 226) persiste. Si aucun des trois protagonistes n'échappe tout à fait aux modèles du genre mélodramatique, c'est Paula qui adhère de manière radicale aux principes moraux et aux représentations manichéennes véhiculées par ce type de fictions, comme le lui reprochent ses fils Félix et Germán : « Pero su mente retorcida tiene una lógica interna, una lógica visceral de melodrama barato » ; « has visto demasiados melodramas de Marga López » (*Fruta*, p. 146). Les deux thèmes récurrents de ces fictions relevés par María de La Paz López, l'abnégation envers la famille et le tabou du divorce, sont d'ailleurs omniprésents dans les chapitres consacrés au personnage de la mère. Dès les premières pages, Paula évoque « la meta dorada de su existencia » : « Hacer feliz al prójimo sin pedir nada a cambio » (*Fruta*, p. 13). Quant au divorce, s'il est vrai qu'elle a enfreint la « regla no escrita que les ordenaba sufrir y callar » (*Fruta*, p. 15) puisque c'est elle qui a demandé le divorce, cette séparation renforce son intransigeance morale envers les autres femmes (décence et luxure, mère et femme adultère) : « el divorcio le había dejado heridas tan hondas que sólo podía juzgar la conducta ajena a la luz de esa fractura existencial » ; et elle alimente finalement son autoportrait en *mater dolorosa* : « cómo sangra el corazón de una mujer humillada » (*Fruta*, p. 146).

14 Corín Tellado (1927-2009) est une autrice espagnole très populaire et extrêmement prolifique, connue pour ses *novelas rosas*, qui ont eu un grand succès en Amérique latine et qui ont inspiré de nombreuses *telenovelas*.

15 Hybride car appartenant à la fois à la réalité intra et extratextuelle, hybride aussi pour ce qu'elle représente aux yeux de Maite : une barrière discursive morale à son émancipation et à la fois une alliée.

16 L'écrivaine devient une présence si familière, que Maite finit par la désigner par son seul prénom. L'influence incontournable de ce modèle littéraire apparaît dans cet aveu de Maite : « Por más que quisiéramos, no podíamos evitar ser como en las novelas de Corín, e incluso ser Corín misma » (*Bomba*, p. 323).

et courant du terme) issus de la littérature de Tellado. D'abord, dans la bouche de Juana, la femme de ménage :

–Así son los hombres, señora –me decía–; ya que tienen lo que quieren, tarde o temprano se van. [...]

–Va a ver que el señor se aburrirá de la señora Selma; tarde o temprano se dará cuenta de que aquí está su familia esperándolo con los brazos abiertos.

[...] Últimamente, a Juana le gustaba mucho decir “tarde o temprano”, quizá por las novelas que escuchaba por la radio. Por ejemplo:

–Tarde o temprano nos tendremos que acabar el pollo de achiote, señora, porque se va a pasar. (*Bomba*, p. 106)¹⁷

Puis, de la tía Clotilde, qui martèle les poncifs issus de la prose de Corín Tellado au fil de ses conversations avec Maite, comme en témoignent ces deux passages :

Luego me dijo que no me preocupara, que los hombres necesitaban a veces irse y que ella estaba segura de que Hugo regresaría *tarde o temprano*.

–No es el primero que se va tras unas faldas –me dijo– [...] Tú lo que debes hacer es mantenerle la casa puesta y arreglada y esperarlo. Contigo encontrará la seguridad que *tarde o temprano* le va a faltar con ella, así que mucho ánimo, y nunca dejes que te vea llorar así.

Era justo lo que hubiera dicho Corín Tellado¹⁸. (*Bomba*, p. 147. Nous soulignons.)

–Ahora se va a dar cuenta del error que cometió al abandonarte, hija, regresará a tus brazos y verás que el romance será más fuerte que antes.

Seguro estaba pensando en esa novela de Corín donde una mujer se disfrazaba para hacer creer a su esposo que era otra; al final, el hombre se daba cuenta de que la esposa era su verdadero amor. (*Bomba*, p. 163)

La pratique citationnelle : entre psittacisme et subversion

Les trois passages cités révèlent les particularités de la pratique citationnelle¹⁹ qui opère simultanément sur deux registres et suppose deux usages contrastés de la référence littéraire : l'un consensuel, l'autre subversif.

Dans cet enchâssement discursif – où la voix de la narratrice Maite retranscrit la voix de personnages à travers laquelle s'exprime celle de Corín Tellado –, on peut repérer un

17 Si Corín Tellado est la principale référence intertextuelle explicite, nous pouvons citer une autre référence littéraire possible ayant inspiré nombre de *telenovelas* ou *radionovelas* : « Protagonizada por una mujer abnegada y sencilla, *Maternidad* [obra de teatro de Catalina D'Erzell, 1937] fue el mayor éxito de la autora. A esta obra se le reconoce como antecedente de *Corona de lágrimas* y de muchísimas radio y telenovelas muy populares que exaltan el sacrificio de las madres como valor supremo » (Gabriela Cano, « Las mujeres en el México del siglo XX UNA CRONOLOGÍA MÍNIMA », in Marta Lamas (coord.), *op. cit.*, p. 44).

18 Cette sentence est une variante de celle formulée par Lilia, que nous avons citée précédemment pour définir la double morale : « Los hombres se pueden tomar una serie de libertades, pero si esas libertades entran a la casa, la vida familiar se desmorona y te quedas sola –sentenció » (*Bomba*, p. 98).

19 Dans leur introduction au numéro de la revue *Pandora* de Paris 8 consacré à la pratique de la citation dans le monde hispanique et hispano-américain, Myriam Ponge et Marie Salgues rappellent que la citation ne suppose pas une simple insertion ou addition de voix, mais implique une altération plus générale à la fois du discours d'accueil et du discours cité : « Il convient cependant de reconnaître que la citation fait plus que convoquer la voix d'un tiers : en s'introduisant dans le discours qui la cite, elle modifie l'ensemble dans lequel elle s'insère, vient redoubler la voix de celui qui s'exprime, tout en étant elle-même modifiée par sa nouvelle contextualisation – et cela sans qu'il soit besoin que la citation soit détournée de son sens original par une fragmentation, par exemple, qui la dévoierait. On ne peut plus ignorer depuis

premier niveau discursif qui correspond aux paroles de Juana ou de Clotilde restituées au style direct. Au sein de ces discours, les mots de Corín Tellado prennent place par un simple procédé d'incrustation ou de juxtaposition, mais ils n'entrent pas en véritable *interaction* avec le discours-support/discours d'accueil. L'usage qui est fait du message emprunté à Corín Tellado n'a pas non plus pour effet ni pour objectif de créer une interaction avec le destinataire, puisqu'il n'a qu'une valeur d'argument d'autorité qui « ne vient clore un développement que pour mieux clore le bec d'éventuels contradicteurs »²⁰.

Le second niveau discursif plus englobant – qui correspond au récit de Maite au sein duquel s'intègrent les discours des personnages – instaure une distance critique vis-à-vis de la citation et permet précisément de percevoir l'usage consensuel et automatique qu'en font Juana et Clotilde. Envisagée dans ce con-texte plus ample, l'occurrence de la citation acquiert une valeur subversive et implique un détournement du sens de l'échantillon textuel de Tellado.

En revanche, quand la citation est utilisée à des fins subversives, se nouent entre elle et son nouveau contexte des rapports dialectiques, transformant et le passage emprunté et le flux discursif où il vient s'enchâsser ; l'élément exogène devient la substance même du discours qui l'utilise, lequel ne prend sens que par la perte de sens du premier²¹.

La même citation entretient désormais un rapport dialectique avec le support discursif dans lequel elle s'intègre. Elle ne vaut plus pour elle-même, ne se prête plus à une lecture littérale, mais se vide de son sens et par là même crée le sens du discours-réceptacle. Dans le cadre du récit de Maite, « l'élément *exogène* » de la citation apparaît comme tel, comme « prothèse discursive » plaquée/emboîtée sur un autre discours. La mise en abîme de discours fait *résonner* différemment le message de Corín Tellado selon le niveau discursif envisagé. Alors que dans la bouche de Juana ou Clotilde la citation avait une *visée purement illustrative* et apparaissait comme *discours fermé sur lui-même et fermé à toute interaction* (que ce soit avec le discours-réceptacle ou avec le destinataire du double discours réceptacle et citation), elle déploie au contraire dans le récit de Maite « des faisceaux d'échos et de connotations ». Toujours aussi *creux*, les mêmes mots de Tellado ne résonnent plus du bruit sourd de l'argument d'autorité qui enjoint au silence, mais entrent en *interaction, en connivence* avec l'autre destinataire du texte-support : le lecteur.

C'est en effet le rire du lecteur qui résonne. En extrayant la citation de son support immédiat pour la re-localiser dans le contexte plus général d'énonciation, les réflexions de Maite qui suivent les prises de paroles ont pour effet de ridiculiser le message de

Borges que le *Quichotte* de Pierre Menard n'a rien à voir avec celui de Cervantès » (Myriam Ponge et Marie Salgues, « Nouvelles pratiques de la citation dans le monde hispanique et hispano-américain contemporain », *Pandora, revue d'Etudes Hispaniques*, n°14, 2018, p. 8. Cf. <https://etudes-romanes.univ-paris8.fr/IMG/pdf/pandora14.pdf>)

²⁰ Jean Levi, « Quelques exemples de détournement subversif de la citation dans la littérature classique chinoise », in *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 1995, n°17 « Le travail de la citation en Chine et au Japon », p. 41.

²¹ *Id.*

Tellado ainsi que ses porte-paroles. Ces dernières apparaissent comme des ventriloques du patriarcat dans sa version mélodramatique, qui répètent à l'envi les aphorismes de l'écrivaine espagnole, des raisonnements prêts-à-penser reconnaissables par leur contenu (valorisation systématique de l'abnégation féminine et de la liberté masculine), et par leur forme à la fois pontifiante et figée, saturée de formules toutes faites. L'effet de ridicule et le rire qu'il produit proviennent bien sûr du caractère répétitif et systématique des éléments de langage empruntés, une caractéristique qui atteint son paroxysme avec l'expression « *tarde o temprano* » qui apparaît pas moins de cinq fois dans deux des courts passages cités. L'humour s'immisce aussi dans le passage du discours direct à la reprise du récit, de la citation lénifiante²² à l'acuité des commentaires de Maite qui souligne avec ironie le décalage de registres entre la formule solennelle et l'usage prosaïque qui en est fait par Juana par exemple : « *Tarde o temprano nos tendremos que acabar el pollo de achiote* ». Le décalage de registre est parfois produit par Maite, lorsqu'elle dépasse ses fonctions de narratrice et les limites attendues de l'explicitation : après avoir rappelé (non sans une certaine dérision) l'intrigue saugrenue du roman de Tellado qui inspire selon elle les paroles de sa tante (« *Seguro estaba pensando en esa novela de Corín donde una mujer se disfrazaba para hacer creer a su esposo que era otra* »), Maite juge *pertinent*²³ de préciser l'autre usage qui est fait du même roman : « *Era la [novela] que usábamos para leer en el baño* ». Par cette précision facétieuse, une connivence se crée avec le lecteur, qui comprend le nouveau sens suggéré par Maite de la citation par le biais de l'analogie scatologique.

Comme nous venons de voir, la subversion naît des commentaires métadiscursifs de la narratrice qui établit ainsi un dialogue critique et contradictoire avec la citation préférée au premier degré par d'autres personnages féminins. Nous pouvons relever un autre exemple, qui suppose cette fois un usage plus *intentionnellement* subversif de la citation de la part du personnage de Maite qui emprunte *délibérément* le message de Tellado au sein de son propre discours pour tenter de convaincre sa tante de l'employer dans la mercerie :

La tía Clotilde levantó muy altas las cejas pintadas y me preguntó quién se iba a encargar de mi casa. Le respondí que Juana, pero ella me dijo que no se podía dejar la casa en manos de la muchacha y que lo mío era un capricho, que en realidad, Hugo era el que me tenía que dar una buena sorpresa. Yo le insistí con el cuento del aniversario. *Apelando a las novelas*

22 Maite s'insurgera d'ailleurs contre sa tante en lui reprochant cette facilité rhétorique : « *La verdad [...] no soy tan mosca muerta. No tienes que dormirte con esas tonteras de Corín Tellado. Sé que la vida no es así* » (*Bomba*, p. 165. Nous soulignons).

23 Dans le sens linguistique du terme.

de Corín Tellado que había leído ahí mismo, le dije que si una mujer no hacía algo por reavivar su matrimonio, el hombre se iba con otras.

–Ellos tienen que encontrar su felicidad en la casa; si no, la buscan en otro lado. (*Bomba*, p. 100-101. Nous soulignons.)

On observe dans cette réappropriation parodique par Maite du discours conservateur, savamment employée à des fins émancipatrices, le même dialogue contradictoire qui a pour effet de vider le message de sa substance sémantique, dialogue qui se tient dans ce cas précis de manière synchronique/syn-topique et à travers lequel « s'échafaude un sens nouveau qui dépasse et englobe les significations »²⁴, du discours-support et de la substance qu'il accueille.

Gangster et prince charmant

Contrairement à son épouse qui, au fil du roman, adopte une distance critique face aux modèles culturels dominants, Hugo semble les absorber sans aucun filtre. Dans les chapitres où la narration est menée par le mari, les références interfictionnelles sont particulièrement foisonnantes. Si, comme le rappelle María de La Paz López, les *telenovelas* représentent une source d'inspiration pour une partie de la population *féminine*²⁵, nous allons constater que le référent mélodramatique occupe une place privilégiée dans l'esprit d'Hugo, aux côtés d'autres modèles issus essentiellement de l'époque dorée du cinéma mexicain et appartenant à différents genres cinématographiques (principalement films noirs/de gangsters mais aussi films d'horreur ou de science-fiction). Le caractère hétéroclite de ces références interfictionnelles, loin de brouiller les normes du genre, renforce dans un concert cacophonique les stéréotypes masculins et féminins²⁶. Les deux modèles apparemment éloignés, *telenovela* et film noir, s'accordent d'ailleurs parfaitement dans l'imagination d'Hugo qui écrit un rôle sur mesure pour la femme qu'il aime : « Bueno, sí escribía, para que más que la verdad, unos delirios policiaco-calenturientos que se me ocurrían » (*Bomba*, p. 46).

Dans le jeu d'alternance narrative qui caractérise le roman, alors que la liste de courses introduisait la focalisation féminine, c'est un autre élément paratextuel qui signale le récit du mari : en guise d'épigraphe introduisant et jalonnant la narration masculine, une série

24 Jean Levi, art. cit., p. 41.

25 Cf. citation p. 317, note n°13: « Las telenovelas servían de fuente de inspiración sobre patrones de vida familiar a un importante grupo de mujeres ».

26 Dans sa critique de l'ouvrage de Matthew Gutmann, Anna M. Fernández Poncela rappelle l'importance du cinéma mexicain dans la configuration des identités de genre: « [...] los roles y estereotipos de ser hombre y ser mujer que han quedado grabados en la cinematografía mexicana de la época dorada » (Anna M. Fernández Poncela, « Reseña: *Ser hombre de verdad en la Ciudad de México. Ni macho ni mandilón* », *Desacatos*, n°6, 2001p. 193).

de titres du cinéma mexicain des années soixante²⁷ : « *Un hombre peligroso* »²⁸, « *Los gansters no lloran* », « *Sangre en el ring* », autant de titres qui suggèrent le ton des aventures d'Hugo et le style que ce dernier adopte pour les relater.

« Plus c'est glauque, plus l'homme se sent fort »²⁹

L'influence du cinéma noir sur le style d'Hugo est particulièrement manifeste dans le récit qu'il fait de sa « première aventure », de la première épreuve qu'il traverse dans sa quête de la femme aimée. Après avoir soudoyé le chauffeur de taxi grâce auquel Selma avait fui le foyer d'Hugo et de Maite, ce dernier découvre, horrifié, le nouveau refuge supposé de l'actrice. La description de l'hôtel miteux où Selma est censée séjourner, « un hotelito de mala muerte », est particulièrement comique : la progression spatiale du héros suit une gradation dans l'horreur et accumule tous les stéréotypes du genre : « unas puertas que se veían más bien pegajosas y me lo imaginé como esos sitios sin luz, de alfombras rojas manchadas » ; « Por los cuartos se oían gritos, chiflidos, y el llanto de un bebé que llegaba de lejos » ; « un catre miserable » ; « iluminada apenas con un foco como de 40 watts puesto en el piso » (*Bomba*, p. 59-60). À cette accumulation de détails sordides, s'ajoutent les réflexions d'Hugo dans le rôle du héros-détective qui complètent la parodie de film noir : « Temí estarme metiendo en algo peligroso », « sospeché que me estaba enfrentando a algo más fuerte de lo que imaginaba » (*Bomba*, p. 61 et 64).

Ces références au film noir, qui, en insistant sur le caractère sinistre et dangereux de la situation ont pour but d'exhausser le courage de celui qui se présente en sauveur, cohabitent avec une autre référence fictionnelle dont la fonction est également de revendiquer des valeurs masculines : l'incontournable modèle chevaleresque. Malgré quelques aveux de réticences³⁰, Hugo se présente à la fois comme un homme déterminé et animé

27 Didier Machillot trace une généalogie de la notion de « macho », son passage de symbole positif nationaliste à un stéréotype (négatif) de masculinité, et rappelle lui aussi le rôle déterminant du média cinématographique dans l'élaboration de cette figure de masculinité : « [...] c'est surtout grâce au nationalisme des années 1930-1940 que le « macho » s'est imposé au point de devenir l'un des symboles de la nation post-révolutionnaire. Un processus qui, pour sa réussite, devait nécessairement passer par un média populaire sous la coupe de l'Etat : le cinéma. [...] le « macho » de la « Epoca de oro » [entre la fin des années 1930 et les années 1960] du cinéma mexicain, s'il garde parfois un aspect guerrier dans des productions mettant en scène la Révolution, devient généralement un produit plus souriant et sympathique, séducteur enfin, et ce, lorsqu'il ne se transforme pas dans les années 1970 en dragueur impénitent [...] » (Didier Machillot, « Les stéréotypes du 'macho' dans l'Etat de Jalisco », art. cit., p. 167). Rappelons que l'auteur a un rapport intime à toutes ces références cinématographiques, puisque son père, Emilio García Riera, était critique et historien du cinéma. Il est notamment l'auteur d'une volumineuse histoire du cinéma mexicain qui fait autorité en la matière, *Historia documental del cine mexicano* (1969).

28 Titre d'un film de 1965, dirigé par Arturo Martínez, célèbre acteur de la « época de oro » du cinéma mexicain, connu pour ses rôles de *villano*.

29 Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, op. cit., p. 79. Despentes utilise cette formule pour critiquer la représentation systématiquement négative, toujours biaisée, de la prostitution. Elle interprète le regard masculin et paternaliste qui consiste à victimiser systématiquement les prostituées (sans considérer les choix particuliers de certaines d'entre elles) comme une manière de conforter leur propre virilité.

30 « Estuve a punto de echarme para atrás », « Por un momento, estuve a punto de pedirle al hombre que regresáramos a la Condesa, pero lo pensé mejor y decidí seguir. En todo caso, yo no era ningún héroe, ni persona arrojada ni cosa así: en cualquier momento me podía echar para atrás » (*Bomba*, p. 58-59). La répétition de locutions comme « echarse para atrás » ou « estar a punto de », si elle insiste sur la faiblesse morale du personnage, contribue finalement à prouver

par la puissance de son désir³¹, et comme un sauveur poussé par son instinct protecteur. Parallèlement, la femme est décrite dans son rôle passif, comme celle qui doit être secourue, protégée, sauvée et aimée par le « héros » : « Pobre Selma [...] va a necesitar a alguien que la proteja en esas circunstancias atroces, y ese seré yo » ; « pobre mujer » ; « decidí que yo era un caballero » (*Bomba*, p. 60-61). Cette vision archaïque issue du monde chevaleresque – qui articule les identités du masculin et du féminin autour de la traditionnelle opposition actif/passif – fait office de schéma actantiel premier dans le récit d’Hugo, la répartition binaire des rôles sauveur/sauvée détermine à la manière d’un leitmotiv la caractérisation du couple Hugo/Selma, comme dans l’épisode du tournage à El Ajusco : « estuve seguro de que sus labios formaron en silencio las palabras “sálvame, por favor”. [...] Yo no puedo dejar a una amiga mía a merced de un sátiro, no es de caballeros » (*Bomba*, p. 192). Si l’influence du modèle chevaleresque s’exprime de manière particulièrement stéréotypée chez Hugo, la distance réflexive d’un autre personnage en quête de virilité, Antonia de *Cuerpo naufrago*, tend également à corroborer la vigueur de ces schémas mentaux, qui déterminent nos représentations genrées, nos actes et notre langue : « Vaya, de modo que en vez de ser rescatada he de ser yo la que rescate. ¿Será posible que los hombres crean que tienen el deber de salvar a alguien? » (*Cuerpo*, p. 27). Mais alors qu’Antonia admet que « siempre había esperado ser salvada, elegida, rescatada, vista, apreciada, descubierta, en un uso irracional y desmesurado de la voz pasiva » (*Cuerpo*, p. 17), le personnage de Selma ne coïncide pas du tout avec le rôle qu’Hugo lui attribue *discursivement*. En effet, ce n’est que dans son imagination et dans *son récit* que Selma prononce « sálvame, por favor », quand « en réalité » Selma ne parle quasiment pas, et ne lui a rien demandé si ce n’est de la laisser partir³², ce qui signale ironiquement que cette autoperception d’Hugo-sauveur n’est que le fruit d’élucubrations personnelles inspirées par ce qu’il y a de plus stéréotypé dans la culture (pop ou chevaleresque).

Par ailleurs, malgré ses revendications d’allégeance au double idéal moral et amoureux, Hugo ne s’ajuste pas non plus au rôle de chevalier. Outre sa couardise confessée, il y a en effet chez notre héros, à l’instar d’autres « *caballeros andantes* », un décalage flagrant entre l’intention « chevaleresque » et le résultat de son entreprise. Ce décalage apparaît par exemple dans le passage évoqué précédemment où Hugo s’aventure dans un hôtel mal famé pour sauver Selma d’on ne sait quelle menace, et où il finit tabassé par un

son courage. Tout comme l’affirmation « yo no era ningún héroe », qui apparaît davantage comme une *prétérition*, une marque de fausse modestie.

31 Répondant ainsi à cette exigence virile primordiale, puisque comme le rappelle Maurice Sartre, dès l’antiquité grecque, la « [...] virilité consiste d’abord à satisfaire son désir » (Maurice Sartre, « Virilités grecques », art. cit., p. 45).

32 Les quelques prises de parole de Selma rapportées au discours direct apparaissent au début du roman dans les chapitres de Maite. La dernière phrase rapportée de Selma est la défense qu’elle adresse à Hugo : « Ni se te ocurra » (*Bomba*, p. 47), après quoi le personnage disparaît littéralement, sauf des pensées obsessives d’Hugo.

homme louche, se réveille sur le trottoir de l'hôtel, dépouillé de son argent³³ et sans avoir secouru Selma... qui d'ailleurs ne s'y trouvait pas :

Adentro había una mujer acostada en un catre miserable, tapada hasta el cuello con una sábana. ¿Selma? Parecía dormida muy profundamente, porque no se despertó con el golpe de la puerta [...] Me acerqué a ella y la moví un poco, llamándola, pero no reaccionó. No pude resistir y la abracé, poniendo mi cabeza en su pecho y besándola con pasión.

De repente, me tuve que separar bruscamente: no era Selma. En realidad era muy distinta. Para comprobarlo bien, tuve la tentación de bajar un poco la sábana, a ver cómo estaba vestida, pero por alguna estúpida razón decidí que yo era un caballero. Sólo se la bajé un poco [...]. (*Bomba*, p. 60-61)

L'absurdité de l'entreprise – aller chercher Selma là où elle n'est pas – et l'aspect pitoyable de sa conclusion rappelle de nombreux épisodes de l'« Ingenioso Hidalgo »³⁴. De plus, la tendance d'Hugo à chercher et à voir Selma partout – où elle n'est pas – et en chaque femme le rapproche encore de Don Quichotte et de son obsession pour Dulcinée³⁵. Au ridicule de la méprise – *quiproquo* invraisemblable qui consiste à *reconnaître* l'inimitable Selma dans une prostituée toxicomane³⁶ – s'ajoute le contraste comique entre l'honneur revendiqué par le « héros » et ses pulsions sexuelles mal retenues. Cette dimension intertextuelle, avec le rapprochement implicite entre les deux « caballeros » autoproclamés, signifie ironiquement le caractère illusoire du modèle viril (et aussi féminin) issu de l'univers chevaleresque, et de ce fait, la naïveté d'Hugo, puisque, comme nous l'avons déjà rappelé, la culture chevaleresque (et les valeurs viriles associées) a toujours été assignée « au registre de la fiction et de la fable », et donc « pour prétendre imiter la vertu des chevaliers fabuleux, il fallait [...] avoir la folie et la naïveté de l'ingénieur hidalgo »³⁷.

Ainsi, Hugo, inspiré par des modèles virils intrinsèquement inaccessibles et illusoire, persiste à se présenter comme le sauveur de son amante. Mais son absence objective du foyer ne l'empêche pas pour autant de s'identifier également à un autre idéal

33 « Cuando abrí los ojos, estaba tirado en la banqueta frente al hotel y me habían quitado el saco y la billetera. Me dolían la cabeza y los párpados. Tenía muy lastimada la espalda, la rodilla raspada » (*Bomba*, p. 61).

34 Par exemple, la fin du chapitre IV, « *De lo que sucedió a nuestro caballero cuando salió de la venta* », où Don Quichotte, juste après sa prise d'arme, finit roué de coups et gisant dans un fossé.

35 Nous renvoyons à l'épisode particulièrement comique des trois laborieuses de Toboso et de Dulcinée enchantée. Cf. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Edición de Francisco Rico, Punto de Lectura, 2014, chapitres VIII-IX-X de la seconde partie, p. 601-623. Cependant, cet épisode fait en réalité exception au mécanisme de cristallisation qui caractérise les perceptions du héros – qui voit des princesses chez des prostituées ou des gueuses – puisque, pour une fois, Don Quijote voit *d'abord* les paysannes telles qu'elles sont, pour les interpréter ensuite, par la ruse de Sancho, comme « la sin par Dulcinea » enchantée accompagnée de ses servantes. Que ce soit à travers cet épisode particulier ou toutes les autres scènes de substitution visuelle, notre personnage Hugo se rapproche indéniablement du héros cervantin par ses hallucinations ou par sa capacité d'auto-persuasion qui lui fait voir la « *sin par* » Selma en toutes femmes.

36 Comme chez l'*Ingenioso Hidalgo*, le *quiproquo* se maintient par un procédé discursif d'auto-persuasion. Hugo interprète l'overdose (?) de la femme (prostituée ?) à travers le prisme des contes de fée, comme un sommeil si profond qu'elle ne se réveille ni au bruit du claquement de porte, ni au contact physique insistant d'Hugo. On retrouvera ce même procédé interprétatif lors de l'épisode des sosies de Selma que nous analyserons plus avant.

37 Hervé Dréysson, « Du guerrier au militaire », art. cit., p. 296.

masculin, porté par les contes de fée et autres *telenovelas* : celui de père protecteur et d'époux pourvoyant aux besoins de son épouse³⁸ :

Todavía que yo tenía tantas atenciones con ella, que luchaba contra todas mis pasiones para ser un marido y un padre responsable, que le llevaba regalos, que la mantenía como a una princesa, que nunca le había negado nada para ella ni para el niño [...]. (*Bomba*, p. 115)³⁹

Cependant, ce nouvel autoportrait d'Hugo en prince charmant contraste non seulement avec ce que nous savons de ses actes et de ses pensées (le début de la citation commence par cet aveu d'impulsion violente envers sa femme : « La verdad casi le pego », loin du traitement réservé à une « princesse »...) mais aussi avec la version de Maite⁴⁰. En effet, grâce au double système de focalisation interne alternativement masculine et féminine (que nous avons exposé plus haut), nous savons que si Hugo estime traiter sa femme « como una princesa » et se comporter en père et époux responsable, l'expérience vécue par Maite et les sentiments d'angoisse, de tristesse et de vexation causés par l'abandon du mari ne corroborent pas cette version.

Ainsi, le récit d'Hugo se caractérise par un recours quasi systématique aux poncifs du film noir, du genre mélodramatique ou chevaleresque, lui permettant de revendiquer certaines valeurs masculines comme la détermination, la protection, le courage, etc. Nous avons vu que les effets comiques et critiques naissent du jeu de contraste entre l'idéal revendiqué et la réalité des actes et des pensées du mari (présentée par lui-même ou dévoilée par la version concurrente de Maite). Le principe de contraste comme ressort comique et critique se vérifie aussi de manière concentrée, au sein d'un même énoncé présentant des variations – souvent abruptes – de registres et de styles⁴¹. Afin d'illustrer cette seconde acception de la notion de polyphonie dans *La bomba de San José*, examinons les premières pages du chapitre 2, mélodramatiquement intitulé « Selma, mi amor ». Dans le même élan stylistique impulsé par le titre, Hugo raconte le moment du premier et unique baiser échangé avec (ou plutôt consenti par) Selma :

Aunque esa noche, esa noche, oh prodigio, me abrió la puerta y me besó. Casi me vengo en la puerta; me sentí completamente sacudido, como si me hubiera fulminado un rayo ahí mismo: ¡zas!

–Por favor no te vayas, Selma –le rogué con las piernas tembleques–, por lo que más quisieras [...]. (*Bomba*, p. 46)

La répétition du complément de temps « esa noche », qui exprime la délectation du

38 Une contradiction dans l'idéal viril soulignée par Fenneke Reysoo : « Dans notre contexte, cet Homme idéal, hégémonique, que l'on pourrait croire être Un, est composé de deux figures sociales mutuellement exclusives : le coureur de jupons et le père » (Fenneke Reysoo, art. cit., p. 70).

39 Notons la récurrence de la référence aux contes de fées d'un chapitre à l'autre, la comparaison d'Hugo « la mantenía como a una princesa » renvoyant à celle faite par Maite au début du roman, « esperé y esperé, como las princesas de los cuentos ».

40 Rappelons la formule employée par un personnage journaliste : « *depende de quién te lo cuente* » (*Bomba*, p. 123).

41 Il s'agit de la seconde acception du terme « polyphonie », que nous avons utilisé précédemment pour décrire l'alternance de voix narratives, et qui signifie ici aussi variations de registres.

souvenir du narrateur mélancolique ; l'interjection poétique « oh prodigio » qui crée un effet d'annonce et de mise en suspens avant l'imminence du baiser ; et enfin l'apothéose du moment exprimée sobrement par un rythme binaire « me abrió la puerta y me besó », tous ces éléments répondent aux caractéristiques du genre par l'exaltation du sentiment amoureux et des émotions contrastées qui l'accompagnent. Mais tous ces effets de style d'un sentimentalisme outrancier sont soudain anéantis à la phrase suivante par l'évocation incongrue et vulgaire d'une éjaculation à peine contrôlée. Après le prosaïsme de cette précision physiologique, le ton redevient grandiloquent avec l'image topique de la foudre⁴², une envolée lyrique une fois encore interrompue par l'interjection superfétatoire « ¡zas! », avant un ultime revirement stylistique, d'un pathétisme exacerbé, dans les paroles restituées au discours direct retranscrivant les formules attendues de la supplication « por lo que más quieras »⁴³.

La mauvaise maîtrise des références discursives et ce que l'on peut qualifier dans le cas d'Hugo de pratique citationnelle cacophonique apparaît dans un autre exemple emblématique qui présente dans un premier temps tous les stéréotypes de la *novela rosa*, dans le ton et les expressions employés :

[...] en dos segundos había decidido ya que entraría dispuesto a besarla ahí mismo y proponerle matrimonio, costara lo que costara y dijeran lo que dijeran. Le declararía mi amor y la llevaría lejos, a donde pudiera tenerla toda para mí. (*Bomba*, p. 51)

En guise de justification de ses projets, Hugo énonce ensuite une réflexion sur le mariage et la famille inspirée de la pensée de l'intellectuel canadien Marshall McLuhan. Or, cet argument d'autorité brise non seulement le rythme de l'envolée lyrique qui le précédait, mais surtout, loin de justifier les projets d'Hugo – comme le voudrait le recours à

42 On retrouve les mêmes *topoi* du discours de l'amant exploré chez Germán qui, s'il critique l'influence populaire des mélodrames chez sa mère, ne s'en inspire pas moins, même si, par snobisme, il se revendique davantage dans la lignée des héros romantiques incompris : « se hundió en el tibio pantano de la evocación masoquista. Por las mágicas circunstancias de su flechazo había llegado a pensar que ese amor estaba hecho para resistir mil tormentas » (*Fruta*, p. 38).

43 On retrouve plus loin dans le roman la même dégradation stylistique dans le discours d'Hugo, qui évoque les sentiments hyperboliques que lui inspire Selma (avec le portrait topique de l'amant incompris, fou d'amour mais heureux dans sa souffrance et rêvant à un avenir radieux) avant de conclure par l'aveu trivial de ses érections : « Yo nada más sufría como perro por Selma, pero ese sufrimiento era a la vez el preámbulo a la felicidad, la plenitud, la libertad. Era como una necesidad, como si no me sintiera completo hasta no estar con ella. También, como si el sufrir por ella me gustara, tenía que confesarlo. No lo podía explicar de otro modo y la Rana no me hubiera comprendido. Y también era cierto que se me ponía dura, no lo podía evitar » (*Bomba*, p. 193). Citons un dernier exemple de rupture de style, lorsque la vision éminemment romantique du personnage déchiré par des sentiments contradictoires, dévoré par le poids de la culpabilité et à la fois irrémédiablement attiré par la femme qu'il aime... (« [...] ése era mi dilema : estaba seguro de amar a Selma y también estaba seguro de que no quería lastimar a mi mujer. Y me sentía desgarrado, dividido ») est brusquement interrompue par un commentaire on ne peut plus prosaïque : « Mientras comía el *ossobuco* [...] ».

un argument d'autorité – cette référence sortie de nulle part contredit explicitement l'ambition de mariage avec Selma :

Al carajo con lo demás: no eran más que convencionalismos idiotas, el matrimonio, la familia, a fin de cuentas, todo eso era una mentira, una tontería, una liga artificial para controlarnos a todos, como decía Marshall McLuhan.

Pour clore son « argumentation », Hugo cite une dernière « autorité », son ami la Rana, dont la pensée se résume en une lapalissade : « Y también, como decía la Rana, sólo se vive una vez » (*Bomba*, p. 52).

Nous venons d'étudier la manière dont la culture populaire influence les comportements, les pensées et le langage du couple Maite et Hugo. Les modèles populaires évoqués jusqu'alors font partie de la culture occidentale commune aux lecteurs et aux personnages, hors du monde intradiégétique. Nous souhaitons maintenant poursuivre notre étude par un autre modèle, propre cette fois à la fiction créée par l'autrice mais dont le lecteur reconnaîtra également des doubles dans sa réalité, un modèle de féminité tout droit sorti de la culture populaire, fruit de l'industrie cinématographique en plein essor dans le contexte fictionnel des années soixante : l'actrice Selma Bordiú.

II. 3. b. De sainte icône... à icône pop

Bientôt, c'est la télévision qui dans chaque demeure apportera sa présence agissante, tendant à suppléer, dans nos intérieurs modernes, à l'absence de ces autels, de ces chapelles ou de ces icônes où les hommes de jadis, ceux de l'Antiquité comme ceux d'hier, se livraient à une confrontation avec les images, peintes ou sculptées, incarnant leur âme la plus profonde⁴⁴.

Comme le souligne René Huyghe, la modernité a vu la télévision prendre la place des autels antiques. Dans les réflexions précédentes, nous avons observé la « présence agissante » de ce médium, sans constater de rupture fondamentale entre l'image du féminin véhiculée par les canaux radiophoniques ou cathodiques et l'icône millénaire de la Vierge Marie. Mais l'industrie cinématographique contribue à dessiner un autre visage de l'idéal féminin qui s'incarne dans la star de cinéma. Sans se substituer réellement au modèle marial, l'icône pop occupe le devant de la scène et les pensées de tous les personnages (masculins) du roman de García Bergua. Tout aussi figée et inaccessible que sa version mariale, l'icône féminine incarnée par Selma Bordiú implique un nouveau *rapport à l'image et à l'identité*. Un rapport ambigu qui oscille entre la subjugation, l'admiration de la présence, et la vacuité des miroirs ou des mirages.

44 René Huyghe, *Dialogue avec le visible*, Flammarion, 1955, p. 383.

Cinéma, hyperréel et comédie du genre

Dès les premières pages du roman, Selma Bordiú apparaît comme une incarnation authentique de l'idéal féminin, de « l'éternel féminin »⁴⁵. Son apparence physique est spectaculaire et la forte impression qu'elle fait à Maite transparait dans le choix d'adjectifs hyperboliques et d'adverbes d'insistance utilisés pour décrire l'actrice : « *llevaba ropa muy fina* », « *aretes exageradamente grandes* », « *tenía una melena divina* » (*Bomba*, p. 11-13). L'idée selon laquelle Selma représente le modèle archétypique de la femme est par ailleurs signifiée, avec une insistance comique, par la répétition de l'expression « *la mismísima* », qu'Hugo – ainsi que Maite, qui répète machinalement les paroles de son mari – ne cesse d'utiliser pour la désigner : « *¿Cómo ves quién me viene acompañando?, la mismísima Selma Bordiú* » ; « [...] *era idéntica a Selma Bordiú, la mismísima, como había dicho Hugo* » (*Bomba*, p. 12 et 15). Ce phénomène d'insistance à travers le jeu de répétitions sera présent tout au long du roman, jusqu'aux dernières pages, et souligne le phénomène de subjugation/de fascination que provoquent les stars de cinéma sur les individus ordinaires.

Cependant, un doute plane d'emblée sur l'authenticité de ce modèle féminin : son appartenance au monde du cinéma introduit la notion de fiction dans l'identité supposément ferme et unique de la « *mismísima* ». Ainsi, Selma, loin d'apparaître sous une identité fixe, déploie un éventail d'identités fictives. C'est cette contradiction entre l'idée d'authenticité et la démultiplication de personnages fictifs que souligne Maite lorsqu'elle la voit pour la première fois :

Me le quedé mirando con atención: la verdad, era idéntica a Selma Bordiú, la mismísima, como había dicho Hugo, la protagonista de tantas películas inolvidables, aunque por cierto no me acordaba de un solo título, pero sí de su imagen en distintas caracterizaciones: como pescadora, como espía internacional y esa que nadie le creyó de ancianita asesina. (*Bomba*, p. 13)

Une démultiplication de rôles et d'apparitions qui a pour effet de noyer l'identité originale, de perdre le noyau identitaire primitif d'où émaneraient dans un second temps (et pour les besoins de sa profession) les autres avatars de Selma. C'est d'ailleurs la conclusion à laquelle parviendra Hugo, à la fin du roman et après de nombreuses aventures que nous commenterons :

Evoqué su rostro y su figura en los distintos momentos en que estuve con ella: cuando nos conocimos en Acapulco, cuando vivía en mi casa, cuando la vi aquella vez en el teatro [...]. ¿Sería la misma en todas esas ocasiones? Me pregunté incluso si, de encontrarla de nuevo, a la original, a la que vivió en mi casa, la reconocería. (*Bomba*, p. 255-256)

Ainsi, ce n'est qu'à la fin du roman qu'Hugo en vient à questionner l'originalité, l'identité de celle qui incarne à ses yeux l'éternel féminin. Cependant, dès le début du ro-

45 À la fin du roman, Hugo associe explicitement Selma à « *el eterno femenino* » (*Bomba*, p. 255).

man le lecteur peut percevoir cette part de fiction comme indissociable du personnage de Selma, notamment grâce à certaines tournures linguistiques et champs lexicaux récurrents dans les descriptions de la « mismísima ». En effet, son métier d'actrice semble déborder le strict champ professionnel et déterminer son comportement quotidien. La polysémie du verbe « actuar », utilisé à de nombreuses reprises pour décrire le comportement de Selma, signifie bien l'ambiguïté de son attitude et introduit le doute quant à l'authenticité et la sincérité du personnage : « Me pregunté si una persona perseguida [...] *actuaría* como ella [...] » ; « Por un momento sentí como si estuviera *actuando* » (*Bomba*, p. 16 et 26)⁴⁶. De la même manière, le jeu de l'actrice et celui de la femme se confondent, les différents rôles cinématographiques prenant régulièrement le pas sur la réalité des situations. Ainsi, dans la scène dramatique de l'annonce du départ de Selma, qui décide de fuir à nouveau, les paroles stéréotypées de la femme ont un air de déjà-vu⁴⁷ :

–Ha sido muy bonito todo esto, Hugo, pero así es mi vida. Cuando siento que por fin he encontrado un hogar, ya me tengo que ir.

¿No había escuchado eso en alguna película? De repente pensé que, como yo había creído siempre, ella tan sólo estaba actuando, jugando conmigo, echando relajo, prometiendo [...]. (*Bomba*, p. 47)

Dans un autre passage, le « *double jeu* » de Selma est suggéré par la juxtaposition paratactique des deux propositions, renvoyant dos à dos réalité et fiction, sincérité et feinte, dans un jeu d'auto-référentialité creuse : « Selma se iba poniendo muy seria y muy pálida ; recordé una película en la que ella hacía de mujer fría y cruel » (*Bomba*, p. 39). Prise entre deux reflets, prisonnière d'un jeu de réverbération permanente, la vérité du personnage, la véritable identité de Selma demeure insaisissable.

Le caractère impalpable de cette *identité en trompe-l'œil* détermine les descriptions qu'en font les deux narrateurs qui, de manière symptomatique, présentent Selma – son comportement, ses gestes, son corps – selon la logique duelle et parodique du « *como si* » : « como si estuviera hecha de otra cosa », « como si estuviera actuando » ; « como si las palabras le salieran con dificultad » (*Bomba*, p. 16, 17 et 26). Il semble que Selma ne se laisse appréhender que par le biais des détours linguistiques de la comparaison (« *como* niña huérfana », « *igual que* un sueño », « *como* una especie fiera enorme y brillante » (*Bomba*, p. 16, 17 et 119)), ce qui, une fois de plus, va à l'encontre de l'idée d'une identité stable, tangible et objectivement descriptible. En effet, ces figures de comparaison sug-

46 Les deux occurrences du verbe peuvent renvoyer respectivement aux acceptions suivantes proposées par le *DRAE* : « Dicho de una persona o de una cosa : ejercer actos propios de su naturaleza » ; « Interpretar un papel en una obra teatral, cinematográfica, radiofónica o televisiva ».

47 Ses paroles semblent inspirées de répliques de films, tout comme ses gestes : « Selma se dejó caer en el sillón con delicadeza, como en las películas » (*Bomba*, p. 39).

gèrent une identité fictive, et leur usage systématique a pour effet de retirer de la « réalité » au *comparé*, qui ne s'exprime, qui n'existe que dans et par le *rapport* de comparaison.

Derrière l'insistance sur l'instabilité, l'impalpabilité de ce personnage censé incarner « l'éternel féminin » se dessine une certaine conception du genre. Indissociable de l'univers de fiction dont elle est issue, la vedette de cinéma représente de manière emblématique, non pas un idéal féminin, mais bien la comédie du genre, la part de fiction consubstantielle à toute « identité » de genre. La dimension symbolique de la référence cinématographique associée à la femme apparaît lorsqu'Hugo se rend dans les *Estudios América*, sur les décors de tournage, et s'exclame : « ¡con que ése era, *en realidad*, su mundo ! » (*Bomba*, p. 134). L'exclamation se prête à un double niveau de lecture selon que l'on considère « *en realidad* » comme *locution lexicalisée* ayant fonction de béquille et d'emphase dans l'énonciation d'Hugo, ou que l'on considère la charge sémantique pleine et indépendante du substantif « réalité ». À l'image de celle qu'elle qualifie, la forme est paradoxale, étant donné que le monde qu'Hugo découvre se caractérise entièrement par la fiction, l'apparence, le masque... tout le contraire de ce que l'on considère être la « réalité ».

C'est d'ailleurs bien cette valeur d'irréalité associée au référent cinématographique qui apparaît dans une autre réflexion d'Hugo, à travers la syllepse de sens autour du terme « *película* », dont la première occurrence désigne le produit cinématographique, et la seconde est employée au sens figuré, comme synonyme d'irréalité : « *esa película que cada vez parecía más película, por ficticia e imposible* » (*Bomba*, p. 56). Ainsi, le modèle féminin incarné par Selma, « protagonista de tantas películas inolvidables », est tout aussi fictif et impossible. Puisque « son monde » est un monde de pure fiction, ce qu'elle incarne aux yeux d'Hugo ne peut être par conséquent qu'illusoire.

La « machinerie visible des icônes »

Les caractéristiques de la figure d'actrice inventée par García Bergua, – son allure hollywoodienne, ses poses, l'éventail d'identités fictives qu'elle déploie – nous rappellent le travail d'une autre artiste, non pas écrivaine mais photographe, Cindy Sherman⁴⁸. Par les images ou par les mots, dans le domaine des arts visuels ou de la littérature, l'une et l'autre explorent les stéréotypes de l'apparence féminine, les codes d'une féminité fantasmée. Bien que toutes les deux se défendent d'une telle intention, leur œuvre respective, narrative et photographique, se prête spontanément à une lecture féministe⁴⁹. Outre leurs

48 Pour une présentation de l'artiste, voir l'article de Pauline Petit, « Cindy Sherman, Marina Abramovic, Annette Messager : des représentations du féminin à l'étiquette féministe », publié sur le site de France Culture : <https://www.franceculture.fr/photographie/cindy-sherman-marina-abramovic-annette-messager-des-representations-du-feminin-a-letiquette>. Voir aussi, l'entretien de Charles Dantzig avec Martin Bethenod, directeur du Palazzo Grassi, dans l'émission « Personnages en personne », du 10/06/2018, <https://www.franceculture.fr/emissions/personnages-en-personne/cindy-sherman-ou-labandon-du-moi> (dernière écoute le 26/09/2020).

49 « Mon œuvre est ce qu'elle est et, par chance, elle est considérée comme féministe ou conseillée par les féministes.

influences communes⁵⁰, le parallèle entre l'écrivaine et la photographe repose sur le traitement parodique de la figure de la vedette de cinéma, à travers des stratégies d'hypersexualisation/d'hyperféminisation⁵¹, de démultiplication et de dégradation grotesque⁵² de ce personnage féminin :

La bouche rouge carmin entrouverte, le teint fardé et les yeux assombris de larges cernes, une ancienne star du muet se tient devant nous, l'air désenchanté. A côté d'elle, une mondaine aux lèvres pincées, rangées de perles autour du cou, nous dévisage, sévère. En face, à demi-allongée au sol, une jeune femme blonde cherche d'un regard apeuré une issue de secours, tandis que sa voisine, une dactylo à l'allure hitchcockienne lève le sourcil, interpellée par une scène qui se joue hors de notre champ de vision. Toutes ces femmes naissent d'une seule : Cindy Sherman.⁵³

L'énumération de figures archétypales du cinéma que Cindy Sherman incarne pour ses photographies (notamment pour l'une de ses premières séries, *Untitled Film Stills (1977-1980)*) rappelle tout autant la multiplicité de rôles endossés par Selma dans sa carrière professionnelle (« como pescadora, como espía internacional y esa que nadie le creyó de ancianita asesina ») que ses attitudes supposées spontanées, mais « en réalité » tout aussi figées et stéréotypées. Les nombreuses poses de Selma apparaissent en effet comme des variations de ces mêmes « visions intemporelles » inspirées du cinéma. À l'instar du dispositif photographique de Sherman, un procédé descriptif de mise en abyme du regard converge vers (l'image de) l'actrice en pleine pose métaphysique : « Selma se levantó a mirar el ventanal de la sala [...] de espaldas a nosotros [...] Hugo y yo la miramos fumarse un cigarro mirando al atardecer » (*Bomba*, p. 39), ou disparaissant derrière les vitres d'un taxi : « Su imagen en la penumbra del taxi, con el abrigo que le dejaba un hombro al descubierto » (*Bomba*, p. 48).

Mais je ne vais pas me lancer dans du baratin théorique à propos de trucs féministes » (Déclaration de l'artiste citée par Pauline Petit, « Cindy Sherman, Marina Abramovic, Annette Messenger : des représentations du féminin à l'étiquette féministe », art. cit.).

50 Il semble en effet que l'une et l'autre aient des influences communes : « Deux passions nées pendant l'enfance guident l'œuvre de Cindy Sherman : le goût du déguisement et celui de la télévision, qui a si bien su entretenir toute une iconographie américaine de personnages-types dont s'inspire l'artiste sans jamais les copier, de la starlette sexy qui danse à l'écran à la ménagère-cible qui la regarde » (*id.*).

51 Chez García Bergua comme dans l'œuvre de Sherman, l'hypersexualisation de la figure féminine suppose avant tout la mise en œuvre / l'exhibition d'artifices ou de prothèses cosmétiques : « Le dispositif est toujours le même. Maquillage, perruque, costume, accessoires et mise en place du décor, Cindy Sherman a la main sur chacune des étapes » (*id.*). Nous analyserons le corps postiche de la *mismísima* ci-après.

52 « Lorsque dans le reflet disparaît Cindy Sherman pour laisser place à une ex-pin up exhibant ses prothèses mammaires déformées ». La représentation, récurrente chez la photographe, de vedettes vieillissantes (notamment dans la série *Headshots (2000)* « dans laquelle elle campe des comédiennes hollywoodiennes vieillissantes, usant sans complexe de tous les artifices possibles pour lutter contre les signes de l'âge », (*id.*)) évoque la vision finale de Selma Bordiú, définitivement tombée du piédestal où Hugo l'avait érigée : « En la foto me pareció fea, gorda, vieja » (*Bomba*, p. 335).

53 Pauline Petit, « Cindy Sherman, Marina Abramovic, Annette Messenger : des représentations du féminin à l'étiquette féministe », art. cit.

S'il s'agit pour Sherman d'explorer les « différents terrains dans lesquels le corps féminin est criblé de normes esthétiques »⁵⁴, ce sont aussi les notions même d'identité et de réel qu'elle interroge. Le « théâtre de la simulation » inhérent au monde du cinéma dans lequel nous plongeons García Bergua et Sherman acquiert alors une portée réflexive. Dans l'univers de fiction qu'elles mettent en scène/en texte, la surreprésentation de corps hyperféminins dans des poses archétypiques et stéréotypées suggère – par l'excès – *la banalité de la simulation*. La simulation n'est plus l'apanage des acteurs et actrices, mais caractérise le comportement de chacun·e dans le théâtre de nos sociétés hétéronormatives. C'est cette même valeur de révélateur du référent cinématographique que relève Jane Elizabeth Lavery dans l'œuvre de Clavel : « The Hollywood movie has a specifically *mise-en-abyme* function. [...] Performativity becomes particularly apparent via the references to the filming process »⁵⁵.

Dans ce jeu de miroir et de trompe-l'œil autour de la figure féminine, il ne s'agit pas (seulement) de critiquer l'irréalité de l'idéal féminin, mais de pointer comme illusoire l'idée même d'une frontière entre réel et fiction, entre l'être et le paraître, entre l'identité propre et le jeu/la performance (au sens butlérien). Dans *La bomba de San José*, si la figure de Selma anéantit à elle seule ces dichotomies, la frontière du réel se dissipe totalement derrière la simulation cinématographique lors de l'épisode du tournage du film orchestré par Velasco. Le thème du « filming process », présent dès les premiers chapitres du roman⁵⁶, domine littéralement la trame de l'épisode durant lequel le monde du cinéma apparaît non plus comme irréalité, mais comme hyperréalité. En effet, dans la « casa de locos » aux allures de palace (en carton-pâte)⁵⁷ où sont séquestrés Hugo et la Rana, se déroule une véritable « fiesta de disfraces » (*Bomba*, p. 176) où tout le monde imite,

54 « les portraits de femmes fictives les plus emblématiques de l'œuvre de Cindy Sherman sont empreints de références populaires, sans jamais que la source ne puisse être pleinement identifiable. Ainsi Sherman exhibe-t-elle les codes de représentations de ces femmes fictives » (*id.*).

55 Jane Elizabeth Lavery, *op.cit.*, p. 22. « Le cinéma hollywoodien a une fonction spécifique de mise-en-abyme. [...] La performativité devient particulièrement évidente à travers les références au processus de tournage ».

56 Le processus filmique occupe de nombreuses scènes du début du roman, lorsque la maison d'Hugo et de Maite se transforme en un lieu de réunion et de répétition pour préparer le tournage du film écrit par Hugo pour Selma. À ce stade du roman déjà, la fiction a envahi le réel, comme le suggère Maite pour signifier la rupture de son quotidien : « Me sentí en una de esas películas agogó », « todo eso parecía una rara obra de teatro », « me sentí como si todo hubiera sido una película » (*Bomba*, p. 20, 22 et 42). La confusion apparaît également dans la mise en abyme fictionnelle créée par le scénario d'Hugo : « La película se trataba, hasta el momento, de una actriz perseguida por una banda de mafiosos: más o menos lo que todo mundo se imaginaba que le pasaba » (*Bomba*, p. 23).

57 Les descriptions spatiales suggèrent toutes un décor factice, soit explicitement à travers l'image de la fenêtre emmurée derrière l'apparence chaleureuse des rideaux et des voilages, soit à travers les descriptions d'un luxe tapageur et démodé aux éléments composites/incongrus. « Aparté las gasas y cortinajes que cubrían la ventana y nos dimos cuenta, desilusionados, de que estaba tapiada con un muro de ladrillo » ; « Caminamos por un pasillo muy largo, tapizado con una especie de tela roja repujada con figuras de flores, lleno de puertas. [...] Luego, finalmente, una escalera de mármol enorme, de aspiraciones majestuosas, con barandal dorado. Por ella bajamos a un hall decorado con estatuas griegas [...] puesto a saquear iglesias y palacios municipales, sin distinguir lo que tenían dentro » (*Bomba*, p. 176-179). Citons encore le bureau où Hugo et la Rana sont enfermés pour écrire le scénario du film : « al abrir las cortinas me topé otra vez con un muro de ladrillos » ; « En los libreros no había más que la enciclopedia Salvat y una colección de libros falsos, sólo la pasta roja con la leyenda de 'Grandes clásicos de la literatura' » (*Bomba*, p. 182).

feint, pose, joue le rôle attribué par Velasco. Les tournures linguistiques de la comparaison⁵⁸, déjà omniprésentes précédemment dans le roman, se multiplient jusqu'à annuler tout à fait les notions même de vrai et de faux, comme dans cette mise en abyme des apparences : « una especie de mayordomo *igualito a* Germán Robles *disfrazado de* Boris Karloff » (*Bomba*, p. 176). Dans ce « mundo al revés » où tout n'est qu'apparences captieuses, et alors que le tournage suit son cours, Hugo aura une révélation sur l'actrice : « –La misma Selma, no es la misma Selma– ». La structure en miroir/« espejismo » illustre nos précédentes réflexions sur le caractère impalpable et irréel de la figure féminine. Cette impression est renforcée par l'ambiguïté de la syntaxe, qui permet deux lectures : la première lecture consisterait à considérer la répétition du syntagme « la misma Selma » comme un effet de l'état émotionnel d'Hugo, comme un simple bégaiement du locuteur. Le sens de la phrase se réduirait alors à la seconde partie : « no es la misma Selma » et signifierait simplement que « cette femme n'est pas Selma ». Mais si nous interprétons la phrase littéralement, sans tenir compte du contexte d'énonciation (i.e. le trouble d'Hugo), nous pouvons considérer que le redoublement du syntagme « la misma Selma » ne relève pas de la répétition, ni d'un réflexe d'élocution, mais bien plutôt de la figure de l'antanaclase, chaque occurrence des termes présentant un sens particulier. Cette interprétation nous permettrait alors de reformuler la phrase de cette manière : « Selma (l'individu) n'est pas l'idéal féminin fantasmé », car cette figure idéale est évidemment illusoire. En même temps que le signifiant hyperbolique de « *mismísima* » éclate et se décompose en deux formes spéculaires « La misma Selma, no es la misma Selma », le supposé rapport de correspondance entre l'icône de cinéma Selma Bordiú et ce qu'elle est censée incarner, l'idéal féminin, est rompu, Selma apparaissant alors comme une icône creuse.

Irréférence et simulation

« *S'il joue si bien au fou, c'est qu'il l'est.* » [...] : dans ce sens, tous les fous simulent, et cette indistinction est la pire des subversions »⁵⁹.

Nous venons de souligner la dimension iconique de Selma et la part de simulation qui caractérise son comportement et son « monde ». L'analyse qu'offre Jean Baudrillard de ces deux notions d'icône et de simulation nous permettra de conclure nos réflexions sur le référent cinématographique en précisant la fonction épiphanique de la figure de l'actrice. Dans un passage intitulé « *L'irréférence divine des images* », le philosophe distingue les termes de *feinte* et de *simulation* :

Dissimuler est feindre de ne pas avoir ce qu'on a. Simuler est feindre d'avoir ce qu'on n'a pas. L'un renvoie à une présence, l'autre à une absence. Mais la chose est plus compliquée,

58 « Iban todos *disfrazados* a la última moda »; « –Se me hace que éstos *son como* Batman y Robin »; « –Ese cuate es *igualito a* Carlos López Moctezuma » (*Bomba*, p. 178).

59 Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 14.

car simuler n'est pas feindre : « Celui qui feint une maladie peut simplement se mettre au lit et faire croire qu'il est malade. Celui qui simule une maladie en détermine en soi quelques symptômes. » (Littre.) Donc, feindre, ou dissimuler, laissent intact le principe de réalité : la différence est toujours claire, elle n'est pas masquée. Tandis que la simulation remet en cause la différence du « vrai » et du « faux », du « réel » et de l'« imaginaire ». Le simulateur est-il malade ou non, puisqu'il produit de « vrais » symptômes ? On ne peut ni le traiter objectivement comme malade, ni comme non-malade⁶⁰.

Résistant à tout traitement objectif, le jeu de l'actrice Selma s'inscrit indéniablement dans un régime de simulation, la « vérité » de son identité étant « introuvable ». Quel sens donner à cette icône féminine qui évolue dans « *estos ambientes de sol y simulaciones* » ? Si le monde du cinéma est évidemment un « terrain d'élection de la simulation », il semble que l'insistance sur cette part inhérente au personnage questionne une autre « vérité » et que « l'affaire renvoie »⁶¹ à la question du genre comme réalité. Comme toute icône, le personnage de Selma pose la question de son rapport à l'idée qu'elle incarne, qu'elle représente ou qu'elle *simule*. Baudrillard distingue ainsi quatre étapes dans la relation du signe et du réel, de l'icône et de la réalité qui lui est associée selon différentes modalités :

- [l'image] est le reflet d'une réalité profonde
- elle masque et dénature une réalité profonde
- elle masque l'*absence* de réalité profonde
- elle est sans rapport à quelque réalité que ce soit : elle est son propre simulacre pur⁶².

Alors qu'elle apparaît dans un premier temps aux yeux d'Hugo comme le reflet de l'idéal féminin, d'une essence féminine comme « réalité profonde », l'invasion du monde du cinéma la révèle ensuite comme « sortilège »⁶³ relevant de la troisième catégorie, puis, comme pure simulation totalement affranchie de « l'ordre de l'apparence », anéantissant l'idée même de la féminité comme vérité naturelle.

L'actrice place la notion de simulation au cœur du genre (révélant ses mécanismes et son système autoréférentiel) : d'une part, le principe de simulation empêchant toute distinction du faux et du vrai, le double jeu de Selma suggère que *toutes les femmes simulent la féminité*. D'autre part, l'évolution de l'icône introduit un nouvel axiome d'*irréfrence* de l'image qui implique la mise à mort de l'idéal féminin. En effet, – pour paraphraser le philosophe – que devient l'éternel féminin lorsqu'il se divulgue en icônes, lorsqu'il se démultiplie en simulacres déployant leur « puissance de fascination » ? Il semble que la « machinerie visible des icônes » féminines se substitue à l'Idée de la Femme. Selma, comme les avatars de Cindy Sherman, laisse entrevoir cette vérité, « destructrice,

60 *Ibid.*, p. 12.

61 *Ibid.*, p. 14.

62 *Ibid.*, p. 17.

63 « Dans le troisième [cas], elle *joue à être* une apparence – elle est de l'ordre du sortilège » (*Id.*).

anéantissante »⁶⁴, qu’au fond la Femme n’a jamais été, qu’il n’en a jamais existé que des simulacres.

En somme, la figure de l’actrice est particulièrement propice à révéler la supercherie du genre comme substance. Pour reprendre l’analyse butlérienne⁶⁵, toutes ces icônes qui *posent* la féminité impliquent une critique du genre comme substance ontologique qui s’exprimerait à travers certaines attitudes, certains actes. L’*irréfrence* de ces images de femmes suppose qu’il n’y a point de nature féminine derrière les poses d’une hyperféminité, que le genre féminin ne provient pas d’une essence première (l’éternel féminin), mais repose exclusivement sur la stylisation répétée des corps, se résume à une succession de poses, ou une série de clichés cinémato/photographiques.

Le genre, c’est la stylisation répétée des corps, une série d’actes répétés à l’intérieur d’un cadre régulateur des plus rigide, des actes qui se figent avec le temps de telle sorte qu’ils finissent par produire l’apparence de la substance, un genre naturel de l’être⁶⁶.

II. 3. c. Nature plastique

« Je voudrais pouvoir me dire autant faussement biologique qu’authentiquement synthétique, c’est à dire aucunement authentique, c’est à dire en somme tout ce que je suis depuis ma naissance : un tissu organique de mensonges. [...] Je suis un corps de prothèses amovibles »⁶⁷.

La *fonction* iconique du personnage n’empêche pas que Selma se présente avant tout comme un *corps*, dont il nous faut déterminer la *nature*... (de chair et d’os, en cire ou en plastique ?). En effet, la corporéité du personnage féminin est soulignée dès le début du roman : le corps de Selma fait littéralement irruption dans la vie du couple, envahissant pour une durée indéterminée l’espace du foyer conjugal, il attire tous les regards, provoque la fascination de la mère au foyer Maite et le désir ardent du mari Hugo. Mais, de la même manière que le comportement de Selma suscite des doutes irrésolubles selon un

64 *Ibid.*, p. 14.

65 « Ainsi, le genre est toujours un faire, mais non le fait d’un sujet qui précéderait ce faire. Repenser les catégories du genre en dehors de la métaphysique de la substance est un défi à relever à la lumière de ce que Nietzsche notait dans *La Généalogie de la morale* : à savoir qu’« il n’y a point d’être caché derrière l’acte, l’effet et le devenir ; l’acteur n’a été qu’ajouté à l’acte – l’acte est tout. » En adaptant ces propos [...], nous pourrions en tirer le corollaire suivant : il n’y a pas d’identité de genre cachée derrière les expressions du genre ; cette identité est constituée sur un mode performatif par ces expressions, celles-là mêmes qui sont censées résulter de cette identité » (Judith Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 96).

66 *Ibid.*, p. 14.

67 *Strap on*, texte de Joyce Rivière, cité dans l’émission « L’expérience » de France Culture : <https://www.france-culture.fr/emissions/lexperience/lexperience-emission-du-dimanche-12-avril-2020> « Joyce Rivière est une poétesse trans butch. Elle se raconte, de son strap-on bleu comme ses yeux à son écriture, pour survivre à la violence des assignations et « dessiner des cartographies dans le monde » ».

jugement binaire de vrai ou de faux, son corps provoque une fascination trouble en ce qu'il dépasse l'opposition entre naturalité et artificialité.

Si Selma représente un idéal de beauté féminin, sa féminité et sa sensualité ne semblent pas émaner de caractéristiques ou de qualités naturelles qui lui seraient propres. En effet, les descriptions physiques de Selma ne s'attardent pas sur la naturalité de son corps, mais se limitent souvent à son apparence vestimentaire et cosmétique, et insistent sur l'artificialité de ses attributs féminins : les cheveux de Selma, qui fascinaient tant Maite⁶⁸, semblent n'être, « en réalité », qu'une vulgaire perruque : « Y el pelo, suave, suave, por más teñido que estuviera: quizá era peluca » (*Bomba*, p.17), tout comme ses cils, « pestañas postizas » (*Bomba*, p. 26).

Beauté cosmétique

Le thème récurrent des soins ou accessoires de beauté se prête à plusieurs interprétations critiques. Tout d'abord, l'insistance sur les artifices cosmétiques utilisés par Selma pour souligner sa féminité interroge les liens entre *beauté, genre et pouvoir*. Nous pouvons voir dans ces rituels de beauté l'expression d'un rapport de domination exercé sur les femmes, les mécanismes d'une « discipline du corps » exécutée inconsciemment par les femmes et les forçant à un état de « visibilité permanente »⁶⁹. Si Selma semble se prêter volontairement à cette discipline, les conseils qu'elle ne peut s'empêcher de donner à une Maite apparemment trop négligée, trop invisible ou effacée aux yeux des hommes⁷⁰, semblent bien valider cette lecture des soins de beauté comme *injonction du genre*. Le bon accomplissement de ces « techniques du corps »⁷¹ apparaît dans le verbe « arreglar » et dans la forme adjectivale « arreglado/a », utilisés à de nombreuses reprises pour décrire le corps de Selma ou ses activités : « se sentó a la mesa del desayuno perfectamente *arreglada* » (*Bomba*, p. 19), « se dedicaba a *arreglar* una cantidad sorprendente de ropa que

68 « Se soltó el cabello –tenía una melena divina, como de leona, teñida de rubio muy claro–», (*Bomba*, p. 13). Les perruques de Selma réapparaîtront d'ailleurs à plusieurs reprises dans le roman, et la transmission du postiche initiera (non sans ironie) le processus de féminisation de Maite.

69 Il s'agit de la première approche dégagée par Rossella Ghigi dans le passage « Beauté, genre et pouvoir : trois approches » de sa notice sur la notion de « Beauté » : « La première approche peut être définie comme la perspective de la «fausse conscience» : les femmes – groupe dominé qui ne peut qu'utiliser les schémas cognitifs des dominants – soignent leur beauté en pensant le faire pour elles-mêmes, mais le font en réalité pour le désir masculin. Elles pensent personnaliser leur corps en le maquillant ou le modifiant, mais elles l'adaptent à des canons socialement définis [...] » (Rossella Ghigi, « Beauté », in Juliette Rennes (dir.), *Encyclopédie, op. cit.*, p. 81).

70 « Dejó incluso que Selma me diera algunos consejos de belleza que por lo visto se moría de ganas de darme » (*Bomba*, p. 27).

71 « En 1934, devant la Société de psychologie, Marcel Mauss a présenté pour la première fois la notion de « technique du corps », «façon dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps» [1983, p. 365] » (Rossella Ghigi, « Beauté », art. cit., p. 77). Cf. Marcel Mauss, « Les techniques du corps » (1934), *Sociologie et Anthropologie*, Paris, PUF, 1983, p. 365-386.

traía en una maleta y a probarse distintas combinaciones y maquillajes » (*Bomba*, p. 20), « [Selma] se *arreglaba* mucho y se metía a la regadera muy seguido » (*Bomba*, p. 25).

Alors que la forme verbale est privilégiée pour désigner le soin apporté par Selma à son propre corps et à la mise en ordre de ses appendices prosthétiques contribuant à le mettre en valeur, c'est la même forme qui – non sans ironie – désigne d'autres types de soins procurés cette fois par Maite et consistant à « mantener la casa limpia y todo arreglado ». L'emploi antanaclastique du verbe – qui plus est dans un espace textuel très réduit, p.19, 20, 23 et 25 – accentue le contraste entre les deux personnages féminins, entre la « visibilité » acquise par la discipline corporelle de Selma et l'effacement, l'invisibilisation du corps de Maite qui exécute dans l'ombre les tâches domestiques.

La polysémie du verbe « arreglar », qui dessine tour à tour les deux visages du féminin, la mère-pouse et la femme désirable, rappelle l'ambiguïté morale inhérente aux soins de beauté qui ont toujours « suscité des jugements contradictoires »⁷². Si le corps de Maite disparaît légitimement derrière l'hygiène générale de son foyer, les soins corporels de l'actrice suscitent la méfiance et la suspicion... Une méfiance qui s'exprime à demi-mot et de manière comique dans les commentaires de Maite⁷³, mais qui renvoie aux valeurs morales traditionnellement associées à l'artifice :

Comme le souligne l'anthropologue Bruno Remaury [2000], on a toujours distingué l'art de la toilette d'une part, et l'art du maquillage et de la parure d'autre part, en leur attribuant des valeurs morales bien différentes. Cette distinction reflète la juxtaposition entre nature (supposée être dépositaire de valeurs positives et de vérité) et artifice (lié au déguisement, à la dissimulation, au mensonge et à la luxure)⁷⁴.

Le revers éthique de l'injonction à la beauté – qui stigmatise comme « puta » celle qui use ou abuse d'artefacts cosmétiques –, n'est pas le seul paradoxe lié aux soins corporels. Le second, particulièrement flagrant dans le cas de la *mismísima*, concerne la notion d'intégrité du corps. Dans *Le Vêtement incarné*, France Borel rappelle cette apparente contradiction entre l'idéal d'intégralité du corps et les techniques utilisées pour le faire coïncider avec les canons de beauté socialement définis :

Même nos cultures occidentales contemporaines, derrière le culte de l'intégralité du corps, ne cessent de le changer en l'habillant de muscles, de bronzage ou de fard, en lui teignant

72 « Dans les sociétés occidentales, tout au long de leur histoire les soins de beauté ont suscité des jugements contradictoires » (Rossella Ghigi, « Beauté », art. cit., p. 77).

73 Le caractère suspect des soins excessifs de Selma apparaît dans la précision en incise « se sentó a la mesa del desayuno perfectamente arreglada –o eso me pareció » ; dans l'adverbe « sorprendente » ; ou encore dans l'interrogation ironique : « ¿de qué estaría sucia ? » (*Bomba*, p. 19, 20 et 25).

74 Rossella Ghigi, « Beauté », art. cit., p. 78. Cf. Bruno Remaury, *Le Beau Sexe Faible*, Paris, Grasset, 2000.

la chevelure ou en lui arrachant les poils. [...] Sous aucun tropique ne persiste la nudité intégrale offerte par la naissance⁷⁵.

Chez Selma, ce paradoxe est suggéré par différents procédés descriptifs qui, loin d'indiquer l'intégrité corporelle de la *mismísima*, suggèrent la déformation de ses contours ou le démembrement de ses parties. À force de « soustraction », d'« addition » ou de « modification » corporelle⁷⁶, le corps de l'actrice n'apparaît plus qu'à travers un *rapport métonymique* consistant à la désigner ou la décrire par l'un de ses « attributs postiches » ou l'une de ses prothèses plastiques. Dès son apparition dans le roman et dans la maison d'Hugo et de Maite, le corps de Selma est associé à un ensemble d'éléments *appendices*, autant d'accessoires ou de prothèses de beauté qui attestent l'invasion du personnage au sein du foyer et semblent prolonger littéralement les contours de la *mismísima* :

¡El despacho de Hugo!, pensé, qué novedad: su templo, su espacio inexpugnable, como él le llamaba, [...] estaría ahora invadido de los frascos de crema y el neceser rosa de Selma Bordiú. (*Bomba*, p. 19)

[...] ropa, cosméticos, encargos [...] regalos que se iban acumulando en los estantes del despacho de Hugo. (*Bomba*, p. 21)

Après la disparition de Selma, ces mêmes éléments – « zapatos, ropa, un par de pelucas, perfumes, maquillajes, adornos y también un libro de gimnasia sueca » (*Bomba*, p. 83) –, plus que de simples vestiges de sa présence, apparaissent comme de véritables *reliques*, fragments épars du corps de la *mismísima* capables de la ressusciter :

De repente había que invocar a Selma, hacerla presente de alguna manera y hasta llegué a sentir que ella había dejado toda esa ropa, los maquillajes y perfumes, su boa de plumas anaranjadas, su tocadiscos, para que la pudiéramos representar. (*Bomba*, p. 84)

Ces *addenda* esthétiques se substituent finalement au corps « premier », au corps-support, ils précèdent⁷⁷ et subsistent à la présence de l'actrice. De la même manière, dans les descriptions frontales de Selma, à côté de la figure de contournement de la comparaison, c'est encore le même principe métonymique qui est privilégié. Les descriptions physiques procèdent par une focalisation sur une partie du corps de Selma, ou sur l'une de ses prothèses de beauté. Par exemple, dans la scène où Selma défend à Hugo de la suivre, c'est sur son ongle verni que l'attention est portée : « –Ni se te ocurra –me cortó Selma, levantando la uña pintada de rosa mexicano » (*Bomba*, p. 47). De même, dans le souvenir d'Hugo, le regard porté sur l'épaule dénudée de Selma est *fragmentaire* et indique une *corporalité artificielle* : « Su imagen en la penumbra del taxi, con el abrigo que le dejaba un hombro al descubierto » (*Bomba*, p. 48). S'il semble s'agir là bel et bien d'une par-

75 France Borel, *Le Vêtement incarné*, Paris, Calmann-Lévy, 1992, p. 18. Cité par Rossella Ghigi, « Beauté », art. cit., p. 77.

76 Les soins de beauté comme ensemble spécifique de techniques du corps sont décrits par Ghigi comme une série « d'actes qui contribuent au marquage social et culturel du corps à travers la soustraction, l'addition ou la modification de certaines de ses parties » (*id.*).

77 L'idée de précession sera développée plus loin.

tie du corps, en chair et en os (en non pas en plastique), de la femme, cette épaule n'en demeure pas moins le résultat d'une mise en scène artificielle, renvoyant à une attitude corporelle, à une posture de coquetterie adoptée artificiellement et répondant à certaines poses de star devant les projecteurs. Quelques pages plus loin, cette même scène est encore évoquée dans le style mélodramatique que l'on connaît à Hugo, avec une mise en lumière sur les « larguísimas pestañas » de l'actrice : « su imagen en la penumbra del taxi, con una lágrima temblando en sus larguísimas pestañas » (*Bomba*, p. 50). L'artificialité des (faux-)cils de Selma, – qui avait déjà attiré l'attention de Maite, qui s'attendrissait elle aussi en contemplant les « pestañas postizas » (*Bomba*, p. 26) –, est accentuée par le *jeu de contraste* entre la référence voilée (par la naïveté d'Hugo, subjugué par la longueur des cils) aux prothèses ciliaires et le motif topique de la larme, symbole de sincérité.

La chair postmoderne

« *alguno aseguraba que desde que había salido como figura de cera en una película producida por Lombardi, su mente había quedado trastornada.* » (*Bomba*, p. 172)

Nous l'avons vu, la focalisation sur les artifices utilisés par Selma pour exacerber sa féminité confond les frontières de son intégrité corporelle et jette un *trouble plastique* sur la supposée naturalité de sa chair⁷⁸. Cependant, il se pourrait que les oppositions entre authenticité et artificialité, entre nature et artefact, soient désormais caduques. Il semble en effet que le corps hybride, composite et malléable de Selma soit le reflet d'un tournant dans la représentation du corps à partir de la seconde moitié du xx^e siècle. Comme le rappelle Rossella Ghigi dans sa notice sur la notion de beauté, « le concept de visage et de corps «au naturel» a changé au fil des siècles, en tolérant un nombre toujours plus grand de techniques d'entretien et de modification du corps »⁷⁹. Le seuil d'acceptation des techniques corporelles a été définitivement franchi à l'ère de la culture de la consommation, dans laquelle le corps « est devenu l'objet d'un investissement quotidien accru en termes de techniques de beauté et d'entretien (du maquillage à la chirurgie esthétique en passant par les exercices physiques), ce qui le définit comme *matière toujours perfectible, ouverte à une transformation* »⁸⁰. La démocratisation et la marchandisation de masse de techniques d'entretien et de modification corporelle a entraîné un changement fondamental dans la définition du corps. C'est alors *l'idée même de nature* qui se dissipe pour n'apparaître que comme un leurre créé artificiellement. Ainsi, les artifices cosmétiques et prothétiques du corps de la « mismísima » peuvent être interprétés comme des symptômes

78 « [...] me preguntaba yo, mirando aquella piel rosada, tan tersa que no se podía adivinar su edad de golpe » (*Bomba*, p. 25).

79 Rossella Ghigi, « Beauté », art. cit., p. 78.

80 *Ibid.*, p. 79. Nous soulignons. Cf. Mike Featherstone, « The body in consumer culture », *Theory, Culture & Society*, vol. 1, n°2, p. 18-33.

révélateurs de la « culture postmoderne » dans laquelle les « moyens biotechnologiques » font tendre les corps vers « un idéal de perfection de la nature »⁸¹, mais où ces derniers ne sont plus « ni vrais ni faux ». Le corps postiche de l'actrice annonce l'influence omniprésente de la technologie sur la corporéité, une influence qui bouleverse en profondeur les notions même d'authenticité, de vérité corporelle. C'est ce tournant de la chair que décrit le philosophe Hicham-Stéphane Afeissa dans son *Esthétique de la charogne*, dans son chapitre sur les plastinats de Von Hagens⁸² :

Body Worlds offre un précieux méta-commentaire sur la nature de la chair au XX^e siècle et constitue un symptôme représentatif de la culture postmoderne. Comme les tulipes 'naturelles' que l'on peut acheter aujourd'hui et qui ressemblent étonnamment à des tulipes en plastique, dont la culture dépend de traitements chimiques et de moyens biotechnologiques pour les faire tendre vers un idéal de perfection de la nature, les plastinats ne sont plus ni vrais ni faux, ni naturels ni artificiels, puisque ces catégories ont cessé d'être identifiables⁸³.

Ainsi, tout comme les écorchés de Von Hagens, le corps de Selma pourrait :

constituer une approche intéressante de l'influence omniprésente [ou naissante dans le contexte fictif des années 60] de la technologie sur la corporéité, du déclin de l'intégrité de la chair, du caractère obsolète des alternatives binaires nature/artifice, organisme/machine, humain/non-humain, du triomphe d'une culture 'faite de post-humains qui considèrent leur corps comme des accessoires de mode plutôt que comme le fondement de leur être'⁸⁴.

Est-ce que Selma a un corps ?

Le constat de Katherine Hayles à la fin de la précédente citation ouvre la question du rapport entre un corps désormais transformable, prosthétique, et l'identité des individus, le « fondement de leur être ». C'est précisément la perte de ce « moi corporel », et de son interaction avec un « autre », que Baudrillard considère comme le prix payé – « très

81 Tendre vers un idéal de la nature, ou s'en affranchir totalement, à la manière de la figure du cyborg imaginé par Haraway : « Mixte d'humain et d'artefact, le cyborg a le mérite, pour le féminisme, d'apparaître sans 'origine', sans référence à la 'nature' au sens occidental du terme. «Le cyborg est une créature qui vit dans un monde postgenre, il n'a pas d'histoire originelle au sens chrétien» [Donna Haraway, *op. cit.*, p. 31]. Il figure ainsi la promesse ou la potentialité d'un sujet qui échappe aux déterminations naturelles et se trouve doté de nouvelles capacités d'agir, tant au plan individuel que collectif. Il est proposé comme un 'au-delà des corps' et de leurs ancrages dits naturels, un 'au-delà du sexe' mais aussi de la régulation hétérosexuelle de la reproduction » (Delphine Gardey, « Cyborg », in Juliette Rennes (dir.), *op. cit.*, p. 195).

82 La plastination est une technique de conservation des tissus biologiques mise au point par l'anatomiste allemand Gunter Von Hagens. Les plastinats désignent les cadavres embaumés, dont la décomposition a été arrêtée par l'injection de silicone (entre autres procédés), que Von Hagens met en scène dans des positions de la vie quotidienne et qu'il a exhibés publiquement lors de l'exposition itinérante *Body Worlds*, qui a circulé à partir de 1995 en Asie, en Europe et en Amérique du Nord avec un succès « phénoménal ». Sur les plastinats de Von Hagens, voir Hicham-Stéphane Afeissa, *op. cit.*, p. 443-476.

83 *Ibid.*, p. 466.

84 *Ibid.*, p. 467. Le philosophe cite Katherine Hayles, *How We Became Posthuman : Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, Chicago, University of Chicago Press, 1999, p. 9.

cher » – par une autre icône pop, maîtresse de la simulation au corps hypersexuel : Madonna.

Est-ce que Madonna a un corps ? C'est ça que je voudrais savoir. C'est-à-dire que j'ai l'impression que tous ces signes hypersexuels s'exacerbent parce que, justement, ils ne s'adressent plus à personne, qu'ils trouvent une espèce d'auto-référence, comme ça, tétanique, hyperbolique, et qu'il n'y a plus, dans l'univers de Madonna, dans cette espèce de sphère qu'elle arrive à produire, il n'y a plus d'autre, plus d'altérité réelle et qu'elle est là, quelque part, seule dans cet univers. [...] *Ou bien, pour pouvoir faire ça, elle a une identité fantastique, une authenticité, une identité qui résiste à tout, ou bien elle n'en a pas du tout. Evidemment, ma version serait plutôt qu'elle n'en a pas du tout, mais c'est une arme, bien entendu, elle n'a pas d'identité du tout et elle joue de cette absence d'identité. On en est tous un petit peu là aujourd'hui et c'est peut-être cela, en effet, l'univers post-moderne. C'est peut-être les deux aussi, elle a peut-être à la fois, un noyau coriace, et puis une possibilité de se disloquer, dans tous les sens*⁸⁵.

L'analyse que propose Baudrillard de la figure hypersexuelle de Madonna résonne à bien des égards avec nos propres analyses du personnage de Selma. On reconnaît notamment dans les notions d'hypersexualisation et d'autoréférentialité les caractéristiques de la *mismísima*, son surnom signifiant par le suffixe d'intensité un éternel retour sur elle-même, un jeu spéculaire infini. Suivant la même intuition que le philosophe, face à la figure « tétanique, hyperbolique » de l'actrice, nous avons, nous aussi, fait l'hypothèse que la prolifération de signes hyperféminins ne témoignaient pas d'une identité féminine authentique, absolue, mais relevaient davantage d'une autoréférentialité de surface, d'une *tautologie du vide*, l'exhibition d'indices féminins indiquant – selon le principe double du masque qui cache autant qu'il montre – l'illusion de l'idéal féminin et la vacuité de ses supposées incarnations.

L'« absence d'identité » de Selma est d'ailleurs suggérée littéralement par son absence effective dans la quasi-totalité de l'histoire. Après sa disparition précoce, sa présence au sein de l'histoire est celle d'un *fantasme*, maintenu au seuil du réel par la seule force discursive et imaginative d'Hugo. Mais cette absence ne désigne pas tant le personnage de Selma en lui-même, que ce qu'elle incarne : le féminin comme idéal, qui apparaît alors comme une pure production de « l'hystérie masculine »⁸⁶.

Nous pouvons légitimement douter de l'existence d'« un noyau coriace » de l'identité de la *mismísima* et nous avons déjà prouvé sa capacité à se « disloquer ». Mais c'est maintenant un autre phénomène corporel que nous allons étudier. Selma pousse les conséquences de l'auto-référentialité à l'extrême, et illustre par l'absurde – dans un épisode entre comique et épouvante – le postulat de Baudrillard sur la capacité des « individus » postmodernes à « se produire, se reproduire en circuit fermé », à s'auto-engendrer « dans

85 Jean Baudrillard, « Madonna deconnection », in Michel Dion (dir.), *Madonna, érotisme et pouvoir*, Paris, Éditions Kimé, 1994, p. 29. Nous soulignons.

86 *Ibid.*, p. 32-33.

une sorte d'insémination artificielle »⁸⁷. Métamorphose inattendue de la chair postmoderne, l'hyperféminité du personnage se disloquera en un « *festival de Selmas* » (*Bomba*, p. 301).

Selma : de modèle sans copies à « copie cent modèles »⁸⁸

« ...peindre la même image, encore et encore, avec des variations mineures. »⁸⁹

Si le corps postmoderne, plastique de Selma rend « obsolète[s] des alternatives binaires nature/artifice, [...] humain/non-humain », l'épisode du tournage du film à El Ajusco entraîne l'abolition d'une autre dichotomie : celle distinguant l'original de la copie, le modèle de ses imitations. Cet épisode illustre sur un mode grotesque un autre paradoxe lié aux techniques du corps dans nos sociétés postmodernes : alors que Rossella Ghigi affirmait le potentiel identitaire d'une nouvelle définition du corps comme « matière toujours perfectible, ouverte à une transformation qui *permet au sujet de se concevoir comme unique et singulier* »⁹⁰, la figure de la star hollywoodienne semble paradoxalement imitable et reproductible à l'infini, puisque Selma, qui incarne l'héroïne lors du tournage, est rapidement remplacée par différents sosies d'elle-même, une série d'actrices ressemblant plus ou moins à la « *mismísima* ». Malgré le caractère aberrant du subterfuge, Hugo (présent sur le tournage) ne se rend pas immédiatement compte de la substitution d'actrices, et s'étonne simplement du changement physique et moral de la femme qu'il aime :

Junto al sonriente jefe iba ni más ni menos que Selma, pero no era la Selma que yo conocía. Cabizbaja, desanimada, muerta de frío bajo un traje de malla [...]. La vi pálida, quizá incluso flaca. O no era ella la bailarina que me había dejado patidifuso en el comedor, o algo muy grave le había pasado. (*Bomba*, p. 192)

[...] una Selma demasiado maquillada, tanto que costaba reconocerla. [...] Me saludó como si no me conociera [...] Su personalidad, su brillo, su encanto, parecían apagados. Me extrañó mucho, pues Selma no era así. Seguramente fingía [...]. (*Bomba*, p. 238-239)

Selma estaba rarísima, tiesa y, me pareció a mí, muy pálida. (*Bomba*, p. 249)

Quelques pages plus tard, le lecteur comprend qu'il ne s'agit plus de la même femme, mais d'une série d'actrices à la ressemblance variable :

La primera vez que Selma apareció en traje de baño sospeché algo muy raro [...]: estaba un poco flaca, pero seguía buenísima como siempre, me puse a temblar de la excitación, etcétera. La segunda pensé que Selma podría haber pedido que la doblaran en las escenas de desnudo, lo cual aumentó mi pasión por ella por aquello del misterio. Sin embargo, a los

87 *Ibid.*, p. 32.

88 Nous empruntons la formule à Pauline Petit dans son article : « Cindy Sherman, la copie cent modèles ».

89 « Se maquiller le visage ne ressemble pas à peindre un tableau ; au mieux, cela pourrait être décrit comme peindre la même image, encore et encore, avec des variations mineures » (Sandra L. Bartky, *Femininity and Domination*, Londres/New York, Routledge, 1990, p. 71. Traduction de Rossella Ghigi, « Beauté », art. cit., p. 81).

90 *Ibid.*, p. 79. Cf. Mike Featherstone, « The body in consumer culture », art. cit.

cuatro días, *la que apareció fue otra definitivamente*: otras piernas, otra cintura, otras nalgas, en diferente proporción, y la misma cara de Selma demasiado maquillada, como una máscara siniestra. A la semana ya era *una de plano morenaza*. (*Bomba*, p. 252. Nous soulignons)

La dégradation identitaire de l'actrice s'exprime par le jeu des déterminants. Alors que la première citation présente encore la locution stéréotypée bornant l'identité de Selma « *ni más ni menos que* », l'article défini « la Selma » suppose déjà une perte d'unicité. Enfin, la désubstantialisation de l'actrice semble définitive avec l'emploi de l'article indéfini précédant un nom qui sonne désormais creux, sans référence : « *Una Selma en harapos –ya no sabía cuál–* » (*Bomba*, p. 254). On voit à travers cet extrait comment Selma – modèle supposément authentique – se démultiplie jusqu'à disparaître totalement, littéralement, derrière ses sosies. « La mismísima » subit une *altération* dans les deux sens du terme : elle devient autre(s) (« *fue otra definitivamente* »), elle s'incarne imparfaitement en différentes répliques d'elle-même, ce qui entraîne une déformation grotesque de la figure originale. En effet, la démultiplication du personnage féminin offre une image dégradée, déformée et « monstrueuse » de son corps : « su sola figura me empezó a parecer monstruosa »⁹¹. À travers l'énumération et la focalisation sur les diverses parties du corps, Selma apparaît comme un pantin démembré, aux membres composites et mal accordés, portant un « masque sinistre »⁹².

Outre la dimension purement jubilatoire de la dislocation du personnage à laquelle assiste le lecteur, cet épisode se prête à plusieurs lectures critiques. Une fois de plus, les références à la culture cinématographique – ici à la science-fiction⁹³ – acquièrent une double portée comique⁹⁴ et critique, le thème du clonage révélant la conception butlérienne du genre comme parodie. Les multiples clones de Selma suggèrent que le genre repose sur l'imitation d'un « modèle » et sur la reproduction, la répétition de normes physiques et comportementales. Or, le peu de ressemblance des sosies avec l'actrice suggère que cette imitation est nécessairement imparfaite, vouée à l'échec... l'original étant lui-même instable et inauthentique : « La répétition parodique de l'»original», [...] révèle que l'original n'est rien d'autre qu'une parodie de l'idée de nature et d'original »⁹⁵. En

91 « [...] presencié incluso el cambio de una Selma a otra de pelo pintado y su sola figura me empezó a parecer monstruosa, una pesadilla » (*Bomba*, p. 255).

92 Cette vision comiquement terrifiante d'une Selma-Frankenstein au corps décomposé est explicitement reprise dans l'expérience onirique-hallucinoïde d'Hugo : « Durante aquel sueño o lo que fuera, creí ver que las cosas que Velasco tenía cubiertas con sábanas en su oficina eran trozos de Selma [...], disecad[a] » (*Bomba*, p. 254).

93 Le motif du clonage, l'image de pantin au masque horrifiant, celle d'un monstre ou d'une créature hybride aux membres dépareillés évoquant un Frankenstein féminin, renvoient aux films fantastiques, d'épouvante/d'horreur ou aux films de zombies de série Z.

94 Le principal ressort comique est l'effet de contraste /de décalage flagrant entre la vision idéale de la femme et la nouvelle vision d'horreur de son corps cloné, dépecé, démembré, qui continue néanmoins de provoquer l'excitation sexuelle du personnage masculin. L'humour provient aussi du caractère éminemment imparfait des copies qui ressemblent de moins en moins au modèle original, au point qu'ils finissent par ne plus avoir la même couleur de peau : « La misma Selma, no es la misma Selma –me desesperé–, hoy casi era una negra » (*Bomba*, p. 252).

95 Judith Butler, *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 107.

d'autres termes, l'épisode étrange et exagéré des sosies imparfaits de Selma « donne la clé pour comprendre comment est constitué le monde ordinaire, que nous prenons comme allant de soi, des significations sexuelles »⁹⁶ et des comportements de genre à la mécanique intrinsèquement défectueuse : « Parce qu'il s'agit d'imiter sans qu'existe d'original, dans un monde de copies, on ne saurait imiter sans défaut »⁹⁷.

Par ailleurs, dans cette vision comiquement terrifiante d'une Selma-Frankenstein s'auto-engendrant à l'infini, un motif – issu lui aussi du cinéma d'horreur... ou de la psychanalyse – mérite que nous nous y attardions : « la misma cara de Selma demasiado maquillada, como una máscara siniestra ». Le masque, endossé par celle qui représente l'« éternel féminin », nous renvoie inévitablement à la notion de mascarade, qu'une certaine théorie psychanalytique a accolée au principe de féminité. Nous l'avons évoqué précédemment, la théorie de « la féminité comme mascarade » introduite par Joan Riviere a été reprise par Lacan⁹⁸ pour décrire la position sexuelle féminine ambiguë de manque et de garantie du Phallus. Dans son exposé « La signification du Phallus », Lacan explique que les femmes recourent à la mascarade pour assurer cette position intenable de « paraître être » le Phallus. Sans entrer dans les détails de la théorie lacanienne, le concept de mascarade nous intéresse ici pour les significations contradictoires qu'il sous-tend et que dégage Judith Butler :

[...] d'un côté, si l'« être », la spécification ontologique du Phallus, relève de la mascarade, alors tout pourrait, semble-t-il, se laisser réduire à une forme de paraître, l'apparence de l'être, avec pour conséquence de *réduire toute l'ontologie de genre à un jeu des apparences*. D'un autre côté, parler de mascarade *sous-entend qu'il y a un* « être » ou une spécification ontologique de la féminité qui précède la mascarade⁹⁹.

Si les nombreuses allusions à la mascarade dans le roman semblent bien « réduire toute l'ontologie de genre à un jeu des apparences », l'idée d'une identité féminine vérifiable qui *précèderait* la mascarade, d'un vrai visage féminin sous le masque, semble plus discutable. En effet, toutes nos analyses du personnage de Selma Bordiú nous invitent à la même conclusion que celle proposée par Joan Riviere :

Le lecteur peut à présent se demander comment je définis la féminité, ou bien quelle est la limite que je trace entre la féminité authentique et sa « mascarade ». Ma suggestion en fait est qu'une telle différence, radicale ou superficielle, n'existe pas. Il s'agit de la même chose¹⁰⁰.

Plus qu'une simple équivalence entre le masque et le visage, l'épisode des sosies de Selma offre une *perspective vertigineuse*, une mise en abyme de la mascarade qui rap-

96 Préface d'Éric Fassin, *ibid.*, p. 16.

97 *Ibid.*, p. 17.

98 Lacan, pour qui l'homme « a » le Phallus, quand la femme « est », ou plutôt « paraît être » le Phallus. Cf. I. 3., p. 178.

99 Judith Butler, *Trouble*, *op. cit.*, p. 131. Nous soulignons.

100 Joan Riviere, « Womanliness as a Masquerade », *International Journal of Psychoanalysis*, n° 10, 1929, p. 303-313. Citée et traduite par Isabelle Alfonsi, *op. cit.*, p. 41.

pelle la troublante formule de Claude Cahun : « Sous ce masque, un autre masque. Je n'en finirai pas de soulever tous ces visages ». Dans son œuvre poétique et plastique, l'artiste se réapproprie le motif du masque¹⁰¹ – associé à une identité féminine par la psychanalyse – pour en faire le symbole d'une identité plurielle, libérée d'une métaphysique de la substance et de tout déterminisme biologique ou symbolique :

Dans les écrits de Cahun, le masque figure la démultiplication de l'identité et montre qu'il n'y a pas de pureté ou d'unité de l'être, que chacun·e est jour après jour différent·e, libre de porter des masques incohérents, qui 'ne se reconnaissent pas' les uns des autres. *Quand on essaie de retirer le masque, on 'enlève la peau', il n'y a pas d'identité originelle, pas de sexe biologique qui détermine une identité*¹⁰².

Outre la vision abismale du masque que l'on ne finit jamais de soulever, le photomontage portant l'inscription citée¹⁰³ présente d'autres points communs dans la représentation du corps féminin. La composition « figure une cascade de visages de Cahun maquillés, grimés et masqués de différentes façons » qui rappellent celui d'une « Selma demasado maquillada, tanto que costaba reconocerla ». Mais c'est aussi le même processus de démembrement qui apparaît dans l'énumération de membres épars : « otras piernas, otra cintura, otras nalgas, en diferente proporción », et que met en image l'artiste en représentant un « corps dont une sorte d'arbre-tuyau pousse en partant du nombril. Au bout des branches de l'arbre, différents organes : bouche, oreille, main, nez, œil, tous découpés dans des portraits de Cahun »¹⁰⁴. Au-delà de la méthode et des motifs employés, c'est encore l'intention qui nous permet de rapprocher ces deux visions monstrueuses d'un corps féminin : « Il s'agit d'une image du corps démembré puis reconstruit, un corps-machine surréaliste qui s'inscrit dans une *dénaturalisation totale de l'identité féminine* »¹⁰⁵. Comme Cahun avec le corps de l'artiste et du modèle artistique, García Bergua joue avec la figure « *mythologique* »¹⁰⁶ de la vedette de cinéma, avec l'idée et le corps de la femme idéale, le corps parfait et figé de la *star*, pur objet de désir, d'admiration et des regards,

101 L'un de ses aveux non-avenus offre une version poétique et morbide du Carnaval qui se tient dans la demeure de Velasco dans notre roman : « Il m'en souvient, c'était le Carnaval. J'avais passé mes heures solitaires à déguiser mon âme. Les masques en étaient si parfaits que lorsqu'il leur arrivait de se croiser sur la grand'place de ma conscience, ils ne se reconnaissaient pas. Tenté par leur laideur comique, j'essayais les plus mauvais instincts ; j'adoptais, j'enlevais en moi de jeunes monstres. Mais les fards que j'avais employés semblaient indélébiles. Je frottai tant pour nettoyer que j'enlevai la peau. Et mon âme comme un visage écorché, à vif, n'avait plus forme humaine » (Claude Cahun, *Aveux non-avenus*, *op. cit.*, p. 25-26).

102 Isabelle Alfonsi, *op. cit.*, p. 40.

103 Voir illustration n° 10.

104 *Ibid.* p. 41.

105 *Id.* Nous soulignons.

106 En référence aux *Mythologies* de Roland Barthes. Dans la section consacrée à « L'acteur d'Harcourt », Roland Barthes évoque le trouble éprouvé face à la figure duelle (dieu ou humain) de l'acteur ou de l'actrice : « il faut que nous soyons saisis de trouble en découvrant suspendue aux escaliers du théâtre, comme un sphinx à l'entrée du sanctuaire, l'image olympienne d'un acteur qui a dépouillé la peau du monstre agité, trop humain, et retrouve enfin son essence intemporelle » (Roland Barthes, *Mythologies* (1957), Paris, Seuil, coll. Points, 1970, p. 26). Cette description fait écho à deux passages du roman de García Bergua. On trouve une première référence aux « dioses del olimpo cinematográfico » (*Bomba*, p. 238) lors de l'épisode du tournage du film, puis, dans l'épilogue, Hugo décrit Dalila Marbán, dernier avatar de Selma, « como una diosa que bajara del Olimpo » (*Bomba*, p. 338).

en le réifiant à l'extrême, en le démembrant, en altérant ce corps et en le remodelant au gré des lubies d'un personnage fou-à-lier (*l'hystérie masculine* de Velasco, mais aussi d'Hugo), pour le désacraliser¹⁰⁷.

Ce procédé démystificateur de démembrement-remembrement – particulièrement flagrant dans la vision d'horreur d'une Selma découpée, empaillée, ou démultipliée – s'applique également à l'autre figure féminine de *La bomba de San José*, celle qui incarnait dans un premier temps la version mariale de la féminité. Maite subit en effet un démembrement similaire dans l'imagination de son amant Néstor, un démembrement plus radical encore, puisque, s'il semble bien qu'elle soit le principal modèle d'inspiration du roman de ce dernier, *El animal salvaje*¹⁰⁸, elle ne se reconnaît en rien dans les caractéristiques physiques de l'héroïne. Plus précisément, *El animal salvaje* offre une figure féminine hybride, une identité composite créée à partir de fragments de Maite, de Lilia et de Vania (la femme et l'amante de Néstor), au physique monstrueux. Le personnage de Wanda imaginé par Néstor apparaît comme un être difforme modelé à partir d'une pluralité d'identités (corporelles et psychologiques), comme une espèce de Frankenstein grotesque, un monstre féminin hypersexué, une aberration – non pas de la nature mais de l'imagination (d'un martien) – qui contribue à dénaturiser l'idée d'une identité féminine :

La protagonista era, como anunciaba el título, como un animal: dócil, pero a la vez llena de fuego, una mujer dispuesta a llevar a cabo todas las perversiones que le proponía un hombre oscuro, incluida la de amarrarlo a la cama y darle de latigazos. Era rubia y tenía un cuerpo enorme, unos senos gigantescos, las caderas potentísimas. No me reconocí en ella. Quizá había sido dócil, pero más que nada, torpe, al igual que el propio Néstor, y en varias ocasiones ambos habíamos perdido la concentración por la sola dificultad de las posturas que éste quería hacer. Era como si en su cabeza se hubiera acostado con otra persona mientras lo hacía conmigo. O quizá yo no había sido la única, quizá anduvo con Vania desde mucho antes. Eso sí, las reacciones de la mujer del libro –que se llamaba Wanda–, eran igual de temperamentales que las de Lilia. Luego de leer cincuenta páginas, dudé seriamente que alguien me pudiera reconocer en ese personaje, si acaso por el hecho de que era una mujer

107 Désacraliser l'objet d'art, le corps féminin, tel était l'objectif de Cahun et de Moore dans leur productions photographiques et littéraires, comme le suggère le démembrement limite auquel elles procèdent dans *Aveux-non avenues* : « Je ferme les yeux pour délimiter l'orgie. Il y a trop de tout. Je me tais. Je retiens mon haleine. Je me couche en rond, j'abandonne mes bords, je me replie vers un centre imaginaire [...] Ce n'est pas sans arrière-pensée. Je me fais raser les cheveux, arracher les dents, les seins – tout ce qui gêne ou impatient mon regard – l'estomac, les ovaires, le cerveau conscient et enkysté. Quand je n'aurai plus qu'une carte en main, qu'un battement de cœur à noter, mais à la perfection, bien sûr je gagnerai la partie » (Claude Cahun, *op. cit.*, p. 42).

108 « –¿Y de qué trata *El animal salvaje*?

–De un *affaire* [...]. Una joven esposa bastante inocente traiciona a su esposo por el mejor amigo. [...] Se la pasan en la cama. Tiene unas escenas de seducción sadomasoquista en un hotel de las afueras, muy logradas; no sabemos si leyó al marqués de Sade o si alguien le ha estado dando latigazos. [...]

–¿Y quién fue tu modelo, Néstor? » (*Bomba*, p. 282-283)

adúltera, pero en la novela el esposo de la adúltera era un enano. Verdaderamente, Néstor era un marciano. (*Bomba*, p. 321)

Ce monstre de Wanda interroge l'identité supposément *propre* des modèles, puisque plus rien n'est sûr dans ce jeu d'apparences et de métamorphoses permanentes. L'identité féminine n'est qu'une production de l'esprit... masculin¹⁰⁹.

Ainsi, les thèmes du clonage, du masque et du démembrement anéantissent l'idée d'une féminité authentique. Ils révèlent la parodie du genre et abolissent la distinction entre la copie et le modèle, le masque et le « vrai » visage. Mais selon une lecture plus radicale, l'épisode des sosies pourrait figurer un tournant extrême de la chair et de l'image dans la culture postmoderne, un tournant qui supposerait non seulement l'abolition de la distinction copie/original, chair/plastique, mais la *prévalence du plastique sur la chair et la précession des simulacres*.

Précession des simulacres

Le destin de l'image, dans notre culture moderne, n'est pas seulement qu'elle est reproductible mécaniquement et qu'elle perd chaque fois autant de sa substance, comme un oignon dont on épluche les peaux, c'est qu'elle est devenue indéfiniment substituable, perpétuellement transitoire, subtile et plastique, mobile et labile¹¹⁰.

Tel est en effet le destin *monstrueux* de l'*icône* Selma, le paradoxe de sa chair apparemment unique mais « indéfiniment substituable ». Le choix d'une *star* de cinéma comme personnage principal est particulièrement révélateur du nouveau destin de l'image et de la chair, car si les biotechnologies sont omniprésentes depuis plus d'un demi-siècle dans la vie et dans les corps de tous les individus de nos sociétés occidentales, leur efficacité est particulièrement perceptible chez cette catégorie d'*individus*. C'est cette reproductibilité et plasticité de la *star* que décrit Paul B. Preciado dans un texte intitulé « Prótesis, mon amour », au sujet d'une Selma-Marilyn :

Pero sé que Marilyn y Elvis eran dos cuerpos perfectamente plásticos, carburados por las drogas, tan plásticos como el vinilo en el que se grabarán sus voces. Esos cuerpos lisos y radiantes [...]. Los nuevos prototipos hollywoodienses de la masculinidad y de la feminidad eran ya tan artificiales que nadie hubiera sido capaz de apostar un dólar para demostrar que Elvis no era un *drag king* o Marilyn una transexual siliconada. Años más tarde, el Caesar Palace de Las Vegas organizará un concurso de Marilyns y de Elvis, imitaciones modélicas de sus héroes de plástico, venidos de todo el país¹¹¹.

Conséquence extrême de la nouvelle plasticité des corps, le « concours de Marilyns » ou le « festival de Selmas » relèvent de ce que le théoricien *queer* appelle audacieuse-

109 « Parce que quand même, l'homme, le masculin a été capable de produire, en fonction de son hystérie propre, le féminin comme idéal, comme fatalité, comme séduction etc... » (Jean Baudrillard, « Madonna deconnection », art. cit., p. 33).

110 Jean Clair, *Hubris*, op. cit., p. 27.

111 Paul B. Preciado, *Manifiesto contrasexual*, Barcelone, Editorial Anagrama, 2011, p. 191.

ment « la logique du godemichet » (« *la lógica del dildo* »), qui a pour effet non seulement de brouiller les frontières entre original et copie, mais de détruire – en la *créant rétroactivement* – l’idée même de corps/organe original et naturel. Alors que Jean Clair posait les principes de reproduction, puis de substitution, c’est la notion derridienne de « supplément »¹¹² qui permet à Preciado d’affirmer que l’objet plastique « artificiel » du godemichet est la condition d’existence de l’organe naturel masculin ; que « le godemichet précède le pénis » (« *el dildo precede al pene* »), intervertissant les liens logiques traditionnels ordonnant la cause et l’effet, le modèle et la copie. Nous pouvons appliquer ce raisonnement à l’incarnation de la féminité qu’est Selma et à ses suppléantes lors du tournage :

Así, mientras que en un primer momento el dildo [sosie] parece un sustituto artificial del pene [Selma], la operación de corte ya ha puesto en marcha un proceso de deconstrucción del órgano-origen. De la misma manera que la copia es la condición de posibilidad del original, y que el suplemento sólo puede suplir en la medida en que es más real y efectivo que aquello que pretende suplementar, el dildo [...] produce retroactivamente el pene original¹¹³.

En somme, les sosies de l’actrice – plus réels, plus vrais que l’originale – sont à Selma ce que les godemichets en plastique sont au pénis : la preuve de son inexistence, la preuve de son manque (d’authenticité, d’originalité, d’unicité).

Les Ruines de la Carte ou le Désert de la Féminité elle-même

Nous souhaitons conclure ces réflexions par l’évocation poétique de Jean Baudrillard qui constate avec nostalgie¹¹⁴ la perte de la différence entre le réel et le signe, entre l’être et l’apparence au profit du règne des simulacres, à l’ère de *l’hyperréalité* :

Si nous avons pu prendre pour la plus belle allégorie de la simulation la fable de Borges où les cartographes de l’Empire dressent une carte si détaillée qu’elle finit par recouvrir très exactement le territoire (mais le déclin de l’Empire voit s’effranger peu à peu cette carte et tomber en ruine, quelques lambeaux étant encore repérables dans les déserts – beauté métaphysique de cette abstraction ruinée, témoignant d’un orgueil à la mesure de l’Empire et pourrissant comme une charogne, retournant à la substance du sol, un peu comme le double finit par se confondre avec le réel en vieillissant), cette fable est révolue pour nous, et n’a plus que le charme discret des simulacres du deuxième ordre.

112 Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Paris, Minuit, coll. « critique », 1967, p. 208. Voir le chapitre 2, « Ce dangereux supplément », qui permet à Preciado d’affirmer que le godemichet/la copie est la condition d’existence du pénis/de l’original : « Mais le supplément supplée. Il ne s’ajoute que pour remplacer. Il intervient ou s’insinue à-la-place-de ; s’il comble, c’est comme on comble un vide. S’il représente et fait image, c’est par le défaut antérieur d’une présence. Suppléant et vicaire, le supplément est un adjoint, une instance subalterne qui *tient-lieu*. En tant que substitut, il ne s’ajoute pas simplement à la positivité d’une présence, il ne produit aucun relief, sa place est assignée dans la structure par la marque d’un vide » (cité dans sa traduction espagnole par Preciado, *Manifiesto*, *op.cit.*, p. 69-70).

113 Paul B. Preciado, *Manifiesto*, *op.cit.*, p. 70.

114 Le chapitre inaugural de son essai décrit une disparition (« Mais il ne s’agit plus ni de carte ni de territoire. Quelque chose a disparu : la différence souveraine, de l’une à l’autre, qui faisait le charme de l’abstraction »), l’anaphore de la particule négative « plus » rythmant son analyse : « Plus de miroir de l’être et des apparences [...]. Plus de coextensivité imaginaire [...] » (Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, *op. cit.*, p. 10-11).

Aujourd'hui l'abstraction n'est plus celle de la carte, du double, du miroir ou du concept. La simulation n'est plus celle d'un territoire, d'un être référentiel, d'une substance. Elle est la génération par les modèles d'un réel sans origine ni réalité : hyperréel. Le territoire ne précède plus la carte, ni ne lui survit. C'est désormais la carte qui précède le territoire – *precession des simulacres* –, c'est elle qui engendre le territoire et, s'il fallait reprendre la fable, c'est aujourd'hui le territoire dont les lambeaux pourrissent lentement sur l'étendue de la carte. C'est le réel, et non la carte, dont les vestiges subsistent çà et là, dans les déserts qui ne sont plus ceux de l'Empire, mais le nôtre. *Le désert du réel lui-même*¹¹⁵.

L'hyperféminité de Selma semble inaugurer le passage à un nouvel ordre de la simulation. Dans l'hyperréel cinématographique, « il ne s'agit plus d'imitation, ni de redoublement, ni même de parodie », ce sont les sosies, les doubles qui précèdent et engendrent ce modèle féminin par une « résurrection artificielle », au fur et à mesure de la dégradation de la star, « dont les lambeaux pourrissent lentement » comme dans la vision morbide d'Hugo imaginant Selma démembrée, dépecée dans le bureau de Velasco, ou pourrissant au pied de la falaise de El Ajusco. Figure sacrée et authentique, dont toute imitation semblait blasphématoire¹¹⁶, Selma se dissipe pour signifier le *désert de la féminité elle-même*.

À la fin du roman, on constate que ces simulacres, qui ont liquidé et remplacé l'instance idéale, sont bien *opératoires*, car si Hugo semble au début horrifié de la substitution, il tombera amoureux d'un des sosies de Selma, Gema, puis, dans l'épilogue, d'un autre avatar de la *mismísima*, la mystérieuse Dalila Marván, dans une figure de mise en abyme infinie.

Selma, Vania, Dalila et cætera.

Le processus d'auto-engendrement et de prolifération des copies ne se limite pas au cadre privilégié du tournage du film, mais envahit littéralement le « réel ». Parallèlement aux métamorphoses monstrueuses de Selma, d'autres doubles de la *mismísima* apparaissent dans le monde extérieur aux décors de tournage : Vania Balboa et Dalila Marván.

Nous avons commenté précédemment les tournures linguistiques désignant Selma et insistant sur le caractère unique, inimitable, authentique du personnage (*la mismísima, ni más ni menos que Selma*) ainsi que l'usage de certaines expressions hyperboliques ou adjectifs définissant les qualités morales et physiques – telles que sa beauté, son caractère mystérieux, son charisme – qui lui sont *propres*. Or, alors que le trouble de la fiction et de l'artifice estompe les contours physiques et psychologiques de l'actrice, d'autres figures féminines font leur apparition et sont décrites en des termes semblables – si ce n'est identiques – à ceux qui qualifiaient auparavant Selma. Ainsi, une certaine Vania Balboa fait son entrée dans le cercle artistique que fréquente Maite, et cette dernière s'irrite de la fas-

115 *Ibid.*, p. 9-10.

116 Avant la révélation qui lui fait dire que « Selma n'est pas Selma », Hugo s'indignait des imitations de Maite qui jouait le rôle de Selma lors des répétitions : « como si verdaderamente hubiera podido sustituir a Selma. Es que no podía con eso » (*Bomba*, p. 115).

cination qu'exerce cette femme sur les gens, notamment sur son ami Faustino, qui présente Vania Balboa en des termes élogieux et hyperboliques qui ont un air de déjà-vu : « Es una de esas *mujeronas interesantes*, ya sabes, *cultísima*, *guapísima*, de las que están más allá del bien y del mal » (*Bomba*, p. 158)¹¹⁷. On retrouve explicitement les mêmes tournures linguistiques, comme le suffixe d'intensité *-ísima* évoquant irrémédiablement le surnom de Selma répété avec tant d'insistance.

Cependant, les réflexions de Maite attirent notre attention sur le nom de la femme : « me quedé con el nombre de aquella mujer danzándome en la mente. Vania Balboa, sonaba chistoso » (*Bomba*, p. 166). Le prénom « Vania » présente des similitudes phonétiques avec l'adjectif « vano, a » provenant du latin *vanus, a, um*, un jeu paronymique qui va à l'encontre de l'image d'une femme débordant de qualités suggérée par l'emploi des suffixes d'intensité et des adjectifs mélioratifs. Nous pouvons citer quelques acceptions de l'adjectif espagnol dans le Dictionnaire de la Real Academia : «1. adj. Falto de realidad, sustancia o entidad. 2. adj. Hueco, vacío y falto de solidez. 6. adj. Insubsistente, poco durable o estable ». Ou encore le Gaffiot qui définit l'adjectif latin *vanus, a, um* comme ce qui est vide, creux, vain, sans consistance, sans fondement, mais aussi ce qui est mensonger, trompeur, fourbe ou imposteur. La proximité phonétique confère une charge sémantique au prénom Vania qui coïncide avec nos précédents commentaires sur la figure archétypique de la Femme et renforce le parallèle entre Vania et Selma pour offrir une image de la femme fatale comme figure creuse et impalpable, séduisante par ses artifices mais inconsistante et trompeuse. L'image archétypique de la femme, le modèle de féminité qu'elles incarnent n'est qu'un leurre, une illusion, ce modèle n'étant pas original ni authentique, mais plutôt la reproduction d'une copie (de copie, etc.) sans substance.

Enfin, Dalila viendra clore la série de femmes *idéales* initiée par Selma :

En ésas entró al café *una aparición: la hermosa* Dalila Marbán, *la mismísima*. Acababa de salir en una película psicodélica que había tenido mucho éxito en taquilla y andaba *como una reina con unas gigantescas plataformas*, en medio de un séquito de melenudos. *Era impresionante, estaba hecha un forrazo*. La Rana y yo nos le quedamos viendo como *hipnotizados*.
-*Qué mujerón* – (*Bomba*, p. 336-337)

Dalila se acercó a nosotros *como una diosa* que bajara del Olimpo.

Nous pouvons poursuivre nos commentaires anthroponymiques avec le prénom de Dalila. Si l'écho mythologique¹¹⁸ accentue la vision de femme fatale, belle et séductrice, il introduit simultanément la notion de tromperie, de feinte, de mensonge. La récurrence

117 Le dérivé de « mujer » utilisé par Faustino, « *mujerona* », rappelle celui du « *mujerón bárbaro* » employé par Hugo au début du roman, p. 46. Citons quelques exemples des tournures linguistiques hyperboliques qualifiant désormais Vania : « *nada más y nada menos, Vania Balboa* » (*Bomba*, p. 228), « *Vania se veía perfecta* », « *La verdad esa mujer es simpatiquísima, maravillosa* » (*Bomba*, p. 233), « *mi queridísima amiga Vania Balboa, una poeta estupenda, sin duda, gran mujer* » (*Bomba*, p. 279), « *Desde luego era mayor que nosotras, no sabría decir cuánto. Y era bellísima* » (*Bomba*, p. 282).

118 Dalila est un personnage féminin de la Bible, qui soutire à Samson le secret de sa force pour ensuite le trahir et lui couper les cheveux pendant son sommeil.

ironique du terme « *mismísima* » pour désigner deux femmes *différentes* (?) présente une double valeur, humoristique et critique. Il révèle d'une part la vacuité du discours d'Hugo guidé par son seul désir sexuel, ainsi que sa fascination versatile pour les stars de cinéma. La répétition de sa bouche des mêmes procédés hyperboliques porte à sourire, puisqu'il avait risqué sa vie et celles des autres pour une femme qui est désormais éclipsée derrière une nouvelle figure de féminité, et le « coup de foudre » final laisse présager les pires mésaventures pour la suite. Ainsi, le roman se termine sur une vision ouroboristique, symbole de l'éternelle répétition de la comédie des genres : « le fantasme d'un fou » ne fait que se déplacer, et son désir maniaque se porte désormais sur une autre copie/version, le moule plastique délimitant l'idéal féminin étant cette fois temporairement incarné par Dalila.

L'analyse du personnage de Selma nous a permis d'interpréter certains éléments du roman (le monde du cinéma et ses artifices cosmétiques, les scènes de clonage et la progressive dégradation du corps féminin) comme révélateurs de la « réalité » – ou plutôt de l'« irréalité », voire de l'« hyperréalité » – du genre. C'est maintenant l'analyse du personnage de Maite qui nous permettra de compléter nos réflexions sur les rouages de la mécanique, puisque son évolution au fil du roman révèle la dimension mimétique et *comique* – dans tous les sens du terme – du genre.

II. 3. d. L'initiation à la féminité de Maite

Comme nous l'avons montré précédemment, Maite incarne le rôle de bonne épouse, de femme au foyer et de mère aimante. Ce personnage « *féminin* » est ainsi défini par son statut marital et familial, ainsi que par ses qualités morales qui la font apparaître aux yeux de son mari comme une *sainte*. Biologiquement et administrativement femme car épouse et mère accomplie, elle semble néanmoins dénuée de sexe. Ni désirée, ni désirante¹¹⁹, Maite ne rentre pas (plus) dans la catégorie de *Femme féminine* que représente Selma (ou d'autres de ses avatars), et illustre le « grand malentendu » décrit par Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe* :

Le grand malentendu sur lequel repose ce système d'interprétations, c'est qu'on admet qu'il est *naturel* pour l'être humain femelle de faire de soi une femme *féminine* : il ne suffit pas d'être une hétérosexuelle, ni même d'être une mère, pour réaliser cet idéal ; la « vraie femme » est un produit artificiel que la civilisation fabrique comme naguère on fabriquait des castrats ; ses prétendus instincts de coquetterie, de docilité, lui sont insufflés comme à l'homme l'orgueil phallique [...] ¹²⁰.

Comme le suggère la philosophe – et comme l'a révélé la *mismísima* –, « la 'vraie femme' est un produit artificiel ». Le malentendu de la féminité naturelle étant levé, qui

119 Voir la description d'Hugo de leurs rapports sexuels conjugaux, cf. *Bomba*, p. 72.

120 Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, 1949, citée par Virginie Despentes, *op. cit.* p. 109.

mieux que l'actrice – « *faussement biologique et authentiquement synthétique* » – Selma Bordiú pour initier Maite à la féminité, pour la faire tendre vers cet idéal et lui insuffler les principes de coquetterie et de séduction ?

La passation des postiches

« *La révolution tient à quelques accessoires* »¹²¹

Confirmant la définition de l'idéal féminin comme construction artificielle, la première étape de son apprentissage est initiée par les conseils de beauté prodigués par Selma¹²², puis se poursuit lors de l'épisode très stéréotypé de la sortie entre femmes pour faire les boutiques. Derrière le cliché de la frivolité consumériste¹²³ réapparaît l'image d'un idéal féminin étroitement associé au thème de l'apparence vestimentaire et cosmétique. Plus significatif encore, la progression de Maite vers la féminité se fait *simultanément* aux préparatifs du tournage du film, dont les répétitions se déroulent dans la maison familiale et auxquelles elle participe activement. Ainsi, son initiation à la féminité est signifiée par une multiplication des références au vêtement, plus particulièrement au déguisement ou autre attribut artificiel. Ces objets vestimentaires ou cosmétiques à valeur initiatique, qui symboliseront le changement de statut de Maite de *madresposa* à femme désirable, sont comme des reliques laissées par celle qui incarne la féminité. Selma, qui était un modèle de féminité et un guide pour Maite a désormais disparu, laissant derrière elle ce qui faisait d'elle une femme : « La noche en que Selma se fue, dejó muchísimas cosas [...]: zapatos, ropa, un par de pelucas, perfumes, maquillajes, adornos [...] » (*Bomba*, p. 83). Maite décide de garder et d'utiliser certains de ces objets¹²⁴, et finit par incarner, par prendre la place de la « *mismísima* » : « De repente me encontré [...] con todas las cosas de Selma en mi ropero, vistiéndome un poco como ella a diario y *ocupando su lugar* » (*Bomba*, p. 83). Si Maite vacille encore entre les deux pôles féminins, « en eso me la pasaba, de anfitriona y, a veces, sustituta de Selma » (*Bomba*, p. 85), elle fait ensuite office de « véritable » supplément – au sens donné par Derrida et Preciado – et son initiation/imitation semble bien réalisée lorsque son propre mari ne la reconnaît plus : « La que nos abrió la puerta no podía ya ser Maite: vestía como esas bailarinas que salían en mallas por la televisión y traía una peluca que una vez le vi a Selma » (*Bomba*, p. 69).

À l'instar de la toge virile, le postiche symbolise de manière parodique le passage du statut de mère-épouse à celui de femme désirable. Plus qu'un simple symbole féminin

121 Virginie Despentes, *op. cit.*, p. 62.

122 Cf. II. 3. c., note n° 70.

123 « Terminé llevándome bastantes cosas más de la mascadita y me empecé a sentir contenta sin razón. », « En el colmo de las compras, Selma y yo peleamos por ver quién se quedaba con el suéter rosa de cuello de ojal que al final ninguna compró » (*Bomba*, p. 32-33).

124 « con los ensayos y los bailes para la película, decidí ir sacando algunas cosas: unas mallas [...], un poco de maquillaje porque me había salido un grano en la nariz, la peluca para que probaran un vestuario de papel pintado » (*Bomba*, p. 83).

ou attribut vestimentaire à valeur initiatique, le déguisement *fait* la femme, sa puissance performative apparaissant dans la réflexion de Maite : « como si ese disfraz se posesionara de mí » (*Bomba*, p. 84). La transformation de Maite se concrétise par ces nouvelles références vestimentaires et cosmétiques¹²⁵, et prend forme dans le corps même du texte, à travers une variation significative du type d'objets apparaissant dans l'espace textuel symbolique de la liste de courses. Nous avons signalé que cet espace liminaire, introduisant systématiquement la focalisation féminine, dessinait jusqu'alors les contours de la femme au foyer, accaparée à la fois par les tâches d'approvisionnement et l'attention aux membres de la famille¹²⁶. La liste introduisant le chapitre 5 reprend la même forme énumérative, mais les consignes d'achats laissées à Juana portent désormais sur le soin cosmétique et vestimentaire de Maite, et (presque) plus sur le soin de la maison et de ses membres. Si les deux premiers éléments rappellent encore les deux aspects du *care* (l'éducation des enfants – quoique doublement déléguée à Lilia et Juana – et les tâches domestiques¹²⁷), les trois consignes suivantes concernent des soins de beauté¹²⁸ :

Pasadores

Por favor compra en el súper unas panti-medias color tabaco, medianas

Spray para el pelo, ya se me acabó (*Bomba*, p. 143)

Jouer le jeu

Dans le chapitre intitulé « Coucher avec l'ennemi », Virginie Despentes décrit son expérience prostitutionnelle et offre une réponse à la question formulée par Maite : « ¿Qué necesitaba una mujer para volver locos a los hombres ? » (*Bomba*, p. 167) :

Finale­ment, aucun besoin d'être une mégabombasse, ni de connaître des secrets techniques insensés pour devenir une femme fatale... il suffisait de jouer le jeu. De la féminité. Et personne ne pouvait débarquer « attention c'est une imposture », puisque je n'en étais pas une, pas plus qu'une autre¹²⁹.

Le témoignage de sa propre métamorphose de « meuf quasiment transparente » à « créature du vice »¹³⁰ évoque étrangement les méthodes et les mécanismes de la transformation de Maite, de femme respectable à femme désirable. Que ce soient l'évocation de l'attitude gauche et inexpérimentée des premiers pas vers la prostitution/féminité, ou la soudaine visibilité acquise auprès des hommes « dès le costume d'hyperféminité en-

125 C'est désormais Maite qui fait des essayages : « Maite comenzó a cambiarse de ropa », « poniéndose un vestido corto de bolitas que jamás le había visto » (*Bomba*, p. 71-72), ou qui revêt des accessoires postiches en dehors du contexte des répétitions : « se me había caído un chongo postizo que traía en el pelo » (*Bomba*, p. 228).

126 Jusqu'alors, les messages échangés entre Maite et Juana se terminaient par l'évocation d'un appel des /aux parents de Maite à Tonalato.

127 « Hoy la señora Lilia me hace favor de traer al niño. Espéralo y dale de comer. Ariel con chaca-chaca » (*Bomba*, p. 143)

128 Quant au pense-bête, consacré jusqu'alors à prévenir un éventuel appel depuis Tonalato, il est désormais consacré aux sorties culturelles de Maite : « Cine Lido / Lawrence de Arabia / Domingo. Función de moda » (*Bomba*, p. 143).

129 Virginie Despentes, *op. cit.*, p. 64.

130 *Ibid.*, p. 63.

filé »¹³¹. Le processus de féminisation de Maite suppose en effet qu'elle aussi « joue le jeu ». Le jeu de la féminité, certes, mais qui consiste alors pour la novice à imiter le jeu de l'actrice Selma, à imiter ses gestes et son comportement : « Entonces hice algo que recordaba haber visto hacer a Selma » (*Bomba*, p. 111).

Ahora fui yo la que se empezó a comportar como solía hacerlo Selma, hablando, coquetean-do y riéndome de cualquier cosa. La gente pasaba por la calle y se nos quedaba viendo; Néstor me echó una mirada de reojo que me hizo sentir algo extraño. [...] Yo estaba tan contenta, que no sabía ni las cosas que decía, dizque haciéndome pasar por una turista extranjera, y Selma estaba más seria que nunca. (*Bomba*, p. 34)

Désormais Maite aussi prend la pose (« puse cara de entendida y fumé » (*Bomba*, p. 108)) et les actions qui lui sont associées sont celles qui qualifiaient autrefois Selma (« hablar », « coquetear », « reír », « *fingir* »). Ces quelques exemples illustrent la conception butlérienne du genre comme *performance*, qui exige une *stylisation des corps* : « Le genre n'est pas notre essence, qui se révélerait dans nos pratiques ; ce sont les pratiques du corps dont la répétition institue le genre »¹³². Par ailleurs, la précédente citation laisse entendre que le cadre régulateur au sein duquel cette performance fait *effet* est bien celui de l'hétéronormativité, et qu'être une « femme féminine » signifie être visible, visiblement désirable aux yeux des hommes. La stylisation efficace des corps suppose indissociablement l'*hétérotisation* du corps de la femme, comme le suggère le regard lascif lancé par Néstor à une Maite plus « féminine ».

Transsubstantiation ?

Un autre élément intéressant dans la scène de la *performance* de Maite est la perte de *contenance* (dans tous les sens du terme) de Selma qui s'opère simultanément. Alors que l'une prend du relief et acquiert une visibilité nouvelle en se « féminisant », l'autre se fige avant de disparaître littéralement. Ce processus croisé, esquissé dès la fin du premier chapitre, se confirme au chapitre suivant : Maite se sent « exaltada y feliz » quand la pétrification de Selma se concrétise : « Selma se iba poniendo muy seria y muy pálida ; recordé una película en la que ella hacía de mujer fría y cruel, y al final, no sé si por eso mismo, se convertía en estatua » (*Bomba*, p. 39). Comme si la *mismísima* perdait de sa « substance », perdait son « *essence* » féminine au moment où elle l'insuffle à l'autre femme. Ce procédé de dégradation – qui annonce tous ceux que nous avons étudiés jusqu'ici – va à l'encontre d'une conception « essentialiste » du genre, contredit l'idée d'une nature féminine. Ou, plus exactement, le jeu de transvasement qui accompagne l'initiation à

131 *Ibid.*, p. 64. « L'effet que ça faisait à beaucoup d'hommes était quasiment hypnotique » (*ibid.*, p. 63).

132 Judith Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 14.

la féminité de Maite réactualise le sens primitif du terme *essence* et illustre sa « nature métamorphique » :

Le mot [« essentialisme »] est mal choisi, puisqu'une essence (*eidos*) est pour les Grecs un mouvement, la dynamique d'une entrée en présence ou d'un apparaître. Une essence est tout sauf une nature ou une instance fixe. Qu'elle le soit devenue du fait d'une crispation métaphysique postérieure ne change rien à sa plasticité originaire¹³³.

Enfin, le double phénomène de féminisation de Maite par sa performance et de pétrification, de dé-substantiation de Selma confirme également la conviction de Butler selon laquelle « le genre est toujours un faire, mais non le fait d'un sujet qui précéderait ce faire ». Pour adapter à notre tour les propos de Nietzsche et ceux de Butler¹³⁴, il n'y a point d'« être féminin », d'identité féminine cachée derrière l'acte ; l'« actrice » n'a été qu'« ajoutée » à l'acte (ou à la pose) – l'acte est tout. Et l'actrice est substituable, suppléable.

Mécanique imparfaite et rire correcteur

Si Maite semble être un disciple convaincant de Selma (son mari ne la reconnaît plus et elle suscite l'intérêt d'autres hommes), ses imitations sont parfois source de rire. Le décalage entre l'épouse, peu expérimentée en matière de coquetterie, et son modèle Selma, provoque des situations qui s'apparentent à un comique de geste. Par exemple, lorsqu'elle trébuche à cause de ses nouvelles chaussures à talons : « me tropecé con los zapatos que me había comprado, que tenían unos tacones muy anchos ». Nous pouvons aussi mentionner les scènes de danse, où les contorsions de Maite qui accompagne Selma au mambo ou au twist provoquent le rire gêné et supérieur de son mari : « la verdad es que mi mujer [...] y los otros me parecieron ridículos dando esos pasitos como de gimnasia » (*Bomba*, p. 53). Qu'elles soient plus ou moins réussies ou convaincantes, les performances de Maite provoquent le rire du lecteur, car elles donnent l'image d'une « mécanique plaquée sur du vivant ». Ce concept développé par Bergson dans son fameux essai explique l'une des causes du rire. Le philosophe postule que le rire survient lorsqu'on surprend de l'automatisme dans le corps humain : « Les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps fait penser à une simple mécanique »¹³⁵. Ce seraient les caractéristiques de raideur, d'automatisme, d'inertie insérées dans du vivant, dans un corps humain, qui provoqueraient le rire de l'observateur qui les perçoit :

En d'autres termes, c'est une raideur et un infléchissement de la vie dans la direction de la mécanique qui fait rire. L'imagination perçoit de l'inertie, de l'automatisme parce que dans

133 Catherine Malabou, *Le plaisir effacé. Clitoris et pensée*, op. cit., p. 74.

134 Cf. Judith Butler, *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 96.

135 Henri Bergson, *Le Rire* (1900), Paris, Quadrige/PUF, 1940, p. 22-23.

ce fonctionnement, il y a une rupture avec ce qui est nécessaire pour bien s'adapter à la société et à la vie, d'où l'incongruité et le rire correcteur¹³⁶.

Cette reformulation introduit deux nouveaux aspects du concept bergsonien. D'une part, la notion d'incongruité de l'individu qui présente dans son corps des caractéristiques mécaniques de raideur et d'automatisme et l'idée selon laquelle ces caractéristiques sont jugées contraires/inadéquates à une bonne adaptation en société. D'autre part, la dimension critique, rectificatrice du « rire correcteur » dont l'expression viendrait signifier cette inadéquation et réajuster les comportements. La « cible » du rire correcteur serait alors l'individu évoquant de l'automatisme dans ses attitudes et ses mouvements. Dans le cas de Maite, il semble bien que ses comportements aient quelque chose de mécanique, d'automatique, dans la mesure où elle reproduit et imite ceux de son modèle féminin, Selma. L'échec de certaines imitations (lorsqu'elle trébuche à cause de ses talons) révèle d'ailleurs bien le caractère figé, « plaqué », de ses gestes. Cependant, il nous reste à identifier la *nature* du rire chez Ana García Bergua, et, dans le cas d'un « rire correcteur », à *savoir ce que le rire corrige*.

Une première interprétation – en accord avec la thèse bergsonienne – serait que l'observateur-lecteur décèle l'automatisme du comportement de Maite. Le rire du lecteur, qui naîtrait de la perception du caractère figé des comportements du personnage, exprimerait alors la conscience d'un décalage, d'une inadéquation entre ce comportement automatique et la vie dans la société – intrafictionnelle – dans laquelle Maite évolue. La cible du rire serait donc Maite, et le rire critique du lecteur « corrigerait » son inadéquation au monde qui l'entoure, un monde supposément plus souple et vivant, plus flexible et adaptable. Or, si l'on perçoit bel et bien une certaine raideur, un certain automatisme dans le mimétisme du comportement de Maite, ces caractéristiques ne semblent pas inadaptées à la société qui l'entoure, loin s'en faut. Son imitation quelque peu figée des comportements « typiquement féminins » lui permettra d'obtenir une visibilité, d'acquérir un nouveau statut de femme désirable aux yeux des hommes. Loin d'être contreproductif ou inadapté, cet automatisme comportemental s'avère nécessaire à une bonne intégration en société. Ainsi, les automatismes de gestes et de comportements de Maite et le succès qu'ils trouvent auprès d'autres personnages annulent le postulat bergsonien qui oppose mécanique et vivant, automatisme et expression naturelle des corps. Indéniablement présent dans les scènes mentionnées, le rire révélerait non pas l'inadéquation de l'automatisme du corps, mais plutôt la part d'artificialité, de raideur et d'automatisme des normes du genre qui régissent nos sociétés. Pour être une femme reconnue et acceptée socialement, il faut savoir « jouer le jeu » de la féminité et reproduire de manière automa-

136 Vincent Simedoh, *L'humour et l'ironie en littérature francophone subsaharienne. Des enjeux critiques à une poétique du rire*, Peter Lang Inc. (éd.), 2011, p. 9.

tique, systématique et répétitive certains comportements « typiquement féminins » dictés par des modèles eux-mêmes artificiels. La stylisation du corps genré est intrinsèquement mécanique et artificielle.

En suivant cette interprétation du concept de « mécanique plaquée sur du vivant » à la lumière du genre, nous pouvons nous demander *ce que corrige le rire*. Et qui est la cible du rire ? Si dans la première interprétation – en accord avec la thèse bergsonienne – le lecteur-observateur se trouvait dans la position de *destinataire du rire* et s’amusait des maladresses du personnage féminin, la seconde interprétation suppose une redistribution des rôles autour de l’acte humoristique mis en texte par l’auteur. Cette dernière semble en effet tendre un miroir – quelque peu déformant ou grossissant – de notre société, et invite le lecteur – à la fois destinataire et *cible involontaire* – à voir la part d’automatisme dans nos comportements d’homme ou de femme, et à comprendre « l’hétérosexualité comme étant simultanément un système obligatoire et une comédie intrinsèque, une constante parodie d’elle-même »¹³⁷.

Un « contrôle en mousse »

Princesses de contes de fée, preux chevaliers, détectives intrépides, anges du foyer foisonnent dans le roman d’Ana García Bergua pour révéler l’exercice d’un « contrôle pop » sur les identités de genre des individus. Au sein de cette liste hétéroclite mais idéologiquement cohérente, la figure de l’actrice Selma Bordiú à la « plasticité charnelle » s’élève, puis se multiplie, se disloque jusqu’à se dissiper complètement, pour offrir une définition du genre comme authentique comédie, comme pure simulation, et déstabiliser définitivement « la distinction entre imitation et imitateur, vérité et représentation de la vérité, référence et référent, nature et artifice »¹³⁸. Si le corps de Selma révèle l’artificialité du genre et son principe doublement opératoire – puisqu’il modifie les corps qui deviennent opérationnels dans la société hétéronormative –, il signale aussi, par ses prothèses plastiques et cosmétiques, et par son statut médiatique et public, un tournant dans « la gestion politique et technique du corps, du sexe et de l’identité » que Preciado nomme « capitalisme pharmacopornographique »¹³⁹. Bien après la société disciplinaire décrite par Foucault, cette vedette pop illustrerait ainsi un contrôle plus insidieux et séduisant, mais tout aussi limité et contraignant des identités de genre :

La question n’est plus seulement de punir les infractions sexuelles [...] mais de modifier leurs corps, en tant que plateformes vivantes d’organes, de flux, de neurotransmetteurs, de possibilités de connexion et d’agencements, pour en faire à la fois l’instrument, le support et l’effet d’un programme politique. Nous sommes certes toujours face à une forme de contrôle social, mais il s’agit ici d’un contrôle pop, un contrôle en mousse, multicolore, aux oreilles

137 Judith Butler, *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 239.

138 Beatriz Preciado, *Manifeste contra-sexuel*, Paris, Balland, 2000, p. 16.

139 Beatriz Preciado, « Biopolitique à l’ère du capitalisme pharmacopornographique », *Chimères*, vol. 74, no. 3, 2010.

de Mickey et décolleté de Brigitte Bardot, par opposition au contrôle froid et disciplinaire du panoptique dépeint par Foucault¹⁴⁰.

140 *Ibid.*, p. 255.

II. 4. LE JEU AU CŒUR DE LA MÉCANIQUE : INVERSION, DISSONANCE, ÉMANCIPATION

Au-delà du « dilemme shakespearien » du stéréotype

Dans son article sur « Les stéréotypes du «macho» dans l'État de Jalisco », Didier Machillot met en garde contre « le dilemme shakespearien » et les dangers épistémologiques du stéréotype comme objet d'étude :

À la source de ce phénomène, une aporie constatée chez d'autres écrivains ou chercheurs, qui naît semble-t-il du fait d'accorder aux stéréotypes une *existence réelle*, consistant à les *incarner* littéralement dans tels ou tels acteurs ou au contraire à leur réfuter toute réalité : en d'autres termes le stéréotype *est* ou *n'est pas*¹.

Il préconise alors une « analyse des stéréotypes en tant que *tels* : soit comme des catégories hypergénéralisantes et de ce fait réductrices et qui, indépendamment de leur véracité, n'en produisent pas moins des effets certains sur les individus et leurs interactions... »².

Au cours des trois sous-chapitres précédents, nous avons exploré les frontières et les mécanismes du genre et recensé les normes et les valeurs qui conforment l'image stéréotypée/idéale de l'homme et de la femme. Outre l'aspect réducteur et limitant des normes de féminité et de virilité, nos analyses ont montré que les deux modèles de genre ne présentent pas un aspect de *véracité*, n'ont pas « d'existence réelle » *dans la mesure où* les personnages étudiés apparaissent comme des incarnations partielles, « imparfaites », des

1 Didier Machillot, « Les stéréotypes du «macho» dans l'État de Jalisco », art. cit., p. 166.

2 *Id.*

modèles qu'ils prétendent – plus ou moins volontairement/consciemment – représenter. Si les stéréotypes de la *santa* (et de la *puta*) ou du preux et vaillant chevalier ne s'incarnent pas *littéralement* dans les personnages de Maite, de Paula, d'Hugo ou d'Antonia, nous avons pourtant constaté que leur *existence* ne peut être niée en raison de leur influence bien *réelle* sur les corps et les consciences des personnages.

Ainsi, nous avons déjà souligné l'ambivalence inhérente au stéréotype (ambivalence qui tient à ce que l'on entend par la notion de « réalité » ou de « vérité »), bien *réel* par les « effets certains sur les individus et leurs interactions », mais à jamais *inexistant* puisqu'il ne se vérifie jamais intégralement chez les individus. Cela étant, c'est sous un angle *négatif* que nous avons analysé le décalage entre le modèle et l'imitation, entre le stéréotype et ses incarnations, en insistant sur la dimension réductrice du stéréotype et parallèlement sur la portée critique des reproductions imparfaites de la part des personnages (comme révélatrices du caractère imitatif, illusoire et inaccessible du genre). Or, les normes du genre qui s'imposent aux individus et auxquelles ils ne peuvent certes pas échapper totalement, n'excluent pas la possibilité pour ces derniers de répondre de manière créative, originale et spontanée aux injonctions du genre. C'est ce jeu au sein des normes que décrit Matthew Gutmann dans son étude anthropologique *Ser hombre de verdad en la Ciudad de México. Ni macho ni mandilón*, dont le titre suggère déjà un éventail de possibilités identitaires entre les deux pôles stéréotypés *macho/mandilón*³ :

[...] como actores sociales, los hombres y las mujeres tienen que lidiar con libretos y escenarios que no escogieron. Sin embargo, lo que hacen creativamente dentro de estas restricciones sociales y culturales, así como la originalidad con que representan sus papeles, *no es algo predestinado*⁴.

Le caractère obligatoire du genre ne fait pas de la masculinité ou de la féminité le destin inéluctable des sujets pris dans la matrice hétéronormative. Aux injonctions du genre (parfois contradictoires), l'expérience individuelle offre une pluralité de réponses. C'est dans les tentatives (parfois ratées) de reproduction des normes ou dans leur rejet, dans la parodie ou dans l'imitation des stéréotypes, qu'apparaissent les capacités de réaction individuelles (ou collectives) des hommes et des femmes. Si les romans *Cuerpo naufrago*, *La bomba de San José* et *Fruta verde* témoignent largement du poids des normes sociales et culturelles, les univers fictionnels qu'ils créent s'avèrent être de véritables « laborato-

3 Machillot rappelle que « Mandilón », forgé à partir de 'mandil', 'tablier', désigne un homme 'soumis' à sa femme » (*id.*). Selon Machillot, Gutmann cède lui aussi à la tentation du dilemme shakespearien : « Qu'il éprouve le besoin de réfuter l' 'être' du 'macho', l'auteur s'en explique parfaitement (Gutmann 2000 : 351-353) mais c'est là aussi le défaut de son enquête : trop pressé de montrer la diversité des masculinités mexicaines, de réfuter – avec raison – l'étiquette simpliste du 'macho', l'analyse des stéréotypes positifs *et* négatifs – le pourquoi et le comment de ces manifestations – ainsi que l'étude de l'influence que ceux-ci peuvent exercer sur le comportement des individus s'effacent quelque peu... » (*id.*).

4 Matthew Gutmann, *Ser hombre de verdad en la Ciudad de México. Ni macho ni mandilón*, *op. cit.*, p. 349.

rio[s] de cambios y juegos »⁵ qui mettent en lumière les possibilités créatives, spontanées et originales, parfois résistantes ou encore émancipatrices, qui peuvent naître en marge ou même au cœur du stéréotype.

II. 4. a. Inversion

Le sauveur démythifié

Parmi les romans de notre corpus, *La bomba de San José* est sans doute celui qui exhibe le plus distinctement les frontières du genre et qui décrit le mieux les normes véhiculées par des modèles culturels on ne peut plus divers et cependant d'une redoutable cohérence dans la représentation des identités : l'idéal marital de féminité valorise inlassablement la douceur, la passivité et l'abnégation quand l'idéal masculin hérité du modèle chevaleresque exige de l'homme instinct de protection et de conquête. Ces deux images figées du masculin et du féminin, transmises et maintenues par les médias et la culture populaire comme deux pôles *opposés* et *complémentaires*, font cependant régulièrement l'objet d'une *inversion* dans le récit des événements. Ce sont notamment les valeurs chevaleresques de courage et de protection qui sont attribuées *dans les faits* aux personnages féminins de Maite et de son amie Lucila, quand Hugo apparaît davantage comme antihéros, se caractérisant par son irresponsabilité et sa couardise⁶. Ainsi, la dichotomie sauveur/sauvée, énoncée avec tant d'insistance dans le récit d'Hugo, fait l'objet d'une redistribution des rôles d'agent et de patient qui apparaît dans les variations morphosyntaxiques des verbes *sacar/salvar*. Par exemple, lors d'un tournoi de boxe – auquel assistent Hugo, des journalistes, la Rana, l'oncle de la Rana Roberto Cortina, l'amie de l'oncle de la Rana surnommée Titi, et des lutteurs mafieux –, Hugo, qui n'a d'autre obsession que de sauver Selma, tente d'obtenir des informations sur l'actrice auprès d'un journaliste :

–[...] Ese sí que la torturaba por celos enfermos: la quería tener encerrada en su cuarto para él solito; fue Lombardi el que *la sacó* de ahí.

En ésas apareció Roberto Cortina y *nos sacó* de la Arena por una puerta trasera.

–¿Y Titi?

–Quiere tomarse fotos con los boxeadores. Me tengo que quedar a *rescatarla*, pero ustedes váyanse. (*Bomba*, p. 124. Nous soulignons.)

On retrouve dans ce court passage l'influence du modèle chevaleresque et de ses dérivés à travers l'emploi quasi compulsif de *sacar/rescatar*, utilisé cette fois non seulement

5 Nous empruntons cette expression à Marie-José Hanaï qui analyse les inversions et transgressions des normes masculines et féminines dans l'œuvre narrative d'Ana García Bergua : « Dentro del cuestionamiento que se hace de las representaciones normadas de los géneros, la dinámica de las novelas se funda concretamente en observar cómo se invierten o transgreden los modelos y reglas en un universo ficcional que resulta ser un laboratorio de cambios y juegos » (Marie-José Hanaï, « Retratos masculinos y femeninos en la obra novelesca de Ana García Bergua: complementariedad, inversión, transgresión », art. cit., p. 121).

6 Nous avons d'ailleurs relevé l'usage répété de prétéritons chez Hugo, qui se défend régulièrement d'être un héros à la fois pour excuser par avance son manque de courage et/ou pour rehausser artificiellement cette qualité défaillante en insistant sur la difficulté de l'épreuve qu'il s'apprête à affronter/fuir.

par Hugo, mais aussi par le journaliste et par l'oncle de la Rana, dont les paroles sont restituées au style direct. Dans cette confusion de situations au danger plus ou moins avéré ou imminent, il s'agit toujours en principe de sauver une dame en détresse. Cependant, parmi ces trois occurrences, on remarque des discordances, des écarts par rapport au schéma traditionnel du genre articulant sauveur et sauvée. La première occurrence décrit une situation archétypique de conte de fée dans laquelle une femme (Selma) est maintenue enfermée par un amant jaloux jusqu'à l'apparition d'un sauveur (ici Lombardi). Dans la déclaration de l'oncle « Me tengo que quedar a *rescatarla* », s'il s'agit encore d'une femme que ce dernier prétend sauver, on comprend moins la menace qui pèse sur Titi, décrite auparavant comme une femme certes frêle et raffinée dans ses manières et son allure, mais surtout altière, indépendante et déterminée, voire elle-même dangereuse :

[...] era una mujer pequeña pero muy guapa, que vestía un abrigo aparatoso, fumaba con boquilla y saludó al tío con frialdad. Yo me pregunté si sería *una hembra de las que éste consideraba peligrosa* o si sólo se comportaba como tal. Cuando vio que pasábamos tres por ella, pidió sentarse en el asiento del copiloto y se dedicó a hacerle preguntas a la Rana sin hacerle caso al supuesto galán [...]. (*Bomba*, p. 120. Nous soulignons.)

Enfin, la répétition du verbe *sacar* dans deux phrases consécutives invite à mettre en rapport les deux contextes de l'occurrence verbale. Mais alors que la première situation répond au stéréotype de la *belle aux bois*, c'est Hugo et la *Rana*⁷ qui sont secourus par l'oncle de ce dernier, ce qui entache/abîme doublement le rôle de sauveur revendiqué par Hugo. Le *caballero* autoproclamé⁸ se trouve ainsi doublement infériorisé : non seulement en vertu de la hiérarchie du genre associée à l'action *rescatar/sacar* qui le place du côté du féminin et de la passivité, mais aussi en raison des caractéristiques du *sauveur* Cortina, décrit comme une figure paternelle et autoritaire :

–Vas a ver qué tipazo, mi tío, capaz que hasta te da clases de estilo para ligar, porque que le llueven las chamacas, le llueven como granizo. [...] Tú trátalo con mucho respeto y, si se te da, hasta con veneración.

[...] al pie de la escalerita se encontraba el célebre Roberto Cortina. (*Bomba*, p. 116-117)

Face à cet homme riche, séducteur, érudit et autoritaire, Hugo apparaît comme un moindre mâle, comme une figure masculine dégradée, juvénile et inexpérimentée :

7 Si l'origine du surnom « la Rana » provient de sa laideur physique, nous ne pouvons nous empêcher de l'interpréter dans ce contexte comme une autre référence ironique aux contes de fées. L'image de la grenouille (évoquant un proche amphibien, le crapaud) accentue la vision dégradée du schéma classique des contes de fées, une vision inversée dans laquelle c'est le crapaud – qui ne se transforme *pas* en prince charmant – qui est sauvé, et non la princesse.

8 Outre les précédentes références déjà mentionnées en II. 3, la revendication permanente des valeurs chevaleresques par Hugo apparaît dans deux passages (juste avant et après l'épisode intitulé « Sangre en el ring ») dans lesquels Hugo évalue le comportement d'autrui à l'aune de la « caballerosidad ». Ainsi, Hugo réagissant aux conseils de l'oncle Cortina : « Me parecía muy poco caballeroso entregar a Selma así como así y lavarme las manos de lo que le pudieran hacer »; « ¿Qué, no había nadie en el mundo con un poco de caballerosidad? » (*Bomba*, p. 119, 127).

Roberto Cortina se puso paternal. [...] Estaba sufriendo y frente a Cortina me sentía, como dijo la Rana, un pendejo, un chamaco. Los treinta años que cargaba en el lomo no me servían de nada. (*Bomba*, p. 119)

La démythification du rôle de sauveur amorcée par l'épisode de « Sangre en el ring » se confirme à la fin du roman, avant le raid militaire prévu pour mettre fin à la séquestration à El Ajusto, lorsque Maite évalue avec pessimisme les chances de survie de son mari supposé évadé en pleine forêt :

Me imaginaba a Hugo tratando de sobrevivir en el bosque, él que era tan ciudadano, tan inútil para cocinarse cualquier cosa, ya no dijéramos realizar tareas del hogar, y me daba lástima. [...] Pero Hugo no [tenía el impulso suficiente para vivir] [...]. (*Bomba*, p. 281)

La vision dégradée d'Hugo, incapable d'initiative, « inutile » et vulnérable, contraste avec la détermination des deux femmes pour sauver elles-mêmes leurs maris, sans attendre l'intervention militaire: « Vamos a rescatar a esos babosos » (*Bomba*, p. 285). Marie-José Hanaï voit dans cette inversion des rôles de genre un trait caractéristique de l'œuvre narrative de l'autrice :

[E]l fracaso de Hugo en su papel de “superhombre” nos encamina hacia la principal característica de los personajes masculinos de Ana García Bergua, o sea una fragilidad íntima, mucho más pertinente en la definición de la identidad que el tópico sexista de la debilidad femenina. Se invierten las imágenes y los códigos genéricos⁹.

De manière similaire, dans *Cuerpo naufrago* – où la métaphore chevaleresque apparaît en filigrane de la construction identitaire du personnage –, les deux stéréotypes complémentaires d'une masculinité conquérante et protectrice et d'une fragilité féminine ne résistent pas à l'épreuve du « réel »/de l'expérience. Bien qu'elle éprouve quelque réserve à son égard¹⁰, nous avons vu qu'Antonia décide de suivre le modèle de l'Amadis, qu'elle résume en un principe : « Vaya, de modo que en vez de ser rescatada he de ser yo la que rescate » (*Cuerpo*, p. 17). Au fil de sa quête, on constate une incorporation du modèle chevaleresque, l'armure devenant une sorte de seconde peau, et les idéaux et valeurs associées fonctionnant comme un filtre/prisme¹¹ déformant de la réalité qui lui font voir Malva comme une enfant sans défense, tremblante et menacée :

[...] la muchacha irradiaba una fragilidad genuina que debía ser reguardada. [...] más que una mujer joven, parecía una niña a la que hubieran llevado a perder en el bosque. De

9 Marie-José Hanaï, « Retratos masculinos y femeninos en la obra novelesca de Ana García Bergua », art. cit., p. 124.

10 « ¿Será posible que los hombres crean que tienen el deber de salvar a alguien? », « ¿no eran acaso una forma estereotipada de la masculinidad? » (*Cuerpo*, p. 17, 29).

11 Dans un article intitulé « La mirada bizca : sobre la historia de la escritura de las mujeres » (où l'autrice interroge la production littéraire écrite par des femmes et préconise un regard de biais pour échapper à une auto-perception féminine nécessairement distordue par le miroir patriarcal), Sigrid Weigel met en garde contre la métaphore optique, qui pourrait suggérer qu'il suffit de retirer le prisme ou les lunettes (ici chevaleresques, patriarcales dans son analyse, ce qui revient au même) pour retrouver une perception objective, quand on ne se déprend jamais tout à fait des stéréotypes ou des biais d'une culture patriarcale : « [La mujer] ve el mundo a través de unas gafas masculinas. (La metáfora 'gafas' implica la utopía de una mirada liberada y sin obstáculos.) ». Sigrid Weigel, « La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres », in Gisela Ecker (ed.), *Estética feminista*, Icaria editorial, Barcelona, 1986, p. 72.

seguro tiritaba ante las tinieblas de deseo que esos cuerpos –árboles petrificados– despertaban. *¿Dónde dormiría segura* después de reconocer semejante extravío? –se preguntó en un rumor de pensamiento Antonia que ya imaginaba la ciudad acechante, el bosque ululante, ansiosos por desgarrarle la piel blanquísima y apetecible [...] “*Mírala temblar, es tan pequeña y está tan sola, ¿acaso no necesita que alguien la proteja?*” (*Cuerpo*, p. 56-57. Nous soulignons.)

À la suite de ces divagations chevaleresques teintées de contes populaires, la vision fantasmée de la féminité apparaît pour ce qu’elle est, comme un stéréotype qui ne coïncide pas avec la réalité et, dans un retour du réel, c’est Antonia qui se trouve terrassée (« apuré el trago para recuperarse de la estocada ») par l’agressivité défensive d’une « caperucita blanca » :

En un segundo, el desamparo escampó y caperucita blanca mostró sus fauces.
–¿Y tú qué tanto miras? –le espetó la muchacha con fiereza. (*Cuerpo*, p. 57)

La vision de la jeune fille qui doit être « salvada/rescatada » se dissipe brusquement pour laisser place à la réaction spontanée et instinctive de Malva, qui témoigne de la force et de l’agressivité de la femme à travers la métaphore animale (« fauces », « fiereza »). Celle qui incarnait « la fragilidad genuina » *transperce* verbalement son adversaire/prétendu sauveur : le verbe « *espetar* » déploie ici toute sa charge sémantique, dans le sens figuré de pique verbale lancée à son interlocuteur pour le blesser, tout en laissant perceptible le sens premier et concret de « Atravesar, clavar, meter por un cuerpo un instrumento puntiagudo » (DRAE), inversant ainsi les pôles masculin et féminin autour des notions de pénétration et d’altération.

Capullos

En nous inspirant des analyses onomastiques de Marie-José Hanaï de l’œuvre narrative d’Ana García Bergua¹², nous pouvons compléter le portrait et contre-portrait de Malva par l’analyse du langage floral convoqué par l’autrice et par Antonia pour baptiser et décrire le personnage féminin. Outre son nom de fleur, Malva (mauve), que le lecteur et Antonia ne découvrent qu’après sa première apparition, l’allure vestimentaire et corporelle de la jeune femme inspire instantanément à Antonia l’image d’un bouton de magnolia, inaltéré et immaculé :

[...] se mantenía [...] con los brazos cruzados bajo un mantón blanco que hacía las veces de una capa que la guareciera. Antonia no supo si era por el gesto de los brazos o porque formaba parte de su naturaleza, pero le pareció que la muchacha irradiaba una fragilidad

12 Marie-José Hanaï recense les comparaisons et métaphores florales décrivant les femmes, ainsi que « varios ejemplos llamativos de personajes caracterizados por su nombre floral » et conclut sur la cohérence de l’idéal féminin qui se dessine – de manière évidemment critique – dans l’œuvre narrative de l’autrice : « Es como si todos estos personajes formaran a través de las novelas un “ramillete”, imagen que aparece en *Rosas negras* e *Isla de bobos* para metaforizar la delicadeza y virginidad ideal del ser femenino » (Marie-José Hanaï, « Retratos masculinos y femeninos en la obra novelesca de Ana García Bergua », art. cit., p. 118).

genuina que debía ser resguardada. No pudo evitar pensar en el capullo intocado de una magnolia. (*Cuerpo*, p. 55-56)

La métaphore du bouton de magnolia pour désigner la jeune femme relève d'une vision topique de la féminité en suggérant par analogie de forme, de couleur et de texture les qualités de fragilité, de pureté et de douceur¹³ attendues ou fantasmées chez la femme. De plus, le motif du *capullo* ajoute à la traditionnelle métaphore florale une connotation sexuelle, comme le souligne Marie-José Hanaï qui y voit l'expression de l'impératif moral de virginité /chasteté dans la société intrafictionnelle de *Isla de bobos* : « se menciona a Luisa Roca como “un capullo”, con una velada y sin embargo clara alusión sexual a la virginidad exigida de este grupo femenino »¹⁴. Dans l'esthétique particulière du roman de Clavel, ce même motif présente une connotation tout aussi sexuelle mais sur un mode transgressif, comme allusion perverse au fantasme pédophile de la *défloration* : « [...] imaginarla desnuda bajo el mantón blanco, con los senos despuntando y el pubis sonriente y albo de una niña » (*Cuerpo*, p. 57). Mais l'enveloppe illusoire d'une blancheur immaculée laissant rêver à un pubis albescent de jeune fille dévoile ses crocs dans un retournement monstrueux et redoutable évoquant le mythe de la *vagina dentata*, « transcripción espantosamente directa del poder femenino y el miedo masculino »¹⁵. Derrière l'apparence fallacieuse d'une fragilité, les pétales du « capullo » tombent pour dévoiler le pouvoir féminin, opérant ainsi un basculement sémantique où se croisent les métaphores stéréotypées du genre féminin et masculin : l'adjectif « inerme » passe de l'acception botanique qualifiant à tort la femme comme fleur douce et fragile à l'acception étymologique (*inermis* « non armé, sans armes ») pour qualifier l'homme : « la misma chica que minutos antes lo dejara *inerme* sin haber iniciado siquiera la batalla » (*Cuerpo*, p. 58).

À l'instar d'autres motifs clavéliens, le « capullo de magnolia » associé au féminin est profondément ambivalent : d'une part, il exprime et dissipe le stéréotype de la fragilité et de la pureté féminine, révélant la vanité des prétentions chevaleresques de protection face à un « pouvoir féminin » autosuffisant. Mais s'il permet de rejeter l'idéal de protection comme pur stéréotype masculin, il semble confirmer en revanche l'autre facette du portrait viril précédemment dépeint, à savoir celle d'une sexualité pénétrante présentée comme naturelle et instinctive. En effet, comme nous venons de le signaler, la connotation sexuelle du *capullo* se déploie sous le prisme de la perversion pour signaler le désir viril d'altération, de pénétration et de défloration. Par ses qualités formelles et suggestives, le motif floral du *capullo* s'intègre dans une série analogique le reliant aux urinoirs et au sexe féminin, trois « objets » – *naturalia* et *artificialia* –, se caractérisant par leur

13 Contrairement à d'autres clichés floraux du genre féminin – tel que la rose –, le bourgeon de fleur de magnolia est doux et velouté, isolé au bout d'une branche sans aspérité aucune, sans aucune épine.

14 *Ibid.*, p. 117.

15 Camille Paglia, *op. cit.*, p. 42.

blancheur et leur capacité à exciter le désir *chingón* : « [mingitorios] que emergían como capullos de magnolias, taciturnos y aislados, y cuyas formas sensuales le provocaban a uno la tentación de cometer un deleitable ilícito » (*Cuerpo*, p. 33)¹⁶. Les trois motifs féminins sont conjugués dans la scène déjà mentionnée du rasage du sexe de Paula, où culmine le désir viril dans son expression la plus perverse et transgressive. Après avoir déposé une fleur de magnolia sur le sexe de son amante puis au centre de l'urinoir qui « observait la scène », Antonia s'applique à raser le sexe de Paula comme on « taille un jardin de fleurs », s'émerveille du résultat de la blancheur et de la virginité du sexe rendu inerme (« [...] el pubis de Paula surgió albeante como si hubiera vuelto a tener diez años ») avant de proférer la menace de son altération, de sa profanation : « –Verás... nunca he violado a una niña –dijo Antonia antes de comenzar a besarla. » (*Cuerpo*, p. 160). Mais alors qu'Antonia commet l'infraction délectable (« *deleitable ilícito* ») de pénétrer la surface glabre et sensuelle du corps de son amante, le double gynécée de la fleur de magnolia déposée au cœur du réceptacle de porcelaine déploie son influence, le magnolia exhale ses arômes dans une épiphanie du féminin qui arrache à Antonia l'aveu de sa propre féminité :

(Pero en el instante en que la sometía, Antonia alcanzó a percibir un movimiento del mingitorio como si al fin despertara de su sueño de sombras para hacerle una señal: en su interior, el capullo de magnolia había abierto sus pétalos *rotundos* y comenzaba a *exhalar* su aroma acidulado y penetrante.

–Antes fui mujer... –*exhaló* también Antonia *rotunda* e irrefrenable.) (*Cuerpo*, p. 160-161. Nous soulignons)

De confirmation de la virilité d'Antonia – car capable de susciter un désir viril de pénétration –, le *capullo* devient alors symbole de l'assomption du féminin signifiée stylistiquement et visuellement par la figure de chiasme avec l'adjectif *rotundos/a* et le verbe *exhalar* employés successivement pour décrire l'action de la fleur et celle d'Antonia qui ouvrent toutes deux leur intimité féminine.

La domination sexuelle et la femme fatale

Dans leur traitement du stéréotype de la fragilité féminine – incitant l'instinct « masculin » de protection ou le désir de profanation chez l'homme –, les deux autrices déplacent les rapports de supériorité attendus : Ana García Bergua démystifie la figure stéréotypique du sauveur selon le principe d'inversion des rôles de genre, quand Clavel joue de manière

16 L'une des photos prises par Ana/Antonia présente une mise en abyme visuelle des deux motifs – urinoir et fleur de magnolia –, et le texte dans lequel l'image est insérée confirme la connotation sexuelle de la défloration : « Lo colocó [el urinario] en el centro de la habitación, [...] desfundó la cámara y procedió a desflorarlo » (*Cuerpo*, p. 152). Les trois éléments sont encore réunis/imbriqués dans une même scène érotique entre Antonia et Malva : « Abrió los ojos y contempló el cuerpo desnudo de Malva recargada en un urinario, como un capullo dentro de otro capullo. Se sintió gravitar en dirección de ese doble gineceo que también temblaba de deseo. Apartó los pétalos y se perdió en él » (*Cuerpo*, p. 91).

plus ambiguë sur le potentiel réversible et réflexif de symboles féminins, comme le *capullo* se métamorphosant en *vagina dentata* ou renvoyant au héros le reflet de sa propre féminité refoulée sous l'armure. Le même phénomène iconoclaste – visant à détruire ou troubler les représentations stéréotypées et figées du masculin et du féminin – qui brise la dialectique sauveur/sauvée opère dans le domaine de la sexualité/des désirs. Dans les deux romans, la figure de la *femme fatale* comme stéréotype féminin permet d'ébranler l'idéal viril de domination et d'affirmation sexuelle envers un objet féminin de désir.

Certains personnages féminins des romans apparaissent comme des avatars de l'archétype sexuel de la *femme fatale* qui, en tant que symbole du pouvoir féminin sur les hommes, réduit au silence toute revendication virile chez ces derniers :

La *femme fatale* puede aparecer en la forma de madre Medusa o en la de ninfa frígida, enmascarada bajo la brillante luz del *glamour* apolíneo. Su fría inaccesibilidad atrae, fascina y destruye. [...] tiene un desafecto inmoral, una serena indiferencia hacia el sufrimiento de los demás, sufrimiento que ella provoca y observa desapasionadamente como una forma de poner a prueba su poder¹⁷.

Incarnée par les personnages de Claudia et Malva dans *Cuerpo naufrago* et de manière encore plus emblématique par celui de Selma Bordiú dans *La bomba de San José*, la femme fatale attire et fascine, elle provoque chez l'homme une *subjugation* qui inverse *de facto* – comme le sens étymologique l'indique – les rapports de pouvoir dans les relations de désir et de séduction. Contredisant l'esprit de conquête sexuelle valorisé chez l'homme, ce dernier devient passif, captif du pouvoir d'attraction de la femme. C'est cette attraction/subjugation qu'éprouve Hugo pour Selma, puis pour Dalila à la fin du roman : « [...] andaba como una reina [...] Era impresionante, estaba hecho un forrazo. La Rana y yo nos le quedamos viendo como hipnotizados » (*Bomba*, p. 337) ou Antonia face au corps hypnotique de Claudia qui « aveugle toute volonté » et impose « una obediencia de imán » (*Cuerpo*, p. 59-60).

Cette *subjugation* entraîne une inversion de l'état de dépendance affective et de fragilité émotionnelle traditionnellement associé à la femme. Mais alors que cet état nous permettait de décrire la condition *conjoncturelle* de certaines femmes (mèrepouse), il semble désormais caractériser plus *spécifiquement* la condition/la *nature* masculine. En accord avec l'analyse de Paglia, les avatars fictionnels de la femme fatale présentent dans une mesure variable les qualités de « *desafecto* » et d'« *indiferencia* » et provoquent systématiquement la souffrance – émotionnelle, parfois physique – des personnages masculins (quand les personnages féminins semblent se remettre plus facilement des peines de cœur infligées) qui ne peuvent plus prétendre à l'idéal du *mujeriego*¹⁸, séducteur et indifférent.

17 Camille Paglia, *op. cit.*, p. 44.

18 Reysoo décrit la persistance de cet idéal masculin à travers les conversations entre hommes (ce que confirment les dialogues entre Raimundo et Antonia) : « L'image du mâle coureur de jupons et conquérant de femmes (« *mujeriego* ») implique que la 'chasse à la femelle' est un thème omniprésent dans les discussions [...] » (Fenneke Reysoo, art. cit. p.

La supériorité affective de la femme se retrouve chez Selma dont la « fría inaccesibilidad » n'a de cesse de tourmenter Hugo (« [...] una mujer que no era para mí, que estaba encima de mis posibilidades. Eso me hacía sentir humillado [...] eso me llenaba, confusamente de deseos por ella. Estaba sufriendo [...] » (*Bomba*, p. 119)) qui devient esclave de son désir pour la *mismísima* : « Los dominantes se vuelven sumisos. Así, Hugo se deja embozar por la caprichosa Selma sin obtener más que un beso »¹⁹. Cette caractéristique de la femme fatale est aussi présente chez Malva, qui annonce à Antonia son départ pour Barcelone avec une insouciance qui s'apparente à de l'indifférence, profitant du défaut de la cuirasse pour faire du cœur d'Antonia un « vulnerable champ de bataille » (*Cuerpo*, p. 92). La sereine indifférence de la femme fatale qui exerce de manière tyrannique et absolue son pouvoir d'attraction sexuelle sur les hommes se manifeste particulièrement dans l'épisode étudié précédemment du *table dance* qui fait écho aux analyses de Paglia :

Antonia podía recordar *los rostros de satisfacción* de varias de aquellas mujeres *al saberse amas y señoras de ese mundo masculino, pendiente* del más mínimo de sus movimientos para responder con una animalidad colectiva que subvertía la entrega: ellas, *inaccesibles* desde la pasarela, vulnerables en su desnudez, *ejercían el poder absoluto, tiránico, del deseo*. (*Cuerpo*, p. 107. Nous soulignons.)

Lorsqu'il n'est pas présenté comme source de souffrance émotionnelle ou de dépendance affective et sexuelle pour les hommes, le pouvoir féminin apparaît comme une force inquiétante, comme une menace pour l'homme. C'est ce que suggèrent en effet les nombreuses métaphores d'animalité et de férocité employées pour décrire les femmes. Dans *La bomba de San José*, Selma est décrite comme « una hembra peligrosa », « una especie de fiera enorme y brillante » ou « mujerón bárbaro » (*Bomba*, p. 119, 46). Dans *Cuerpo naufrago*, c'est encore la métaphore animale qui permet de décrire les rapports de séduction et les interactions du désir, mais de manière plus *ambivalente*.

L'animalisation de la femme²⁰ s'intègre dans la métaphore de la chasse qui apparaît dans un premier temps comme une variation tropique de la conquête amoureuse chevaleresque menée à l'initiative des hommes en tant que « núcleos activos de la oración amorosa » et réaffirmant l'idée de passivité féminine. Ainsi, le chapitre 3 – décrivant principalement les relations de séduction entre homme et femme – s'intitule « Lecciones de cetrería y arte cisorio », deux domaines associés à l'univers très masculin de la chasse et qui suggèrent une objectivation du corps de la femme comme proie potentielle du désir masculin. Après avoir invité Antonia à entreprendre la chasse aux femmes (« Va siendo

66).

19 Marie-José Hanaï, « Retratos masculinos y femeninos en la obra novelesca de Ana García Bergua », art. cit., p. 126.

20 Notons que l'homme désirant est également comparé à un animal selon une association qui tend au contraire à réaffirmer le modèle viril, puisqu'elle souligne le côté à la fois instinctif, agressif et entreprenant de l'homme qui réagit aux stimulations du corps féminin et dévoile « son animal » pour chercher satisfaction : « me gusta porque me hace evidente mi animal » (*Cuerpo*, p. 69). Si le lien entre animalité et désir caractérise le comportement des hommes et des femmes, la « mujer-pantera » apparaît cependant bien plus « dueña de sí » que l'homme-animal qui agit en « automate ».

hora de emprender la cacería... » (*Cuerpo*, p. 55), Carlos file la métaphore cynégétique pour décrire « el arte de Casanova » :

–No, Antón, el arte de Casanova no es una *cacería* sangrienta [...]. Giacomo observa, mide posibilidades, prepara *cepos*, pero en realidad es él quien se deja *cazar*. Dos máximas he aprendido de sus memorias: aprovechar la oportunidad y llevar a *la presa* sólo hasta donde desea ser forzada. (*Cuerpo*, p. 59-60. Nous soulignons.)

Cependant, la vision binaire qui définit les rôles homme/femme selon l'opposition dominant/dominée, chasseur/proie (ou sa variante « caballero/dama ») se trouve parallèlement inversée, ou du moins annulée par la comparaison récurrente qui associe la femme à un félin, notamment dans les situations de séduction ou dans les moments d'intimité (« Claudia se volvió pantera », « Claudia hizo a un lado su pose de pantera », « una pantera iracunda » (*Cuerpo*, p. 59, 68 et 67), ce qui tend à ranger la femme du côté du prédateur et contredit la vision de la femme inoffensive devant résister aux assauts des hommes, ou encore celle de la « dama que debe ser resguardada por el caballero ».

La caractérisation féline des femmes répond alors à un principe d'inversion – que l'on constate aussi chez García Bergua – des rôles de genres (sauveur/sauvé·e, prédateur/proie, chasseur/chassé·e). Cependant, certains passages, comme celui du *striptease* ou encore du *fiasco* d'Antonia, ne signifient pas une simple interversion des rôles, un retournement ponctuel dans les rapports de force en infériorisant l'homme et en valorisant le pouvoir féminin, mais ils tendent davantage, selon une interprétation/vision essentialiste, à présenter la nature féminine comme *spécifiquement* autre. C'est cette étrangeté, cette *altérité* que suggérerait aussi la métaphore animale, une altérité qui suscite l'*admiration* au sens étymologique du terme, « qui renvoie à l'étonnement, au verbe latin 'mirari' », comme « passion de la surprise face à l'extraordinaire et au non-familier »²¹. L'admiration comme passion première, puis la fascination, et aussi la sidération, voire l'effroi face à un pouvoir féminin inconnu et incontrôlable. Ces deux derniers sentiments – sidération et effroi – sont bien ceux qu'éprouve Antonia face à une Claudia-*pantera* qui apparaît en femme fatale capable de vampiriser toute volonté masculine :

Pero entonces [...] Claudia hizo a un lado su pose de pantera y, sorprendentemente, le dejó el peso de la acción a Antonia. Quieta, a la espera, Claudia se convirtió repentinamente en la imagen misma del Deseo que ha de ser colmado. Antonia la imaginó como una enorme boca

21 Catherine Malabou, *Changer de différence. Le féminin et la question philosophique*, op. cit., p. 19. Dans le chapitre intitulé « Admirable différence », Malabou reprend l'analyse que Luce Irigaray propose de la notion d'« admiration » inspirée de la définition donnée par Descartes dans le *Traité des Passions*. Cf. Luce Irigaray, *Ethique de la différence sexuelle*, Paris, Minuit, 1984, p. 19 ; René Descartes, *Les Passions de l'âme*, art. 53, dans *Œuvres et Lettres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1953, p. 723-724.

abierta, una gruta insondable, que jamás [...], jamás podría saciar...Y se sintió aterrorizado.
(*Cuerpo*, p. 68)

La vision hallucinatoire et terrifiante de la femme et le sentiment de terreur éprouvé par Antonia résonnent à bien des égards avec les analyses – très clairement biologisantes et essentialistes²² – de Camille Paglia, dont l'évocation du mythe de la *vagina dentata* nous permet d'expliquer le fiasco de la première rencontre sexuelle du personnage :

El mito de los indios norteamericanos de la *vagina dentata* es una transcripción espantosamente directa del poder femenino y el miedo masculino. Metafóricamente, todas las vaginas tienen unos dientes secretos, pues el macho sale con menos que cuando entró. El mecanismo básico de la concepción requiere la acción del macho, pero poco más que una pasiva receptividad por parte de la hembra. En cuanto que transacción natural, más que social, el sexo es, por lo tanto, una especie de sangría de la energía macho por parte de la plenitud de la hembra. La castración física y espiritual es el peligro que corre el hombre en la relación sexual con las mujeres²³.

Le passage du roman décrit les « mécanismes basiques » de l'acte sexuel qui reprennent leurs droits et s'imposent naturellement au-delà des arrangements sociaux ou culturels avec ce qui semble être la nature sexuelle des êtres. La femme apparaît comme passivité pure qui exige l'action masculine (« ha de ser colmado »). Un retour aux rôles sexuels « primitifs » qui surprend Antonia (« Claudia hizo a un lado su pose de pantera y, sorprendentemente, le dejó el peso de la acción a Antonia »), qui se pétrifie face à la vision anatomisante de la femme comme cavité, comme béance (« enorme boca abierta, una gruta insondable »), réceptacle avide de l'énergie sexuelle masculine qui laisse planer la menace de la « castration physique et spirituelle ». Les analyses biologisantes de Paglia permettent aussi d'éclairer la scène du *striptease* en tant que « baile sagrado » qui fascine, subjugué et sidère le public masculin médusé face au mystère absolu de la nature féminine et des origines : « la mujer desnuda que pasea por el escenario se lleva, sin mostrarlo, el enigma último, las tinieblas ctónicas de donde venimos »²⁴. Dans le cadre de la vision duelle de la différence des sexes développée par Paglia, le masculin et le féminin s'opposent dans une lutte de pouvoir et de domination en faveur de la femme : « Una dominación se disuelve en la otra. La dominada se convierte en dominadora »²⁵. Au sein de cette

22 Citons par exemple l'essayiste américaine au sujet de la double morale, que nous avons quant à nous interprétée à travers le roman de García Bergua comme frontière psychologique et culturelle au sein des sociétés patriarcales : « Mi tesis es que esa doble moral tuvo y tiene una base biológica. [...] ¡Qué abismo separa los sexos! Abandonemos de una vez toda pretensión de igualdad entre los sexos y admitamos la terrible dualidad del género » (Camille Paglia, *op. cit.*, p. 61).

23 *Ibid.*, p. 42.

24 *Ibid.*, p. 55. Dans le roman de Clavel, le sexe féminin est d'ailleurs souvent associé à l'énigme et au mystère : « el enigma de un pubis », « [e]l mentado misterio de lo femenino, como si en las mujeres radicara el secreto de la creación y el origen del mundo [...] » (*Cuerpo*, p. 159, 172). Le jeu interartistique avec l'œuvre de Courbet s'inscrit aussi dans cette évocation du féminin associé au mystère des origines.

25 Camille Paglia, *op. cit.*, p. 60.

lutte entre les sexes, les caractéristiques d'agressivité et de violence masculine sont selon Paglia des réactions défensives face à « la inalcanzable omnipotencia de la mujer y la naturaleza »²⁶. Les pulsions viriles d'altération et de profanation qu'expérimente Antonia (face aux urinoirs et au sexe féminin) seraient alors des subterfuges culturels pour lutter contre le mystère et la toute-puissance féminine, vampirique et destructrice. L'hypothèse de l'agressivité et de l'affirmation d'une sexualité pénétrante comme mécanismes de survie chez l'homme (face à une nature féminine inquiétante) pourrait se vérifier dans les deux scènes mentionnées du *fiasco* et du *striptease*, lorsqu'Antonia humiliée par la femme fatale Claudia revêt son armure (construction culturelle défensive) et tente de blesser verbalement la femme, et quand le public masculin réagit au spectacle du mystère féminin par l'expression du fantasme d'un viol collectif²⁷.

Pour conclure, les deux romans de García Bergua et de Clavel troublent les représentations des rôles de genres traditionnels en inversant les rapports de domination et de supériorité entre hommes et femmes : à l'issue de ce jeu/retournement des normes du genre, l'homme ressort souvent inférieur, parfois ridiculisé ou humilié, alors que la femme affirme son indépendance, sa capacité d'initiative ou son pouvoir sexuel. La démythification du double portrait viril à la fois protecteur et séducteur parallèlement à l'affirmation du pouvoir féminin s'inscrit selon les romans dans deux esthétiques/éthiques assez différentes. Dans les deux cas, on reconnaît une critique – pleine d'humour et d'ironie – des stéréotypes de masculinité et de féminité, des normes sociales et culturelles imposées aux individus et nécessairement en désaccord avec l'expérience propre. Mais au-delà de la critique socio-culturelle²⁸, *Cuerpo naufrago* explore d'autres interprétations des genres et offre également une lecture plus « essentialiste » de la différence sexuelle, lecture qui, loin de confirmer les rapports de domination pour lesquels cette vision est souvent convoquée, affirme la toute-puissance de la femme et décrit la terreur masculine face à la nature féminine.

26 *Ibid.*, p. 55-57.

27 Cf. *Cuerpo*, p. 107.

28 Critique que l'on retrouve lorsqu'Antonia s'interroge sur les stéréotypes et envisage la différence sexuelle comme une imposture « de trajes estrechos » : « Tal vez el asunto de los sexos no sea más que la impostura de trajes estrechos... » (*Cuerpo*, p. 164).

II. 4. b. Identités dissonantes, identités plurielles

Pratiques *drag* et assemblages dissonants

Au sein de notre corpus, le « jeu » dans la mécanique du genre ne se manifeste pas uniquement dans l'inversion des normes morales et comportementales attendues pour l'homme ou la femme, mais répond également au principe de dissonance et d'incohérence dans la manière qu'ont certains personnages de *se présenter aux autres*.

Alors qu'Antonia tente après sa métamorphose d'acquérir une légitimité corporelle en gommant les aspérités de son corps qui pourraient paraître incohérentes aux yeux des autres (en ramassant en une queue de cheval ses cheveux longs hérités de son ancienne condition féminine²⁹ et en cachant le nouveau « bulto » de son entrejambe), d'autres personnages cultivent au contraire des assemblages corporels dissonants, puisant dans le répertoire sémiotique de l'un et de l'autre genre dans un esprit délibérément provocateur, exprimant tout du moins leur in-conformité aux normes de genres. C'est le cas de nombreux personnages appartenant à la communauté *gay* représentée dans *Fruta verde*, et notamment du personnage de Mauro Llamas. L'apparition du personnage au chapitre trois³⁰ souligne d'emblée l'incohérence des éléments vestimentaires, comportementaux et verbaux endossés simultanément par le même individu et les effets que ces assemblages dissonants provoquent chez l'observateur : « Llevaba botas de ante azul, corbata ancha color frambuesa y un llamativo saco de terciopelo malva, más propio de un dandy tropical o de un cantante de salsa que de un dramaturgo » (*Fruta*, p. 45). Ce premier portrait de Mauro insiste sur le caractère disparate et hétérogène de son allure vestimentaire, par l'association incongrue de matières (daim, velours) et de couleurs (bleu, framboise, mauve) criardes. Un portrait bigarré qui contraste radicalement avec l'idée que se fait Antonia d'une apparence masculine, lorsqu'elle cherche dans sa garde-robe « las prendas *más impersonales* que tenía. Unos pantalones de mezclilla, una blusa *sin adornos*, un saco *recto y oscuro* de botones *discretos* [...] » (*Cuerpo*, p. 15. Nous soulignons). L'excentricité dont fait preuve Mauro ne coïncide donc ni avec son sexe présumé, ni même avec son statut socio-culturel, comme le suggère la comparaison à un « dandy tropical » ou « chanteur de salsa » dans un commentaire qui révèle que les identités jugées cohérentes et les « corps légitimes » sont définis non seulement par des critères de genre mais aussi de classes ou socioculturels³¹. La corporéité dissonante du dramaturge se précise à travers le regard

29 « El cabello, que le llegaba a los hombros, se lo recogió en una coleta como las que la moda y los tiempos se lo permitían a los hombres [...] » (*Cuerpo*, p. 15).

30 L'agencement narratif du roman (l'alternance de focalisation sur trois personnes du genre très différentes : la figure maternelle, l'adolescent romantique et la « folle ») implique une figure de contraste qui annonce structurellement les incohérences de genre du troisième personnage.

31 À ces différents critères, nous pouvons ajouter celui de la race, comme il ressort des réflexions de Mauro lui-même : « Por ser prieto, tabasqueño y vestirse a la moda indigenista, sus compañeros de la Escuela de Teatro le

ingénu de Germán qui, lors de sa rencontre avec Mauro, recense les éléments corporels, gestuels et vestimentaires en ménageant une progression allant du neutre/masculin/hétérosexuel vers des indices discordants relevant du féminin/homosexuel :

Adentró fumaba con aire reconcentrado un moreno ojeroso de labios gruesos, el copete lacio caído sobre la frente. El hoyuelo del mentón y el ángulo quebrado de las cejas acentuaban la malicia de su rostro cetrino. Tendría poco más de 30 años, pero ya le habían salido algunas canas en las sienas. Su lánguida manera de fumar, con el antebrazo alzado y la brasa del cigarro apuntando hacia arriba, contrastaba con el brillo acerado de sus ojos astutos. Llevaba un saco de gamuza raído en los codos, corbata celeste con franjas amarillas y unas botas de ante azul que, de entrada, a Germán le parecieron poco viriles. (*Fruta*, p. 76)

Alors que les traits prononcés de son visage et son regard acéré correspondent encore à des caractéristiques physiques jugées masculines, son attitude corporelle languide introduit le trouble dans un portrait jusqu'alors banalement viril, un trouble qui se confirme dans des accessoires trop colorés et fantaisistes (« corbata celeste con franjas amarillas »), décidément incompatibles avec l'idée de sobriété virile. Ces éléments vestimentaires et corporels – hétérogènes mais convergeant indéniablement vers l'« efféminement » (« poco viriles ») – sont eux-mêmes tour à tour contredits ou confirmés par l'expression verbale de Mauro. Ainsi, c'est avec une voix « énergique et virile » contrastant radicalement avec son « langage corporel féminin »³² que Mauro annonce sa présence à la réception de l'Institut National de Théâtre, alors qu'il adopte une voix cadencée et charmeuse (« voz cadenciosa » (*Fruta*, p. 77)) lorsqu'il se présente à Germán.

Ces *jeux d'alternance* et ces *assemblages dissonants* sont caractéristiques de la communauté *gay*³³ et des personnages qui gravitent autour de Mauro. Nous pouvons ainsi citer les personnages de Julio Miranda et de Pedro Lucero, comparables par l'agencement singulier des éléments de genre qui *composent* leur identité.

On reconnaît dans la description de Julio Miranda les traits physiologiques virils comme les « bigotes de aguacero y facciones adustas », doublement confirmés par sa profession et son apparence vestimentaire qui se caractérisent par les principes de rigueur, de sérieux et de sobriété : « Licenciado en Administración de Empresas, vestía de riguroso traje y ningún asomo de coquetería dejaba entrever su identidad sexual » (*Fruta*, p. 57).

pusieron la Olmeca, un apodo cariñoso, pero veladamente racista, que por fortuna había logrado sacudirse con el paso del tiempo. Ahora, pulcro, y bien peinado [...] [e]legía la ropa con más cuidado, sin renunciar a los vivos colores del trópico, pues había comprendido que en los círculos intelectuales de México sólo los criollos podían darse el lujo de vestirse como indios » (*Fruta*, p. 47).

32 « Se anunció en el vestíbulo con una voz enérgica y viril que hacía un ríspido contraste con su lenguaje corporal femenino » (*Fruta*, p. 45).

33 Une communauté qui se caractérise par sa « créativité y capacidad del cambio, el pluralismo de convicciones contradictorias y la diversidad intracultural » (Anna M. Fernández Poncela, art. cit., p. 190).

De même, Pedro Lucero, le sous-directeur de l'agence de publicité où travaillent Germán et Mauro, ne laisse apparaître aucune marque de féminité dans son attitude :

De camino al restaurante le sorprendió [a Mauro] *el paso marcial* de Pedro, que caminaba con *los brazos tiesos y los hombros alzados, como un cadete en honores a la bandera*. En su vida había conocido a *un joto más hombruno*. Lo paradójico era que esa *rigidez muscular parecía un atributo natural de su carácter*. Daba la impresión de haber nacido *con charreteras*, o de haber recibido a muy tierna edad *un baño de plomo que le había expurgado hasta el último gen femenino*. (*Fruta*, p. 86. Nous soulignons)

Ces premières descriptions présentent aux lecteurs deux personnages au « langage corporel » résolument viril. Cependant, cette virilité affichée dans la posture/la tenue du corps se trouve réfutée par la langue et la grammaire qui s'accordent invariablement au féminin entre interlocutrices de confiance. Ainsi, Julio Miranda s'adresse à Mauro par des hypocoristiques tels que « manita », « nenita » (*Fruta*, p. 56-57), et Mauro qualifie en retour Julio de « bendita mujer » (*Fruta*, p. 58). Quant à Pedro, alors qu'il adopte une « voix grave » pour mettre en garde Mauro sur les limites de la séduction dans le cadre du travail, il utilise des comparaisons féminines pour relativiser et atténuer sa réprimande : « –Mira, Mauro, yo no soy ninguna monja carmelita para echarte sermones[...] », « Me caes bien, y te juro que no me gusta el papel de madre superiora », et lui promet une amitié au féminin : « Si te controlas un poco, tú y yo podemos llegar a ser muy buenas amigas. » (*Fruta*, p. 86). Ce réflexe linguistique qui signe les interlocuteurs de la marque du féminin irrite et inquiète Germán, qui craint de se laisser contaminer par la « jotería » ambiante : « Bajita la mano, Mauro ya le estaba hablando en femenino, y apenas acababan de conocerse » (*Fruta*, p. 78).

L'influence du féminin dans la langue se perçoit aussi dans le traitement onomastique et pseudonymique des personnages. Pedro reçoit le surnom de « la Chiquis Lucero » et c'est tout naturellement que Julio se fait appeler Juliette. Mais au-delà des hypocoristiques féminins que les deux personnages reçoivent dans le contexte de confiance sororale, leurs noms de baptême suggèrent déjà en eux-mêmes une dissonance entre le masculin et le féminin, *Miranda* et *Lucero* étant également des prénoms féminins présentant des affinités sémantiques : les étymons latins (*mirari*, *lux*) désignent ce qui attire le regard, ce qui provoque éblouissement et *admiration* (dans le sens étymologique du terme, synonyme d'étonnement, de stupéfaction), un écho étymologique qui prend sens chez ces personnalités contrastées, surprenantes, incohérentes et, parfois, excentriques.

Les personnages féminins, minoritaires dans le roman, présentent également des indices sexuels discordants, comme le souligne avec ironie un des amis de Mauro : « Roxana bailaba *agarrándose los huevos como un camionero*. ¿Y vieron *el bigote* de Silvana? La pobre debería depilarse. Para mí que su marido se *está volviendo puto* sin saberlo » (*Fruta*, p. 141. Nous soulignons). Ces commentaires médisants sont révélateurs de l'ambi-

güité des personnages, perceptible sur chacun des éléments constitutifs de la masculinité ou de la féminité comme identité. Les indices corporels sont trompeurs (el bigote de Silvana), tout comme les expressions sociales du genre ne coïncident pas avec le sexe supposé (« Roxana bailaba *agarrándose los huevos como un camionero* »). Des éléments corporels et/ou comportementaux incohérents qui ont pour effet soit de confirmer, soit d'annuler ou d'inverser le dernier maillon de la chaîne identitaire : l'orientation sexuelle (« su marido se *está volviendo puto* sin saberlo »).

L'appropriation par les personnages d'une masculinité et/ou d'une féminité théâtralisée qu'ils *performent* alternativement en fonction du cadre de représentation et du public (au bureau, dans la rue ou dans l'appartement d'un·e ami·e)³⁴ relèvent de pratiques *drag*³⁵, propres selon Luca Greco à montrer « la dimension artificielle des genres »³⁶. Plus que la notion de *travestissement* qui renvoie encore « à une 'vérité' du sexe qui se cacherait sous les strates des vêtements et qui pourrait être révélée à tout moment »³⁷, c'est bien le principe *drag* qui permet d'interpréter les pratiques des personnages dans le roman puisque le *drag* trouble plus radicalement la frontière théorique entre nature et artifice, entre la vérité du sexe et le jeu du genre, et insiste à la fois sur la « force agentive » des individus, capables de créer des identités originales, non pas *ex-nihilo* et en dehors de la société, mais à partir des stéréotypes de genres et au sein même de la matrice hétéronormative :

Les pratiques *drag* se situent, elles, dans une perspective performative et plus clairement politique. De ce fait, elles ne cachent pas une « vérité » du sexe, mais la rendent fictionnelle en révélant son caractère artificiel. [...] Ce qui est en jeu dans les pratiques *drag*, ce n'est

34 Ce jeu d'alternance entre une masculinité normative et une féminité exubérante est permis par le cadre géographique de la ville, lieu d'accueil des stigmatisés, comme le rappelle Didier Eribon (Cf. Didier Eribon, *Réflexions sur la question gay*, op. cit., chapitre 2 « La fuite vers la ville », p. 29-38). Eribon décrit la pluralité d'identités sociales endossées alternativement par les homosexuels comme stratégie de défense et espace de liberté dans l'environnement urbain : « La ville, comme l'écrivait le sociologue Robert Park en 1916, fait coexister «une mosaïque de petits mondes sociaux». Et cet emboîtement de mondes sociaux offre aux individus la possibilité d'appartenir à plusieurs identités sociales, souvent nettement séparées les unes des autres : familiale, professionnelle, ethnique ou religieuse, et sexuelle... Par conséquent, un gay peut participer au «monde gay» sans perdre sa place dans le monde hétérosexuel : il aura alors deux (ou plusieurs) identités – et deux (ou plusieurs) «cultures» – l'une attachée à son insertion sociale et professionnelle [...] et une autre liée au temps des loisirs, une identité le jour et une autre pour la nuit et les week-ends (ce qui a souvent engendré la tension inhérente aux difficultés de la «double vie», mais a aussi permis à de nombreux homosexuels de résister à l'oppression et à la marginalisation) » (*ibid.*, p. 43). Dans *Fruta verde*, le personnage de Pedro/la Chiquis Lucero illustre les réflexions d'Eribon : originaire du Querétaro, c'est dans la capitale que Lucero pourra mener cette double vie. Enfin, bien qu'il ne s'identifie pas comme homosexuel, Germán fera l'expérience de la tension décrite par le sociologue inhérente à sa double personnalité, variable en fonction de son public.

35 « Dans l'argot gai, le mot *drag* est utilisé pour désigner des travestis qui draguent les hommes ou qui parodient les codes de la féminité. Dans une acception plus large, *drag* désigne n'importe quel vêtement qui a une signification sociale en termes de genre et il est utilisé dans les communautés gaies, lesbiennes ou trans' dans un cadre typiquement théâtral. Le terme *drag* désigne ainsi couramment des pratiques d'incarnation genrées liées aux (sub) cultures lesbiennes, gaies, trans' et queer » (Luca Greco et Stéphanie Kunert, « *Drag et performance* », in Juliette Rennes (dir.), *Encyclopédie critique du genre*, op. cit., p. 222).

36 « C'est par l'appropriation d'une masculinité [ou d'une féminité] théâtralisée [...], que l'on montre la dimension artificielle des genres » (Luca Greco, « Un soi pluriel », art. cit., p. 64).

37 Luca Greco et Stéphanie Kunert, « *Drag et performance* », art. cit., p. 224.

pas la reproduction de la masculinité ou de la féminité, mais leur interrogation et leur dés-tabilisation³⁸.

Dépasant le principe d'imitation ou de reproduction, l'alternance de *drag kinging* et de *drag queening*³⁹ chez certains personnages conduit à une aporie du genre, ne permet plus de savoir ce qui est naturel ou construit. C'est ce paradoxe du genre (naturel ou performé) qui étonne dans la personnalité et l'attitude de la Chiquis/Pedro Lucero. Alors que son attitude corporelle virile semble innée (« Lo paradójico era que esa rigidez muscular parecía *un atributo natural de su carácter*. Daba la impresión de *haber nacido con charreteras* »), le témoignage de ce dernier révèle au contraire que cette masculinité est le fruit d'une construction forcée quand la délicatesse était son tempérament naturel. Pedro explique à Mauro « cómo se murió la muñeca de negro », c'est-à-dire comment il a renoncé à ses « goûts féminins » pour se forger une armure virile en prenant pour modèle Benito Juárez :

Un día, en la clase de historia, cuando el maestro explicaba las hazañas patrióticas de Benito Juárez, sintió una viva inquietud por imitar al Benemérito de las Américas, no sólo en su conducta ejemplar, sino en su apariencia física. Juárez era un héroe de la voluntad, un monolito sin cuarteaduras, y necesitaba parecerse a él para darse a respetar en un mundo que repudiaba la delicadeza. [...] También él procuraba mantener la columna derecha en la mesa, en el pupitre, en el tranvía, y se esforzaba por caminar siempre marcando el paso, con pisadas llenas de fervor republicano, como si acabara de promulgar la Constitución de 1857. (*Fruta*, p. 88)

Véritable performance *drag* par laquelle Pedro Lucero adopte les caractéristiques physiques, la gestuelle et même les traits moraux du personnage historique (« Junto con el aspecto de Juárez adquirió también su sentido del deber » (*Fruta*, p. 88)), l'imitation du modèle « *juarista* » – dans un premier temps volontaire et consciente – répond par la suite au phénomène d'*incorporation* du genre tel que nous l'avons décrit précédemment, puisque Lucero, même après son *coming out*, ne peut se défaire des habitudes et réflexes *incorporés* qui ont modelé profondément son hexis corporelle de rigidité et sont devenus une véritable seconde nature :

Lo que nunca podré quitarme de encima es la sombra tutelar de Benito Juárez y su armadura de hierro. [...] Para mí andar tieso ya es un hábito del inconsciente. Y no voy a encorvarme a estas alturas, después de tantos años de rectitud. (*Fruta*, p. 90)

Le cas de Pedro Lucero illustre le caractère artificiel et constructible du genre : le genre est avant tout un faire (dont il est parfois difficile de se dé-faire totalement) qui résiste au principe de « vérité ». Par ailleurs, si sa performance « *juarista* » ne relève pas d'un choix totalement libre car motivé par le « régime de terror machista » qui règne dans

38 *Id.*

39 *Drag kinging* et *drag queening* désignent respectivement la performance d'une masculinité et d'une féminité exacerbée/stéréotypée.

le lycée de la capitale, « en una de las colonias más bravas de la ciudad » où il passe son adolescence, ce réflexe d'auto-défense s'assimile à une pratique résistante et démontre malgré tout la force agentive des individus, capables de se réappropriier les stéréotypes, soit par instinct de survie (« él solito se disciplinó por instinto de supervivencia » (*Fruta*, p. 88)), soit dans un esprit de résistance plus politique, plus clairement transgressif. C'est là le cas de Mauro.

Un puto tan arrogante

Plus encore que tout autre membre de la communauté *gay* représentée dans le roman, la personnalité hybride et extravagante de Mauro, la conscience des effets qu'il produit sur son « public » et sa revendication d'un droit à « *jotear* », le rapprochent du principe *drag* en tant que « mobilisation ironique et féroce de stéréotypes de genre » dans une démarche à la fois « personnelle, artistique et politique »⁴⁰. Lors de son apparition au chapitre trois, les pensées du personnage témoignent de la pleine conscience avec laquelle il se présente aux autres et de sa distance critique vis-à-vis des identités qu'il incarne :

No le sorprendió que la recepcionista y el policía de la entrada lo miraran con estupor y luego se rieran a sus espaldas: *la hostilidad que a diario encontraba por todas partes era su principal acicate para jotear*. Pobres idiotas, pensó ¿nunca habrán visto a un puto? ¿O más bien les molestaba ver a un puto tan arrogante? Sabía por experiencia que la gente estaba dispuesta a tolerar a una loca agachada, no a un homosexual de voz mandona y carácter fuerte. Pero él *no era un marica de maneras suaves, ni se dejaba intimidar por el repudio de la masa*. Al contrario: *cuando provocaba muecas de asco en la calle sentía la satisfacción del deber cumplido*. En materia de valor podía darle lecciones a cualquier buga, y si acaso lo dudaba el estúpido policía de la entrada, que se atreviera a salir por la calle vestido como él. (*Fruta*, p. 45. Nous soulignons.)

Les réflexions de Mauro sur les interactions avec son « public » – i.e. la société hétéropatriarcale, (petite-)bourgeoise et bienpensante –, sur les réactions de stupeur, d'hostilité, de gêne et de dégoût qu'il provoque à dessein, soulignent la *dimension politique* de sa performance de genre. Sa corporéité dissonante – l'alliance d'un « langage corporel féminin » et d'un caractère fort s'exprimant par sa voix « *mandona* », « énergique et virile » – apparaît comme un espace de résistance et de provocation de l'ordre hétéropatriarcal et comme instrument de lutte propre aux pratiques *drag* :

C'est dans cette tension typiquement agentive que les pratiques corporelles et discursives de présentation de soi se situent : en étant tout à la fois constituées par une histoire et un pouvoir qui les précèdent et en agissant comme un instrument de lutte au sein même de ce qui les contraint. La création d'un espace de résistance au sein d'un cadre de pouvoir, tel est l'enjeu des DK⁴¹.

40 *Ibid.*, p. 222.

41 Luca Greco, « Un soi pluriel », art. cit., p. 79. Les rapports d'imbrication selon lesquels la lutte naît au sein même de la contrainte, « au sein même d'un cadre de pouvoir » sont aussi soulignés par Didier Eribon : « les pratiques et les mobilisations qui entendent lutter contre ce pouvoir de la norme passent nécessairement par la mise en place de

À l'instar des pratiques *drag* étudiées par Luca Greco, l'identité dissonante et provocatrice de Mauro est elle aussi constituée « par une *histoire* et un *pouvoir* qui [la] précèdent » – deux notions envisagées ici à une échelle microscopique, celle de l'expérience individuelle – comme le révèle le récit autobiographique qu'il livre à la Chiquis Lucero. En écoutant les confessions de Mauro, le lecteur découvre que son identité extravagante s'est forgée *en réaction* aux humiliations et aux injures reçues d'abord de la part d'un amant qui ne s'assume pas et d'un père tyrannique (« tirano doméstico »)⁴². La dimension *stratégique* de l'assemblage d'éléments empruntés au répertoire sémiotique de la féminité composant l'identité du personnage apparaît dans *le lexique de la lutte politique ou révolutionnaire* utilisé pour décrire la transformation physique de Mauro après la vexation amoureuse, ainsi que dans l'énumération verbale – autant de préparatifs *parabellum* – signalant sa détermination/ combativité :

Esa humillación le partió el alma, pero tuvo la virtud de radicalizarlo. En guerra contra la moral de las apariencias, pegó en su cuarto un cartel de James Dean, se dejó el pelo largo, cambió los zapatos bostonianos por los huaraches de jipiteca, la ropa de niño fresa por las camisetas psicodélicas, y comenzó a frecuentar un café del centro, el Submarino, propiedad de una loca vieja, Erasmo Estrada, que leía tarot por las mañanas y de noche, en la trastienda, fumaba marihuana con un grupito de artistas marginales. Por esas fechas escribió también sus primeros esbozos dramáticos, pequeñas obritas *provocadoras*, llenas de incestos y crímenes pasionales. (*Fruta*, p. 94-95. Nous soulignons.)

Cette *contre-performance* – avec toute la valeur à la fois réflexive et adversative de la préposition *contre*, comme comportement « en retour » (effet boomerang) et comme contre-attaque⁴³ – que le jeune Mauro réalise au quotidien par son aspect vestimentaire et capillaire culmine dans un numéro *littéralement drag*, dont la valeur révolutionnaire est signalée par la référence – ironique par son patriotisme mais néanmoins révélatrice du potentiel libérateur de la pratique *drag* – au « grito de Dolores » :

Harto de soportar injurias y humillaciones, con la sensibilidad de poeta romántico al filo de la hemorragia, una Nochebuena, al calor de las copas, decidió dar el grito de Independencia, que en su caso fue más bien un aullido. Justo a la hora del intercambio de regalos, cuando toda la familia se abrazaba en el clímax de la felicidad hogareña, apareció en la sala con el bikini rojo de su hermana Delia, tacones altos y peluca rubia, bailando el Mambo número 8 con lúbricos meneos de cadera, al estilo de su adorada rumbera Ninón Sevilla. Fingió que-

contre-discours et de contre-conduites, qui ne peuvent jamais se situer totalement en dehors de ce à quoi ils s'opposent et tentent de résister » (Didier Eribon, *Réflexions*, *op. cit.*, p. 12).

42 L'amant Juan Tamariz, qui refuse d'assumer son homosexualité/sa relation avec Mauro, finit par le congédier avec mépris « lo corrió de la casa, con una mirada altanera de perdonavidas » (*Fruta*, p. 94). Quant au père, don Mauro, « [e]ra un vendedor de seguros de mente cuadrada y no desperdiciaba la ocasión de humillarlo en presencia de las visitas (pareces vieja con esas greñas, camina como hombre, carajo, deja ya de limarte las uñas, pinche maricón) creyendo que así lograría meterlo en cintura » (*Fruta*, p. 95).

43 Du point de vue de la famille de Mauro et de la société, la « contre-performance » peut aussi s'entendre au sens premier et négatif du terme, puisque son comportement ne répond pas aux attentes familiales : « La familia, por supuesto, reprobaba sus malandanzas », « Doña Faustina, su madre [...] también se impacientaba por sus extravagancias » (*Fruta*, p. 95).

marse la yema de los dedos con sus ardientes pezones y escandalizó con guiños obscenos a todos los hombres, que lo miraban perplejos, especialmente su tío Heladio, el jefe de la policía municipal de Jonuta, que amagaba con echar mano a la pistola [...]. (*Fruta*, p. 95)

La description de la transformation de Mauro puis celle de la performance du réveillon révèlent la triple dimension – personnelle, politique et artistique – des pratiques *drag*. Ces pratiques corporelles (qu’elles soient quotidiennes ou occasionnelles, qu’elles se réalisent aux yeux de tous dans l’espace public de la rue ou face à un public ciblé, complice ou hostile) ont une portée émancipatrice, subversive et créatrice : elles permettent *simultáneamente* au personnage de se libérer des normes du genre et des injonctions sociales, de déstabiliser et de provoquer l’ordre social/moral⁴⁴, et de se créer une identité originale en puisant au sein même des codes qui régissent les identités de genre⁴⁵. La dimension artistique du *drag* décrit certes la mise en scène théâtralisée de la féminité, mais dépasse aussi le pur cadre de la représentation pour produire des effets secondaires dans la sphère littéraire, puisque la transformation physique de Mauro coïncide avec « sus primeros esbozos dramáticos », ses provocations *drag* se prolongent en « pequeñas obritas *provocadoras* »⁴⁶.

Par ailleurs, les deux passages cités soulignent aussi l’imbrication des rapports de pouvoir dont le personnage tente de se défaire. Si l’hétéronormativité est « l’ennemi principal »⁴⁷ contre lequel Mauro entend résister, ses pratiques *drag* tendent également à mettre en lumière les préjugés de races et de classes qui conforment l’oppression. Ainsi, l’abandon des « zapatos bostonianos » pour les « huaraches » suppose à la fois l’abandon d’une sobriété masculine et la revendication d’une appartenance ethnique, tout comme la fréquentation d’artistes marginaux, aux antipodes d’un vendeur d’assurances, s’inscrit dans une critique de la famille petite-bourgeoise (« felicidad hogareña ») et de sa mentalité étriquée. Il adopte en ce sens une posture critique que l’on pourrait qualifier de *camp*, entendu comme « ensemble complexe de pratiques ritualisées, issues d’une posi-

44 L’ordre social/moral est incarné de manière emblématique par un personnage, l’oncle Heladio, chef de la police municipale, scandalisé à tel point qu’il s’apprête à sortir son arme pour mettre fin au spectacle, et par un contexte, celui de la famille réunie pour une fête religieuse : « Justo a la hora del intercambio de regalos, cuando toda la familia se abrazaba en el clímax de la felicidad hogareña ». En choisissant ce moment et ce public précis pour sa *performance*, Mauro donne une double portée à son acte : il témoigne d’une maîtrise certaine de la mise en scène et s’attaque à deux institutions incarnant l’ordre social et moral, la police et la famille.

45 Notons que la performance *drag* est associée à un acte patriotique évoquant les valeurs (viriles) de bravoure, de détermination et d’ardeur révolutionnaire. Une référence virile appartenant à l’Histoire de la nation mexicaine présentée dans une version dégradée par le commentaire ironique sur le « cri » émis : « en su caso fue más bien un aullido ». Dans un contraste inter-référentiel, les actes décrits derrière la référence historique puisent tous dans le répertoire féminin : depuis les accessoires empruntés à sa sœur (« bikini rojo », « tacones altos y peluca rubia »), jusqu’à la gestuelle inspirée de la danseuse Ninón Sevilla (« bailando el Mambo número 8 con lúbricos meneos de cadera, al estilo de su adorada rumbera Ninón Sevilla »).

46 Nous développerons les liens entre identité de genre et sexuelle et création littéraire en III. 3.

47 Pour reprendre la formule de Christine Delphy. Christine Delphy, *L’ennemi principal. I, Économie politique du patriarcat*, Paris, Éditions Syllepse, 2009.

tion marginalisée et stigmatisée, et qui contribuent à déstabiliser et à dénaturiser l'ordre social en en révélant le caractère artificiel, genré, classiste et racialisé »⁴⁸.

Le double jeu de Germán bifrons

« Est-ce qu'on peut totalement habiter un genre sans le moindre degré d'horreur ? Comment peut-on être 'une femme' encore et encore, faire de cette catégorie sa demeure définitive sans souffrir de claustrophobie ? »⁴⁹

Gravitant dans la sphère de la « jaula de locas », le personnage de Germán, d'abord décrit comme « niño fresa » ou « macho incorregible » (*Fruta*, p. 98) – deux expressions aux connotations différentes mais indiquant l'indéniable masculinité du jeune homme –, se laissera influencer, *nolens volens*, par l'hybridité et la féminité de ses amies⁵⁰.

Sans révéler les étapes de l'évolution du personnage – qui dépend de son initiation intellectuelle, littéraire et sexuelle auprès de son ami et que nous analyserons dans le chapitre III –, l'étroite amitié avec le personnage « radicalement » *drag*⁵¹ de Mauro *altère* l'identité de genre de Germán qui, conscient de l'influence croissante de ce dernier sur sa personnalité, finit par se demander : « ¿Se ha desdibujado ya mi fisionomía? » (*Fruta*, p. 187). C'est en effet un visage hybride et changeant, où les traits virils s'estompent en faveur du féminin, que Germán présente à la fin du roman :

Superado el impacto psicológico de ser tratado como marica, empiezo a encontrar divertida mi doble personalidad. Tengo una licencia para jotear y lo mejor de todo es que me estoy atreviendo a usarla. ¡Cómo me gusta hablar en femenino con mis queridas hermanas! Sucede que me canso de ser hombre, dijo alguna vez Pablo Neruda. Lo mismo me pasa a mí, pero nunca supe diagnosticar mi molestia. Es un alivio físico y moral *desprenderse un momento de los modales viriles, como quien se quita una impedimenta militar*, para observar la vida y nombrar las cosas desde el lado femenino. Hasta hace poco yo creía ser hombre de una pie-

48 « Le *camp* est une pratique interprétative, une sensibilité, comme l'a défini Susan Sontag [1964]. Il est aussi fondamentalement lié à une culture homosexuelle [Le Talec, 2008]. Le *camp* est politique en ce qu'il fait passer par le rire une critique du système dominant, hétérocentré et homophobe. C'est en ce sens que l'on peut interpréter les pratiques drag comme relevant du *camp* [...] » (Luca Greco et Stéphanie Kunert, « Drag et performance », art. cit., p. 224-225). David Halperin donne cette autre définition de cette « pratique spécifiques aux homosexuels masculins » : « le *camp* est une forme de résistance culturelle qui repose entièrement sur la conscience partagée d'être situé, de manière inévitable, à l'intérieur d'un système puissant de significations sociales et sexuelles. Le *camp* résiste de l'intérieur au pouvoir de ce système par le moyen de la parodie, de l'exagération, de l'amplification, de la théâtralisation, de l'explicitation de codes de conduite généralement tacites – codes dont la légitimité liée au privilège de n'avoir jamais à être explicitement énoncés, et, par conséquent, d'être, en général, prémunis contre toute critique (je pense, par exemple, aux codes de la masculinité). » (David Halperin, *Saint Foucault*, op. cit., p. 45).

49 Denise Riley, « Am I That Name? », Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988, p. 6. Traduite et citée par Elsa Dorlin, op. cit., p. 97.

50 Malgré ses craintes initiales (« Peligro: le estaba perdiendo el miedo a la jotería »), le personnage présente déjà une certaine prédisposition au jeu identitaire et au travestissement : « Despreocúpate ya y libera la mente. Nadie se ha vuelto maricón por hacer un poco de travestismo mental » (*Fruta*, p. 79).

51 Nous faisons ici allusion à la notion de « drag radical », inventée par l'artiste Renate Lorenz (Renate Lorenz, *Art queer* [2012], Paris, B42, 2018) et reprise par Isabelle Alfonsi au sujet de l'œuvre de Cahun et Moore: « Plutôt que de s'inscrire dans un régime genré reconnaissable défini par des corps stables, leur travail démultiplie les assemblages dissonants. [Elles] ne visent pas à conforter une forme de représentation qui s'inscrit dans un régime identifiable » (Isabelle Alfonsi, op. cit., p. 47).

za, y estaba seguro de que mi recio carácter era *un atributo natural*, una especie de *blindaje orgánico*. ¿Pero quién sabe de verdad cuál es su propia naturaleza? Cuando le digo “manita” a la Chiquis o nos ponemos a hablar con la letra “i” en las juntas de la oficina (“quí bíbiri mijir”) me siento como pez en el agua. Sospecho, incluso que esta *capacidad de desdoblamiento* me será muy útil para escribir. Cuando quiera inventar personajes femeninos, de aquí en adelante sólo tendré que *observarme a mí misma*. (*Fruta*, p. 263-264. Nous soulignons.)

Ce passage issu du journal de Germán est révélateur de son évolution identitaire qui se caractérise par un abandon – quoique ponctuel : « desprendrese *un momento* » – d’une masculinité normative et une assomption du féminin. Son émancipation vis-à-vis du modèle viril rappelle les réflexions d’Antonia dans *Cuerpo náufrago*, les *impedimenta* militaires tout comme l’armure chevaleresque apparaissant comme un fardeau à la fois physique et moral, relevant d’une construction/injonction culturelle plus que d’un attribut naturel (« blindaje orgánico »).

Les réflexions de Germán implique en effet une conception des genres non pas comme attributs au sens philosophique, métaphysique et grammatical du terme, comme propriété essentielle dépendant d’une supposée substance biologique, mais comme accessoires conjoncturels/circonstanciers et théâtraux. L’idée d’un genre naturel apparaît comme une hypothèse douteuse, relevant de la croyance, comme le suggèrent les verbes « creer », « estar seguro » et « saber » associés au lexique de la nature (« natural », « orgánico » « naturaleza ») et invalidés ou rendus inactuels par l’imparfait et la forme interrogative. Le rapport de l’individu à son genre ne suppose pas le verbe être (« *ser hombre* »), mais bien le verbe *avoir* (ou endosser, revêtir). L’*attribut* viril prend alors le sens d’*accessoire*, symbole artificiel/conventionnel d’un genre, un accessoire dont on peut se défaire (plus ou moins aisément) comme l’exprime la métaphore vestimentaire du costume étroit : « me llevaron poco a poco a cambiar de personalidad *como quien se deshace de un traje estrecho* » (*Fruta*, p. 297), la même qu’emploie Antonia à la fin de *Cuerpo náufrago* dans une méditation épilogale⁵² :

Antonia se aventuró a pensar: “Tal vez el asunto de los sexos no sea más que la impostura de trajes estrechos...” A solas con su café, nadie podía detenerla si le daba por ponerse filosófica y hasta metafísica [...]. Así siguió: “Que me lo digan a mí si no son trajes estrechos... A pesar de los tiempos que corren el cuerpo soy-mujer sigue siendo un vestido con corsé, lo mismo que le cuerpo soy-hombre es una armadura [...]”. (*Cuerpo*, p. 164)

Se défaire de ce costume étroit, du corset ou de l’armure, ou, pour reprendre la formule de Rubin, « de la camisole de force du genre »⁵³, suppose certes une libération du

52 Une méditation quelque peu amère et pessimiste quant à la possible évolution des rôles de genre, inspirée par la parfaite représentation d’un couple hétérosexuel installé en terrasse : « [...] fue el hombre el que, *rigidez en el pecho como quien va a recitar su papel en una obra*, ordenó para cada uno. La mujer lo miró agradecida y sonriente [...]. El hombre dirigió una mirada a su alrededor y respiró satisfecho *como un pequeño Dios padre* al contemplar la bondad de su reino. Antonia los miraba con atención no obstante que percibía *un aire teatral en el asunto*, una armonía tan *sutilmente elaborada* [...] » (*Cuerpo*, p. 163. Nous soulignons).

53 Gayle Rubin, *op. cit.*, p. 71.

corps et de la personnalité humaine, une nouvelle aisance/malléabilité, qui peut aussi être synonyme de *déformation*. C'est en effet par ce terme que Germán analyse rétrospectivement son évolution dans le dernier chapitre « Ofrenda », où il se remémore « esos años de formación y deformación » (*Fruta*, p. 308), puisque l'idée qu'il se faisait de lui-même, une identité masculine fixe et monolithique (« *hombre de una pieza* ») aux contours hermétiques (« blindaje »), s'ouvre à l'altérité féminine. Le processus de féminisation du personnage est officialisé par le surnom qu'il reçoit (« Joaquín Manzo comenzó a llamarme Sor Juana [...] El mote corrió con fortuna y ahora todos los compañeros de la oficina me dicen así » (*Fruta*, p. 263)), un baptême qui fonctionne comme énoncé performatif puisqu'il donne à Germán un permis de « jotear », i.e. de se comporter comme un homosexuel efféminé. Cette licence libère à la fois le corps et la langue : elle suppose une désincorporation des comportements virils et l'adoption d'un langage « féminin » qui, au-delà d'une question d'accord grammatical, est synonyme de fantaisie, comme le suggère l'enthousiasme de Germán en évoquant le code linguistique (« *quí bírbiri mijir* ») pratiqué avec ses « manitas ».

Soi-même... comme une autre

Comment interpréter cette tension dialectique entre le masculin et le féminin que Germán décrit dans son analyse introspective ? Si l'émancipation vis-à-vis d'une virilité normative est un soulagement, l'immixtion du féminin ne serait-elle pas l'expression d'une inexorable schizophrénie, d'une identité irrémédiablement clivée, comme le suggèrent les notions de « *doble personalidad* » et de « *desdoblamiento* » ? À l'instar d'Antonia, l'évolution du personnage à travers les genres (du masculin au féminin et *vice versa*) soulève la question de la permanence de son « identité » et entraîne une modification conceptuelle et terminologique de cette notion. Au fil du roman, on passe de la conception d'une « identité-idem » ou *mêmeté*, à celle d'une « identité-ipse » ou *ipséité*, telles que les définit Paul Ricœur dans son ouvrage *Soi-même comme un autre*. L'interrogation incrédule de Germán « ¿Pero quién sabe de verdad cuál es su propia naturaleza? » le rapproche en effet de la conception de l'identité au sens d'*ipse*, qui « n'implique aucune assertion concernant un prétendu noyau non changeant de la personnalité »⁵⁴, qui est réflexive et suppose un retour sur elle-même, une médiation par la narration qu'en fait le sujet (dans un journal intime par exemple). Cette définition de l'identité-ipse renouvelle la dialectique du Même et de l'Autre et, dans notre cas précis, modifie la perception de l'altérité sexuelle ou générique :

[...] l'identité-ipse met en jeu une dialectique complémentaire de celle de l'ipséité et de la *mêmeté*, à savoir la dialectique du soi et de l'autre que soi. Tant que l'on reste dans le

54 Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, 1999, p. 12-13 (cité par Davy Desmas et Marie-Agnès Palaisi, *op. cit.*, p. 18-19).

cercle de l'identité-mêmeté, l'altérité de l'autre que soi ne présente rien d'original : « autre » figure, comme on a pu le remarquer en passant, dans la liste des antonymes de « même », à côté de « contraire », « distinct », « divers », etc. Il en va tout autrement si l'on met en couple l'altérité avec l'ipséité. *Une altérité qui n'est pas –ou pas seulement– de comparaison* est suggérée par notre titre, une altérité telle qu'elle puisse être constitutive de l'ipséité elle-même. Soi-même comme un autre suggère d'entrée de jeu que l'ipséité du soi-même implique l'altérité à un degré si intime que l'une ne se laisse penser sans l'autre, que l'une passe plutôt dans l'autre, comme on dirait en langage hégélien. Au « comme », nous voudrions attacher la signification forte, non pas seulement d'une comparaison –soi-même semblable à un autre– mais bien d'une implication : soi-même en tant que... autre⁵⁵.

En appliquant la distinction opérée par Ricœur à la question du genre, l'identité de Germán à la fin du roman se rapproche de la conception d'identité (de genre)-ipse dans la mesure où elle implique l'altérité (le féminin) comme une part constitutive du personnage. Le fragment de son journal démontre en effet que l'assomption du féminin ne suppose pas « –ou pas seulement– » une pratique imitative, un simple jeu linguistique consistant à parler comme ses « sœurs », mais bien une coïncidence avec cette altérité, puisqu'il se reconnaît lui-même *comme une autre* : « Cuando quiera inventar personajes femeninos, de aquí en adelante sólo tendré que observarme a mí misma ».

Cependant, les deux facettes/visages de son identité-ipse ne se rejoignent jamais parfaitement, comme Germán l'explique à travers un autoportrait épïcène, qui souligne à nouveau la dimension théâtrale du genre comme performance ludique et accentue l'hybridité du personnage :

Pero la inestabilidad ya no me inquieta, pues ahora tengo el consuelo de pertenecer a dos familias que me quieren por igual: mi familia biológica y la familia adoptiva de la oficina. En *una soy varón y en otra una monja ilustre*, pero no hay discordia entre *mis dos mitades*: al contrario, siento que al fundirlas en *un género epiceno* me estoy volviendo un ser humano más completo, como *los hermafroditas del banquete platónico*. Hay un repudio generalizado a la gente que lleva una doble vida. Pero si la doble vida significa disfrutar el doble, tener simultáneamente dos ángulos para observar la existencia, ¿en nombre de qué se atreven a condenarla? Disfruto por igual mis dos vidas, lo que me pesa es tener *una personalidad bifronte* por consideración hacia los demás. Preferiría tener *una sola cara con bigote y rímel en las pestañas*, en vez de cambiar *de papel según el público que me observa*. Uno de *mis públicos* me inspira confianza y el otro pánico escénico. (*Fruta*, p. 264. Nous soulignons)

Ce passage révèle comment la dissociation du lien logique entre sexe et genre, comment la réfutation de l'idée d'un noyau dur du genre comme substance, permet de libérer et de multiplier les possibilités de performances de genres : « Si le genre n'est pas attaché au sexe par un lien de causalité ou d'expression, alors le genre est une sorte d'action susceptible de proliférer au-delà des limites imposées par l'apparence de la dualité des sexes »⁵⁶. Ainsi, Germán, détrompé de la certitude essentialiste de sa masculinité orga-

55 *Ibid.*, p. 13-14.

56 Judith Butler, *Trouble*, *op. cit.*, p. 224.

nique, joue alternativement le jeu des genres en performant une masculinité normative (*drag kinging*) et une féminité exacerbée (*drag queening*) en fonction de son public. Outre la théâtralité et artificialité du genre, la référence à ses deux publics souligne également la dimension relationnelle, situationnelle et interactionnelle d'un soi-genré. Autrement dit, l'impossibilité d'« être soi » au-delà du *hic et nunc*, l'impossibilité d'une identité (de genre)-idem, continue et non-changeante à travers le temps et l'espace : « Il est exclu d'« être » simultanément dans la totalité, ou pleinement dans chacune des positions privilégiées (assujetties) structurées par le genre, la race, la nation ou la classe »⁵⁷. Cette mise en garde de Donna Haraway se vérifie dans la manière différenciée qu'a Germán de se présenter à ses deux publics, opposés en tous points, appartenant respectivement à des communautés/positions distinctes et incarnées de manière emblématique par les personnages de Mauro et de Paula : la communauté *gay* d'une part et la famille hétéropatriarcale d'autre part, l'élite intellectuelle et artistique d'avant-garde et la classe moyenne, la nationalité mexicaine et les origines espagnoles, etc. Mais alors que ces deux mondes semblent ne jamais pouvoir se rencontrer, condamnant Germán à une éternelle alternance de genre, à une performance de genre schizophrénique (« lo que me pesa es tener una personalidad bifronte por consideración hacia los demás »), ils se rejoignent *in fine* au sein du livre, qui opère littéralement une réunion, une réconciliation entre les deux facettes de la personnalité de Germán et entre ses deux « genios tutelares » (*Fruta*, p. 308).

Si en société Germán est un être bifront qui souffre de ne jamais pouvoir présenter simultanément la même figure – quelque peu monstrueuse – « con bigote y rímel en las pestañas », sur le plan individuel sa « double personnalité » à la fois masculine et féminine est source de jouissance et d'enrichissement, comme le suggère la référence au mythe d'Aristophane. Ces deux facettes, plus qu'elles ne confirment l'irréductible dualité des genres, permettent d'envisager la frontière comme phénomène d'hybridation et comme lieu expérimental propice à la création d'une identité plurielle/d'un *soi pluriel* :

[C'est dans les] figures hybrides, polyphoniques, multilingues revendiquant la frontière comme un espace moins marqué par la division que par la rencontre, l'hybridation, la polyphonie et l'intertextualité que l'on peut trouver les germes d'un soi pluriel⁵⁸.

Pour conclure, dans les dernières pages de son journal, Germán affirme le potentiel émancipateur et créatif de son identité-ipse, hybride et plurielle, variable au gré des amitiés et des influences choisies. Il revendique le jeu de l'instabilité et du dédoublement identitaire en opposition à une mêmété masculine, illusoire et asphyxiante – « claustrophobique », pour reprendre l'image de Denise Riley citée en épigraphe –, comme il l'ex-

57 Donna Haraway, « Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle », dans *Des singes, des cyborgs et des femmes*, tr. Oristelle Bonis, Jacqueline Chambon, 2009, p. 340.

58 Luca Greco, « Un soi pluriel », art. cit., p. 65 : « l'adjectif "pluriel" se réfère à un champ d'investigation privilégiant la dimension interactionnelle, multi-sémiotique, catégorielle et historique des pratiques de présentation de soi ».

prime à travers les mots de Pablo Neruda : « Sucede que me canso de ser hombre ». La lassitude d'une identité-idem de genre exprimée par le poète résonne avec le constat de Michel Foucault : « C'est très fastidieux d'être toujours le même ». La citation suivante, où le philosophe prescrit les principes de jeu, de création et d'innovation dans la relation à soi illustre à bien des égards le rapport de Germán à sa nouvelle identité :

Si l'identité n'est qu'un jeu, si elle n'est qu'un procédé pour favoriser des rapports, des rapports sociaux et des rapports de plaisir sexuel qui créeront de nouvelles amitiés, alors elle est utile. [...]. Si nous devons nous situer par rapport à la question de l'identité, ce doit être en tant que nous sommes des êtres uniques. Mais les rapports que nous devons entretenir avec nous-mêmes ne sont pas des rapports d'identité ; ils doivent être plutôt des rapports de différenciation, de création, d'innovation. C'est très fastidieux d'être toujours le même⁵⁹.

II. 4. c. D'un joug à l'autre ? Stéréotypes et émancipation

Le corps féminin, disponible à perpétuité

Alors que le personnage de Germán – grâce à l'influence de Mauro et de ses ami·e·s « jotos » – se libère progressivement de la « camisole de force du genre », nous hésitons davantage à présenter l'évolution du personnage de Maite par la notion de « libération ». Dans le sous-chapitre précédent (II. 3), nous avons analysé l'initiation à la féminité de la mèreépouse comme un processus révélateur de la mécanique imitative, théâtrale et nécessairement imparfaite du genre, qui offrait au personnage une visibilité nouvelle *dans le (même) cadre de l'hétérosexualité normative*. Par ailleurs, nous avons décrit les pratiques corporelles et les soins de beauté employés par Selma et auxquels Maite s'initie comme autant de technologies disciplinaires du genre, apparemment contradictoires avec l'idée d'une libération féminine.

Le parcours de Maite relève d'une « expérience paradoxale » – propre à l'expérience féminine et à l'histoire du féminisme – qui explique nos réticences à employer univoquement le terme de libération : d'une part, l'abandon progressif du modèle marital suppose évidemment une libération des contraintes physiques et des injonctions morales de dévotion et d'abnégation envers la famille. D'autre part, son imitation/initiation à cet autre modèle féminin hérité de Selma, tout aussi *discipliné* et *disciplinaire*, ne suppose-t-elle pas une simple transition d'un joug à l'autre, d'une injonction de décence à une autre de séduction ? D'un corps figé et asexué à un corps artificiellement hétérotisé, invariablement « à disposition » des hommes ? C'est là le paradoxe qui interpelle la philosophe Camille Froidevaux-Metterie et qu'elle expose en introduction de son ouvrage consacré

59 Michel Foucault, *Dits et Écrits II. 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, p. 1558.

aux seins, organes hyper-sexualisés emblématiques des rapports de domination, multiples et persistants, qui s'exercent sur le corps des femmes :

Ce qui m'intrigue, c'est d'observer qu'en dépit d'avancées flagrantes relatives aux droits des femmes dans nos sociétés occidentales, en dépit d'une dynamique irrésistible de déssexualisation des rôles dont témoigne la féminisation du monde professionnel dans tous les domaines et à tous les échelons, en dépit de la démultiplication des modes de conjugalité et de la légitimation d'options sexuelles et genrées diverses, *quelque chose résiste qui maintient les femmes dans le carcan d'une corporéité aliénée*, au sens le plus rigoureux du terme d'un corps rendu étranger à lui-même⁶⁰.

Le cas de Maite présente le même paradoxe décrit par la philosophe, son émancipation dans les domaines professionnel, conjugal et sexuel ne la libère pas de « l'injonction à être une femme ». Dans un jeu d'antanaclase, Maite, en se libérant de l'injonction à être une femme-épouse, reçoit en retour celle à devenir une femme-désirable, sans jamais renoncer à l'obligation de demeurer une femme-mère. Cette accumulation des rôles apparaît comme un effet pernicieux de l'émancipation féminine :

[...] si elles sont devenues des individus de droits, pleinement investis dans le domaine social et professionnel, les femmes n'en ont pas moins continué d'être des sujets définis d'abord par leur vie sexuelle, conjugale et maternelle. En un mot, elles sont restées des corps à disposition⁶¹.

Maite étant prise entre ces trois miroirs/mirages du féminin, sa construction identitaire et son émancipation semblent relever de la prouesse, selon l'expression de la poétesse et romancière mexicaine Rosario Castellanos : « La hazaña de convertirse en lo que se es [...] exige [...] el rechazo de las falsas imágenes que los falsos espejos ofrecen a la mujer en las cerradas galerías donde su vida transcurre »⁶².

Pour tenter de répondre à l'hypothèse de l'émancipation du personnage, nous analyserons dans un premier temps comment Maite parvient à sortir des « galeries étroites » de son existence/sa condition de mère-épouse pour emprunter les « chemins inédits » qui s'offrent à elle et embrasser le monde extérieur, rendant ainsi compte des « avancées flagrantes » et de la dynamique émancipatrice des années 60 dans les sociétés occidentales. Nous nous demanderons ensuite dans quelle mesure le processus de féminisation qui accompagne son émancipation professionnelle et conjugale permet une libération corporelle et identitaire. Le nouveau modèle d'une féminité désirable, libérée de l'impératif de décence et de pudeur, n'est-il qu'un autre carcan, plus pop mais tout aussi rigide, réitérant l'injonction à la disponibilité ? Affublé des nouveaux attributs d'une féminité stéréotypée, le corps de Maite peut-il « échapper à la prise et demeurer libre »⁶³ ?

60 Camille Froidevaux-Metterie, *Seins. En quête d'une libération*, Anamosa, 2020, p. 18.

61 *Ibid.*, p. 8.

62 Rosario Castellanos, « La mujer y su imagen », *Mujer que sabe latín...*, México, Secretaría de Educación Pública, 1984, p. 20. Citée par Sandra Lorenzano, « Hay que inventarnos », art. cit., p. 351.

63 « Le fil rouge de ce parcours de vie scandé par le corps est double : c'est la réitération de l'injonction à la disponi-

Le corps libéré : Ganar consciencia y calle paso a paso

« Très longtemps, le féminin s'est réduit à l'impossibilité de se définir autrement que comme un corps disponible ; aujourd'hui, il s'agit de transformer cette fatalité pour que le corps des femmes puisse devenir le lieu d'une libération »⁶⁴.

« Me dio la impresión de que la vida me presentaba caminos inéditos como signos de una transformación interior » (*Bomba*, p. 274)

L'émancipation du personnage et la désidentification du modèle de la *santa* – qui est consommée lorsque Maite confie « Yo hubiera querido preocuparme por Hugo *con la devoción* con que lo hacía Lucila [...] *pero algo en mí ya no respondía como antes* » (*Bomba*, p. 261) – apparaissent comme le résultat d'une conjonction de phénomènes d'ordre à la fois psychologiques et corporels, intimes et pragmatiques (économiques et sociaux), dont témoigne notamment l'accès à un travail rémunéré⁶⁵. En travaillant dans la mercerie de sa tante Clotilde, puis dans l'émission télévisée de danse de Faustino, Maite sort des frontières symboliques (« las cerradas galerías ») du foyer et de l'état de dépendance économique et affective qui la liait à son mari. Motivée par l'abandon d'Hugo, l'introduction de Maite dans la sphère publique illustre par la fiction la « dynamique irrésistible de déssexualisation des rôles dont témoigne la féminisation du monde professionnel », analysée par Marta Lamas dans le cas précis du Mexique comme une abolition de la frontière symbolique des rôles de genre : « En el México del siglo XX se corre la frontera simbólica entre lo “propio” de las mujeres y lo “propio” de los hombres en materia laboral »⁶⁶. María de La Paz López souligne quant à elle les répercussions intimes et psychologiques de ces avancées sociales :

[En los sesenta], las mujeres que realizaban trabajo remunerado jugaban, en su mayoría, el papel de proveedoras colaterales, no reconocido por sus parejas y ni siquiera por ellas mismas. Su irrupción masiva en el mundo laboral no sólo ha trastocado la división social del trabajo sino que ha irrumpido en la vida íntima, tanto en las relaciones de pareja como en las de las madres con sus hijos⁶⁷.

Si dans le cas de Maite le recours au travail extradomestique et rémunéré répond à la nécessité financière nouvelle d'une mère séparée, il génère aussi un sentiment positif et émancipateur de réalisation personnelle⁶⁸ qui engage de manière inédite le corps de la

bilité, mais c'est aussi la révélation de ce que nos corps, fluides et changeants, peuvent échapper à la prise et demeurer libres » (Camille Froidevaux-Metterie, *op. cit.*, p. 18).

64 *Ibid.*, p. 16.

65 L'activité rémunérée ou non étant au cœur de l'oppression des femmes à travers la division sexuelle du travail, cf. II. 1. b.

66 Marta Lamas, *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*, *op. cit.*, p. 13.

67 María de La Paz López, « Las mujeres en el umbral del siglo xx », art. cit., p. 101.

68 L'ambiguïté du travail, à la fois comme nécessité et réalisation personnelle avec le double bénéfice – matériel et personnel – du travail extradomestique rémunéré est soulignée par María de La Paz López : « Es posible que esto [una necesidad de sobrevivencia de la familia] haya sido el motivo principal para muchas de ellas ; aunque también es probable que para muchas otras la experiencia laboral haya generado sentimientos de realización personal, sobre todo si

femme. Le travail extradomestique suppose en effet une *relocalisation* du corps féminin jusqu'alors confiné et contraint, à travers sa confrontation au monde extérieur, à l'espace urbain dans notre cas. C'est cette dimension géographique/spatiale, corporelle et psychologique que souligne Sandra Lorenzano dans son analyse du *Bildungsroman* de María Luisa Puga, *Pánico o peligro* (1983), lorsqu'elle présente « la conquista de la ciudad » par l'héroïne comme phénomène concomitant à son émancipation. L'expérience individuelle fictionnelle de l'héroïne de María Luisa Puga, tout comme celle de Maite, offre un témoignage de l'histoire passée et présente des femmes de la classe moyenne mexicaine :

Lo vivido por ella en el espacio urbano se parece a lo vivido por gran parte de las mujeres de la clase media mexicana; [...] por aquellas que empezaron a apropiarse de la ciudad recorriendo las calles entre el hogar y una oficina, una fábrica o un negocio; mujeres que pelearon (que pelean) contra los estereotipos, *que ganan conciencia y calle paso a paso*⁶⁹.

Le zeugma alliant « conciencia y calle » en un même objet de conquête figure la dimension psychologique et existentielle de l'accès des femmes à l'espace public (pour le travail ou le loisir), qui modifie leur rapport à elles-mêmes, au monde et aux autres et offre le sentiment d'une légitimité nouvelle à exister, un sentiment exprimé par Maite dans une formule proche de celle employée par Lorenzano : « Sentía que me comía el mundo *mientras* taconeaba con mis botas hacia una pequeña sala de cine ». Le verbe « comerse » exprime sur un mode plus assumé la revendication du verbe « ganar »; l'accès à l'espace public est signifié par « el mundo » qui répond de manière hyperbolique à la rue « calle »; enfin, l'idée d'une concomitance entre l'exploration géographique et la conquête *progressive* des droits des femmes suggérée par la locution « paso a paso », employée à la fois au sens propre et figuré, est exprimée dans le roman par la conjonction à valeur de simultanéité (et avec une nuance progressive) « mientras » suivie du verbe « taconear » qui dit de manière très concrète et visuelle (et sonore) l'appropriation de l'espace urbain parcouru à pied par Maite.

Sexe, alcool et twist

Le roman rend ainsi compte du processus historique d'émancipation des femmes qui se réalise non seulement dans la sphère professionnelle, mais aussi dans la sphère privée et sociale sous l'influence de mouvements artistiques et culturels novateurs. Le contexte intrafictionnel des années 60 témoigne de l'ambiance d'effervescence artistique qui règne dans la capitale, où résonnent les rythmes de jazz, de mambo ou de twist et où se réunissent les intellectuels pour parler de littérature, de théâtre et de cinéma expérimental. C'est précisément au côté de l'avant-garde artistique qui accourt chez Maite pour parti-

con ello se lograba una mayor independencia económica » (*id.*).

69 Sandra Lorenzano, « Hay que inventarnos », art. cit., p. 379. Nous soulignons. Cf. María Luisa Puga, *Pánico o peligro*, México, Siglo XXI, 1983.

ciper à la réalisation du film qu'Hugo écrit pour la *mismísima* que la mèreépouse discrète et réservée, transparente et docile, amorce une « transformation intérieure » qui suppose un abandon de la rigidité morale et corporelle comme habitus incorporé, une perte de contrôle :

Entonces empecé a dejarme llevar por todo, por las coreografías de Faustino que eran tan divertidas, por la gente que llegaba a la casa e inventaba locuras: no sólo bailes, sino juegos, una sesión de pintura que dejó la casa hecha un desastre, discusiones sobre la película que me empezaron a parecer una cosa nueva e interesante. Perdí por completo el control [...]. (*Bomba*, p. 84)

C'est notamment la pratique de la danse, initiée d'abord timidement en présence de Selma puis de manière autonome, qui permet une dé-sédimentation du corps de Maite, une libération de l'hexis corporelle de rigidité qui la caractérisait jusqu'alors. Lors de la première représentation de danse de Maite et Selma devant le public hétéroclite réuni pour la réalisation du film, Maite ressent encore les scrupules féminins de gêne et de honte à montrer son corps publiquement (« Me daba una pena espantosa en medio de todo el mundo » « me avergonzé mucho »), avant de reconnaître le plaisir éprouvé : « Selma había sacado *una parte de mí que no me atrevía a mostrar* » (*Bomba*, p. 30. Nous soulignons). Si nous avons interprété précédemment la figure de la *mismísima* comme un modèle de beauté artificiel dont l'imitation supposait une discipline corporelle d'un nouveau genre, cet aveu de Maite révèle au contraire le rôle libérateur de Selma dans la perception de la femme de son propre corps, qui se libère peu à peu du corset de pudeur imposé par l'idéal marial. De même, les reliques laissées par Selma après son départ (« unas mallas », « un poco de maquillaje », « la peluca ») qui apparaissaient comme des postiches symboliques dont la transmission amorce la féminisation (quelque peu artificielle) de Maite, fonctionnent comme accessoires permettant au personnage d'accéder à une altérité, de sortir de sa condition d'invisibilité et d'immobilité et favorisent un processus de *dés-incorporation* qui culmine littéralement lors d'une séance de méditation :

Nos vestimos con las mallas, Rosemary puso una música curiosísima en el tocadisco [...] y tuvimos una sesión de meditación: yo me imaginé convertida en un ave, volando sobre unos abismos incendiados [...]. Cuando Rosemary nos pidió que nos levantáramos y ejecutáramos lo que habíamos soñado, *algo totalmente desconocido se apoderó de mi cuerpo*, que empezó a moverse como si fuera aquel pájaro, y *encabecé una danza que me gustó muchísimo* y parece que tuvo éxito entre los demás: *haciéndola sentí una felicidad muy extraña*. (*Bomba*, p. 87. Nous soulignons.)

La pratique de la danse implique chez Maite une double libération du corps et de l'esprit hors des frontières corporelles, psychiques et matérielles de son ancienne condition de mèreépouse, comme le suggère la notion de transe employée par le personnage : « El baile me apasionaba, caía en un trance sublime » (*Bomba*, p. 211). Notons aussi que ce phénomène de dés-incorporation ou de dé-sédimentation des réflexes de rigidité est large-

ment favorisé par la consommation d'alcool – un point récurrent dans les listes de courses adressées à Juana – lors des réunions et répétitions : « Gracias al disfraz ya fumaba y bebía lo suficiente como para no parecer una señora de esas mojigatas » (*Bomba*, p. 84), « El rato que pasé esperando a Faustino me tomé dos whiskies [...] Cuando llegó, me sentía flotar y nada me importaba » (*Bomba*, p. 108).

Enfin, l'aveu de Maite selon lequel la danse « révèle une partie d'elle-même qu'elle n'osait pas montrer » fait directement écho à une autre révélation, liée à une pratique corporelle d'un autre genre : la découverte d'une sexualité plus libérée, plus inventive (quoique formatée comme nous le verrons plus après) auprès de son amant Néstor qui lui propose de « s'explorer mutuellement » : « Ese día descubrí *cosas de mi cuerpo que desconocía* » (*Bomba*, p. 149). Alors qu'Hugo déplorait la (f)rigidité et l'immobilité de Maite lors de leurs rapports sexuels⁷⁰, Maite se découvre un corps flexible et réactif au plaisir sous les caresses de son amant :

Cuando Néstor me acariciaba, *me sentía otra, un cuerpo flexible, suave y obediente*, que reaccionaba al placer, alguien que no conocía pero que me gustaba ser. Y en ese momento *los escrupulos* se iban a otro sitio. (*Bomba*, p. 207. Nous soulignons.)

Au regard de nos précédentes analyses sur les valeurs de la féminité, la disparition des *scrupules* de Maite signale de manière emblématique sa libération corporelle, sexuelle et psychologique.

Quelque part entre Corín et Selma

La transformation de Maite – qui devient *autre* comme elle le signale à plusieurs reprises, dans son corps et son caractère (« *me sentía otra* ») – se vérifie lors de son passage à la mercerie de la tante Clotilde, un cadre pourtant familier dans lequel elle se sent désormais étrangère. Son récent rejet du modèle de mère-pouse transparaît dans la description sinistre et poussiéreuse qu'elle fait de la mercerie, lieu d'approvisionnement de la ménagère et symbole de son ancienne condition :

Qué vieja me pareció la mercería, con su mostrador de madera, los compartimientos bajo el vidrio que con tanto cuidado ordenaban los hilos por colores, las cintas, las agujas, los botones de distinto tamaño y material, las chambritas para bebé de muestra en la cristalera, *qué oscura y pequeña se me hizo, casi asfixiante*. Hojeé las novelas que vendía mi tía en un mueble apartado, tantas de ellas de Corín Tellado, porque a muchas clientas les gustaban, si acaso alguna de aventuras. Con ellas vendía también revistas de costura y recetarios. Todo eso había sido desde chica mi fascinación; podía estar horas mirando listones de encaje y leyendo cursilerías, escuchando las conversaciones de las señoras que detallaban cada semana de su vida como si fuera una novela. *Me parecieron deprimentes* junto al color, la alegría

70 Rappelons cette remarque déjà citée d'Hugo : « [...] en la cama, me tocaba a mí hacer todo mientras ella se quedaba quieta como tabla; yo me había conformado con eso porque [...] así se debían comportar las mujeres decentes, ser un poco amadas inmóviles [...] » (*Bomba*, p. 72-73).

ligera del presente y la música, algo que ahí faltaba, que había reinado en mi casa durante aquellos días. Sobre todo la alegría. (*Bomba*, p. 99-100. Nous soulignons)

Dans cette description, l'énumération du matériel de couture et des exemplaires de littérature « féminine » en vente dans la boutique contraste avec les précédentes énumérations des reliques/accessoires laissés par Selma : ces deux séries d'objets symbolisant les deux versants du féminin : l'idéal de l'ange du foyer et celui de la femme libre et désirable. Le regard neuf de Maite sur ce lieu est signifié par les verbes de perception à forme réflexive (« parecer » ou la forme « se me hizo » ajoutant une valeur progressive, soulignant sa transformation) introduisant les adjectifs radicalement péjoratifs (« vieja », « oscura », « pequeña », « asfixiante », « deprimentes »). Mais plus qu'une description de lieu, c'est le modèle familial (et féminin) et les valeurs associées à ce commerce que rejette Maite, la mercerie apparaissant comme *l'extension, l'anti-chambre ou la reproduction miniature du « foyer »* dans ce qu'il représente de plus stéréotypé et liberticide pour la femme, ce que confirme le constat amer de Maite quelque pages plus loin, lorsqu'elle réfléchit – avec l'horrible *radionovela* qu'écoute Juana en fond sonore – à ce qu'aurait pu être sa vie si elle ne s'était pas mariée :

Yo, que antes leía, que cuando menos quise estudiar la carrera de Letras pero me casé, que había comenzado a llevarme con gente interesante y atisbaba un mundo alegre y distinto, me había sumergido en la oscura mercería de la tía Clotilde y en los melodramas baratos. (*Bomba*, p. 106).

Le zeugma final confère toute sa valeur symbolique au lieu de la mercerie et confirme la valeur idéologique de la culture populaire en réunissant les deux éléments – « la oscura mercería de la tía Clotilde y [...] los melodramas baratos » – autour de l'idée commune de l'oppression de la femme, inlassablement cantonnée – physiquement et moralement – au rôle de mèrepouse.

Si Maite semble bien rejeter définitivement le modèle asphyxiant de l'ange du foyer, et alors même qu'elle commence à jouir de libertés nouvelles (professionnelles, spatiales, extra-conjugales) et à découvrir de plaisirs inédits (sexuels et artistiques), cette émancipation vis-à-vis du modèle marital ne se réalise pas sans une tension psychologique, liée à la fois à l'accumulation de rôles mentionnée par Camille Froidevaux-Metterie et à la persistance de réflexes moraux qui résistent au phénomène de dé-sédimentation/dés-incorporation⁷¹. L'accumulation d'injonctions peu compatibles entre elles – celle à être une femme libérée tout en demeurant une mère et une fille responsable – transparait dans la structure binaire à valeur d'opposition atténuée du passage suivant, ainsi qu'à travers

71 Comme le rappelle Bourdieu : « Parce que ce qui a été (l'histoire) s'inscrit dans les choses et dans les corps, chaque jour que dure un pouvoir voit s'accroître la part d'irréversible avec laquelle doivent compter ceux qui veulent le renverser » (Pierre Bourdieu, « Le mort saisit le vif », cité par Didier Eribon en épigraphe).

l'emploi de la locution et de l'adverbe quantificateur (« lo suficiente », « tampoco tanto ») qui suggèrent le *dosage délicat* entre liberté et responsabilité/respectabilité qu'implique le nouvel idéal féminin :

Gracias al disfraz ya fumaba y bebía *lo suficiente como para* no parecer una señora de esas mojigatas, *pero tampoco tanto como para* decir cosas raras, olvidarme de mi hijo o de llamar a Tonalato cuando no había nadie y saludar a mis papás. (*Bomba*, p. 84. Nous soulignons)

Alors que la précédente citation suggère un équilibre (quoique fragile) entre les deux rôles endossés simultanément ou alternativement par Maite, la distance vis-à-vis du modèle de mère-pouse et des tâches liées au *care* est perçue par le personnage comme une défaillance morale et provoque les réflexes psychologiques féminins incorporés du remords et de la honte :

Porque eso sí, siempre me acordaba de ir a buscar a Lorenzo o encargarlo en alguna parte, aunque era cierto que *ya no le hacía mucho caso que dijéramos*. Una noche *lloré cuando me di cuenta* de que Lorenzo había pasado el día completo en casa de Lilia, *que estaba segura me juzgaba con mucha crueldad*, y ni siquiera sabía yo si había hecho la tarea o si había comido bien. *Yo que siempre puse tanta atención a esos detalles, ahora se me escapaban*. (*Bomba*, p. 84-85. Nous soulignons.)

Alors même qu'elle aspire à autre chose, Maite doit lutter contre « la part d'irréversible » des rapports de pouvoir et de domination qui ont façonné en profondeur sa manière d'être, de penser et de voir le monde. Preuve de la résistance des mécanismes de domination, Maite (pourtant libérée du regard de son mari) apparaît finalement comme le dernier maillon du *continuum* de l'injonction qui s'exerce sur son propre corps et la menace du stigmatisme de putain, lorsqu'elle se compare aux « madres irresponsables y livianas » (*Bomba*, p. 88). La persistance de la vision dichotomique et manichéenne de la femme est également suggérée dans le passage suivant :

Tenía colgado un cuadro de una santa con el niño que me impresionó mucho: atrás, de la penumbra, surgía un diablo que le susurraba cosas al oído. Seguramente así estaba yo, sólo que, al contrario de la santa, sí lo había escuchado. (*Bomba*, p. 277)

Ces commentaires soulignent la difficulté à se *réfléchir* en tant que femme sans se confronter au *double miroir du féminin de la santa et de la puta* tendu par le système patriarcal. Dans un autre monologue intérieur, ce ne sont plus deux idéaux-types, mais une profusion/un enchevêtrement de modèles féminins, appartenant à différents niveaux de réalité – « réels », fictifs ou fantasmés –, qui signalent la confusion et la contradiction des injonctions à être femme et le réflexe irrépressible de Maite à se situer sur *une échelle de la décence* :

Ahora yo me encerraba a llorar en el baño de la mercería con la novela de Corín Tellado buscando ver qué haría la protagonista, pues *también* estaba embarazada, aunque ella sólo tenía un hombre, su primer y único amor. Era una mujer *más decente que yo*, por lo visto. [...] ¿Y yo por qué no pensé en nada de eso cuando me acosté con Néstor? Quizá porque,

al *contrario* de Selma y de la terrible Vania Balboa, yo me entregaba por amor [...]. Eso me consolaba durante un momento: considerarme sincera, cercana a las cosas importantes, profundas. Pero después me sentía estúpida. Aunque, pensándolo bien, no me interesaba ser *como esas* mujeres. Quizá, un poco más *como la protagonista* del libro de Córdoba, que vivía una especie de película o de sueño con un hombre al que no conocía del todo; era mucho *más interesante que estar cambiándose de ropa* todo el día para seducir incautos, o llorar en el baño leyendo a Corín, como hacía yo. (*Bomba*, p.168-169. Nous soulignons.)

Cette réflexion amphigourique où se confondent les états d'âmes de Maite tend à nuancer l'évidence de l'émancipation féminine en marche dans le contexte intrafictionnel des années 60. Si l'image duelle de la *puta/santa* (bien que tenace) tend à se dissiper peu à peu, on constate en revanche une prolifération « de las falsas imágenes que los falsos espejos ofrecen a la mujer » (Corín Tellado et ses héroïnes, Selma, Vania Balboa, la protagoniste du livre de Córdoba et en filigrane les figures de *puta/santa* autour desquelles se situent tous ces modèles hétéroclites). Les mêmes phénomènes socioculturels qui ont permis les avancées flagrantes dans le domaine des libertés individuelles des femmes tendent paradoxalement et en même temps à imposer un nouvel idéal féminin hybride – non plus la figure ennuyeuse et figée de la sainte, mais pas non plus la putain – et tout aussi inaccessible, dont Virginie Despentes dresse le portrait avec humour et amertume :

Parce que l'idéal de la femme blanche, séduisante mais pas pute, bien mariée mais pas effacée, travaillant mais sans trop réussir, pour ne pas écraser son homme, mince mais pas névrosée par la nourriture, restant indéfiniment jeune sans se faire défigurer par les chirurgiens de l'esthétique, maman épanouie mais pas accaparée par les couches et les devoirs d'école, bonne maîtresse de maison mais pas bonniche traditionnelle, cultivée mais moins qu'un homme, cette femme blanche heureuse qu'on nous brandit tout le temps sous le nez, celle à laquelle on devrait ressembler, à part qu'elle a l'air de beaucoup s'emmerder pour pas grand-chose, de toute façon je ne l'ai jamais croisée, nulle part. Je crois bien qu'elle n'existe pas⁷².

Plus qu'un parangon de femme libérée, le personnage de Maite, par ses doutes et sa détermination, son humilité et son courage, incarne alors « *la hazaña de convertirse en lo que se es* ».

Le postiche libérateur : grosse farce et prise de pouvoir

« Muchas veces, la subversión se da a partir del propio estereotipo »⁷³

Après avoir détaillé les avancées notoires que suppose l'abandon du modèle de la sainte, puis nuancé le caractère univoque du phénomène d'émancipation (multiplication des injonctions et résistance des stéréotypes), il nous faut maintenant envisager le pro-

72 Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, op. cit., p. 13.

73 Sandra Lorenzano, « Hay que inventarnos », art. cit., p. 360.

cessus de féminisation – quelque peu stéréotypée et mécanique, nous l’avons vu – du personnage à l’aune du principe de *libération*.

En analysant les rouages de la mécanique du genre, nous avons vu que la féminisation de Maite supposait la reproduction de certains rituels de beauté auxquels Selma l’initie. En envisageant les liens entre *beauté, genre et pouvoir*, nous avons alors proposé une première interprétation des rituels et des attributs cosmétiques endossés par Selma, puis par Maite, en tant que « discipline du corps » prolongeant un rapport de domination exercé sur les femmes, qui exécutent plus ou moins volontairement les gestes de beauté les condamnant à un état de « visibilité permanente ». En contradiction avec l’objectif féministe d’une pleine conscience et d’une autonomie corporelle (« *ganar conciencia y calle* »), cette interprétation des soins de beauté sous l’angle de la « fausse conscience »⁷⁴ semble condamner Maite à demeurer un *corps à disposition* (du désir masculin).

Cependant, Rossella Ghigi dégage une autre approche possible – plus optimiste – des rapports entre beauté, genre et pouvoir, qui laisse entrevoir une marge de liberté, de réappropriation au sein même des normes corporelles :

La deuxième approche critique présente, au contraire, les techniques de beauté comme des moyens efficaces d’investir dans un « capital esthétique » qui est, à son tour, utile pour soutenir le sujet dans les rapports de pouvoir⁷⁵.

Les notions d’utilité, d’efficacité et de pouvoir associées aux techniques de beauté comme « capital esthétique » sont pertinentes pour décrire la féminisation du personnage, puisque c’est en reproduisant les rituels de beauté de Selma que Maite acquiert à son tour une visibilité sociale et son indépendance. Sans que cela fasse partie d’une stratégie consciente de sa part, les accessoires cosmétiques et vestimentaires laissés par Selma lui permettront de sortir de sa condition de mèrespouse en participant aux répétitions qui l’ouvrent au monde culturel et artistique au sein duquel elle trouvera un travail rémunéré épanouissant (contrairement à la mercerie), et en devenant visible aux yeux de son futur amant. En effet, les regards appuyés de Néstor durant les répétitions attestent de la transformation de Maite – qui comme nous l’avons dit, semble tenir à quelques accessoires⁷⁶ – et des effets qu’elle produit désormais sur les hommes : « Y siempre estaba Néstor. [...] siempre estaba en algún rincón, fumando, mirándome de esa manera que me perturbaba un poco »; « Néstor estaba parado en una esquina de la sala como siempre, mirándome intensamente » (*Bomba*, p. 85, 87). La visibilité nouvelle, la naïveté et l’incompréhension de Maite, non consciente encore du pouvoir que lui confère le « costume d’hyperféminité » laissé par Selma, rappellent de nouveau les analyses que Despentes fait

74 « Elles pensent personnaliser leur corps en le maquillant ou le modifiant, mais elles l’adaptent à des canons socialement définis [...] » (Rossella Ghigi, « Beauté », art. cit., p. 81).

75 *Id.*

76 « La révolution tient à quelques accessoires » (Virginie Despentes, *op. cit.*, p. 62).

de son expérience prostitutionnelle, lorsqu'elle confie avoir aimé « l'impact que ça [lui] donnait sur la population masculine, avec le côté exagéré, limite grosse farce, changement de statut notoire »⁷⁷, tout en soulignant l'état de perplexité lié à ce nouveau pouvoir corporel : « Sans que vous soyez bien sûre d'aimer ce changement, d'en comprendre les conséquences »⁷⁸.

Si la naïveté de Maite au début du roman donne l'impression que les accessoires d'une féminité stéréotypée s'expriment de manière incontrôlable et malgré elle, la reléguant au statut d'actrice inconsciente (« ventriloque du collectif »), elle fait preuve par la suite d'un usage sélectif des codes de la féminité, « un usage des stéréotypes en action qui se révèle par conséquent moins 'automatique' et 'figé' qu'on ne le dit »⁷⁹.

Loin d'être un avatar de femme fatale/futile calqué sur le modèle de la *mismísima*, Maite se réapproprie les codes féminins à disposition et fait un usage stratégique de ce que nous avons appelé précédemment des prothèses de genre, qui lui permettent de soutenir un nouveau rapport à elle-même, aux autres et au monde, dans une double dimension à la fois existentielle et politique. C'est la notion d'*ornement* développée par le philosophe Jacques Dewitte qui permet à Camille Froidevaux-Metterie de « saisir la dimension proprement existentielle des démarches de transformation de soi » et de reconsidérer le souci esthétique, « soit l'acte de s'orner soi-même », non pas comme soumission aux diktats mais comme valorisation consciente et augmentation de soi, comme « accroissement d'être » :

Le philosophe belge Jacques Dewitte propose, dans *La Manifestation de soi*, une analyse de l'ornement (en architecture) qui nous permet de mieux saisir la démarche de transformation esthétique. Ce que le fait d'orner signifie, écrit-il, c'est que la chose ornée possédait *déjà* de la valeur, l'ornement témoigne ainsi de l'existence d'une relation entre être et représentation : « Il y a déjà de l'être, et qui plus est, de l'être doué d'une dignité, d'un rang particulier (d'une forme d'excellence) ; mais cet être fini doit aussi «se représenter» pour trouver son accomplissement, puisque c'est dans une telle auto-représentation qu'il accède à lui-même, «devient ce qu'il est». L'ornement n'est pas simple adjonction de détail ou raffinement de forme, puisque la chose ornée se trouve par lui en possession de son être véritable, il est synonyme d'un « accroissement d'être »⁸⁰.

Envisagée sous l'angle conceptuel de l'ornement, les prothèses esthétiques récupérées et endossées par Maite ne relèvent pas de l'imitation creuse, mais d'une démarche propre-

77 *Ibid.*, p. 63.

78 *Id.*

79 Didier Machillot, art. cit., p. 177. L'utilisation consciente des modèles du genre de la part de Maite, qui imite certaines attitudes vues chez Selma ou chez d'autres vedettes de magazines, apparaît dans la réticence comique à s'appliquer des tranches de concombre pour soigner les effets de l'alcool, ce qui témoigne d'une sélection active parmi l'éventail des performances féminines à sa discrétion : « Entonces hice algo que recordaba haber visto hacer a Selma: asomé la cabeza afuera de la puerta del cuarto y le pedí a Juana que me trajera un jugo y un café. Selma también le pedía pepinos rebanados para descongestionar la cara, pero me pareció una exageración » (*Bomba*, p. 111. Nous soulignons).

80 Camille Froidevaux-Metterie, *op. cit.*, p. 171-174. L'autrice cite Jacques Dewitte, *La manifestation de soi. Éléments d'une critique philosophique de l'utilitarisme*, Paris, La Découverte, 2010, p. 71. Cette « perspective renouvelée » par la notion d'ornement permet à l'autrice de conclure : « Si les femmes se préoccupent tant de leur apparence,

ment existentielle d'augmentation et d'accomplissement de soi à travers la représentation. Sur le plan politique, ce souci esthétique nouveau et le nouveau rapport à soi, aux autres et au monde qui l'accompagnent se laissent décrire par la notion d'« *empowerment* », comme sentiment d'une prise (de conscience) de pouvoir, que Despentès confie elle aussi avoir éprouvé en revêtant son costume d'hyperféminité. Le potentiel émancipateur des prothèses de beauté et l'investissement stratégique du « capital esthétique » apparaît dans un passage déjà mentionné, lorsque Maite *s'apprête* à/pour sortir au cinéma et procède à un rituel dont les étapes sont restituées à travers une énumération évoquant les préparatifs d'une actrice avant d'entrer sur scène – soulignant une fois encore la théâtralité du genre –, ou les préparatif guerriers avant de mener une révolution :

No *me arreglé* tanto como quería Faustino, pero sí *estrené una blusa de seda* que había comprado a crédito [...]. Luego *me fui a cortar el pelo chiquito*, como vi en una revista que usaba la protagonista de *Sin aliento*, y *me puse botas de charol*⁸¹. (*Bomba*, p. 108)

Après ces préparatifs (et deux whiskys), Maite ressent une euphorie (« *me sentía flotar y nada me importaba* »), une assurance nouvelle et une détermination qui la poussent vers le monde extérieur et s'expriment dans la phrase commentée précédemment : « *Sentía que me comía el mundo mientras taconeaba con mis botas hacia una pequeña sala de cine* ». Dans cette phrase, le sentiment de puissance d'action et de liberté sont étroitement liés au déguisement, aux prothèses cosmétiques et vestimentaires endossées par Maite, comme l'indique la conjonction « *mientras* » qui relie dans un rapport temporel de simultanéité (derrière lequel nous sommes tentée de voir un rapport logique de causalité) les deux procès « *comerse el mundo* » et « *taconear* ». Ce qui tend à suggérer une autre dimension des pratiques individuelles dans le cadre obligatoire des normes du genre, à révéler le potentiel émancipateur au sein même d'un système imitatif et incitatif. Ainsi, Maite n'apparaît plus comme un pantin désarticulé maîtrisant mal la mécanique gestuelle de la féminité⁸², ni comme le corps « ventriloque d'un collectif » s'exprimant de manière incontrôlable et incontrôlée, mais comme un individu usant consciemment des éléments stéréotypiques lui offrant un accès au monde extérieur et la possibilité d'être vue et entendue. À cet égard, l'emploi du verbe « *taconear* » est doublement révélateur, puisqu'il désigne à la fois l'assurance d'une démarche et sa répercussion sonore. Le cas de Maite

c'est évidemment au regard de siècles d'objectivation qui ont fait d'elles des corps offerts devant souscrire aux attentes communes en termes de désirabilité. Mais en même temps qu'il faut comprendre comment elles peuvent s'affranchir des diktats esthétiques, il faut aussi penser le désir de paraître comme ceci ou comme cela, plus ceci ou moins cela, franchement ceci ou complètement cela, et ne pas jeter l'anathème sur celles qui aiment se maquiller, qui jouissent de varier leurs tenues, qui apprécient de modifier leur apparence » (Camille Froidevaux-Metterie, *op. cit.*, p. 174-175).

81 Notons la syllepse de sens au fil des chapitres du verbe *arreglar* associé à Maite, qui n'est plus utilisé dans sa forme transitive avec pour complément la « *casa* », mais qui apparaît désormais dans sa forme pronominale, pour décrire les soins apportés à sa propre personne.

82 Voir l'épisode de la chute manquée avec les talons, ou l'image grotesque décrite par Hugo de Maite dansant avec ses jambes trop maigres reproduisant, tremblantes, quelques pas de twist.

nous permet ainsi de paraphraser l'affirmation de Sandra Lorenzano selon laquelle « *Muchas veces, la [revolución] se da a partir del propio estereotipo* ».

***Kâmasûtra* et poétique de l'échec**

Conséquence directe de la féminisation du personnage, les relations que Maite entretient avec Néstor, qui supposent certes une émancipation de l'état de dépendance affective et émotionnelle envers son mari et une libération du corps jusqu'alors contraint et immobile, pose néanmoins la question d'une véritable « libération sexuelle ».

Dès les premiers pas de leur aventure amoureuse, certains indices viennent ternir l'idée d'émancipation. Par exemple, la référence intertextuelle à *Madame Bovary*⁸³, qui suggère le caractère inévitablement éphémère du sentiment d'exaltation et d'euphorie et annonce la désillusion finale de Maite. À l'instar de l'héroïne flaubertienne, Maite sera victime de sa naïveté et de la goujaterie de Néstor, puisqu'elle apprendra que ce dernier s'est servi de leurs rendez-vous érotiques pour y puiser la matière de son roman *El animal salvaje*, dont la protagoniste, inspirée – entre autres femmes – de Maite, est présentée en des termes peu élogieux : « Una joven esposa bastante inocente traiciona a su esposo con el mejor amigo » (*Bomba*, p. 282).

Comme le suggère l'intertexte flaubertien, l'aventure avec Néstor est loin d'impliquer une réelle émancipation sur le plan émotionnel : si cette relation lui permet d'abandonner le modèle de l'ange du foyer, Maite aspire désormais à l'idéal romantique – tout aussi illusoire – inspiré des mélodrames « baratos » et en contradiction avec celui d'une sexualité libérée voire libertine que tente de lui imposer Néstor, qui ne cherche qu'« une relation purement sexuelle ». Le caractère décevant de la relation vouée à l'échec et la concurrence de deux modèles incompatibles apparaît dans la description que fait Maite du moment suivant l'acte sexuel :

Cuando terminamos y yo quería abrazarlo, besarlo, hacerle confidencias; él me dio un beso rápido y me dijo que debíamos irnos. Me vestí y guardé la lencería con cuidado en mi bolsa, pero él me pidió que la dejara. (*Bomba*, p. 157)

On constate chez Maite la persistance du modèle romantique auquel elle aspire malgré les signes adverses donnés par son amant⁸⁴, modèle contredit radicalement par le nouvel idéal de *performance sexuelle* que tente d'imposer Néstor en convoquant les accessoires

83 Nous avons déjà mentionné l'épisode du voyage en taxi comme réécriture parodique et dégradée du voyage en fiacre dans le roman de Flaubert. Cf. *Bomba*, p. 88. Cette allusion devient explicite à la fin du roman, lorsque Cortina présente l'héroïne du roman de Néstor comme « una Madame Bovary moderna », et que ce dernier, au comble de la pédanterie, s'exclame : « En realidad, Madame Bovary *c'est moi* » (*Bomba*, p. 283).

84 En effet, Néstor a proposé à Maite une « relation purement sexuelle » (*Bomba*, p. 149). Cette déclaration explicite, le comportement pour le moins expéditif de Néstor après les rapports sexuels et le décor parfois sordide de leurs rencontres (« ese mismo motel, casi en las afueras » (*Bomba*, p. 149), voir aussi la première rencontre sexuelle entre les deux, p. 113) n'empêchent pourtant pas Maite de rêver à un amour éternel avec son amant : « lo tomé de la mano dispuesta a gritarle al mundo nuestro amor », « Me sentía tan exaltada, que a veces soñaba con que Néstor abandonara a Lilia y estuviéramos juntos para siempre » (*Bomba*, p. 113, 149).

(la lingerie fine qu'il offre à Maite: « Néstor llevaba un caja de lencería finísima, de encajes negros y me pidió que me la pusiera. Así, vestida como una prostituta [...] » (*Bomba* p. 156-157)), le décor (le motel) et le manuel pratique (*Kâmasûtra*) associés. La juxtaposition de deux modèles relationnels/sexuels concurrents et contradictoires apparaît dans la structure binaire des deux phrases et dans la parataxe qui, par l'absence de conjonction de coordination et à travers la valeur de séparation forte du point-virgule, exclut toute coordination, toute conciliation entre les désirs des deux amants.

En ce qui concerne l'acte sexuel en lui-même, le fait que Néstor apporte systématiquement à leur rendez-vous un exemplaire du *Kâmasûtra*⁸⁵, qu'il consulte rigoureusement et avec application, ne suppose pas pour la femme une libération corporelle mais plutôt la substitution d'une injonction de décence « à être aimée immobile », par une nouvelle exigence de plasticité extrême. Inévitablement, l'imitation de ce nouveau modèle de performance sexuelle est vouée à l'échec et donne lieu à des évocations comiques du résultat pathétiques des acrobaties : « Nos empezamos a besar y terminamos realizando “La unión del antílope”. Era una postura un poco complicada y me lastimó [...] » (*Bomba*, p. 157).

Si l'on est tenté de voir dans la référence au *Kâmasûtra* une critique de la multiplication de normes/injonctions sexuelles⁸⁶, la mise en perspective des aventures de Maite avec celles des protagonistes issus d'une autre fiction de l'autrice nous permettra de nuancer cette interprétation par l'humour. Il s'agit de la nouvelle « La tormenta hindú », du recueil du même nom, qui commence ainsi :

Una tarde de tormenta eléctrica, Adán Gómez llega a su casa con un ejemplar del libro *Veinte posturas excitantes para hacer el amor* y le propone a su esposa Rebeca practicar algunas⁸⁷.

Le décalage humoristique entre les prescriptions érotiques et la pratique naît cette fois du fait que les deux protagonistes dépassent les 80 ans et ne cessent de se blesser au cours de leurs contorsions, provoquant l'inquiétude des voisins et de la famille qui les internent alors en maison de retraite, où le couple se réjouit finalement de pouvoir pratiquer « Le Temple Aztèque » et « La Comète ». La description des précautions et des déboires du couple imitant les postures est caractéristique du regard ironique et tendre que porte l'autrice sur ses personnages⁸⁸ :

A pesar de haber quedado un poco desgastados, Adán insiste en practicar la número dos, que en el libro se llama “El Caracol” y tiene la ventaja de ser lenta. Toma Viagra. Todo sale bien,

85 « “la postura de la unión de la abeja” –Néstor llevaba un ejemplar del *Kama Sutra* » (*Bomba*, p. 149).

86 Si dans le contexte socioculturel intrafictionnel il n'est fait référence qu'au recueil érotique indien, les années 60 connaissent l'essor de l'industrie pornographique, dont les productions commencent à se diffuser depuis les Etats-Unis. Sur ce point, voir Beatriz Preciado, qui énumère chronologiquement les étapes lui permettant d'affirmer que « le sexe et la sexualité deviennent l'enjeu principal de l'activité politique et économique » après la seconde guerre mondiale. Elle rappelle notamment la création de Playboy au début des années 50, « première revue porno américaine diffusée en kiosque », puis l'explosion du cinéma pornographique entre les années 50 et 70. Cf. Beatriz Preciado, « Biopolitique à l'ère du capitalisme pharmacopornographique », art. cit., p. 243-245.

87 Ana García Bergua, *La tormenta hindú y otras historias*, México, Textofilia, 2015, p. 167.

88 Voir le passage où les vieux amants décident de s'isoler au parc pour terminer les postures manquantes du manuel :

pero Rebeca se luxa un codo y tiene que vendárselo. [...] A las dos semanas, cuando practican la postura un poco más complicada de “El Ciervo”, Adán se tuerce la rodilla. [...] Para practicar “El Cangrejo Boca Arriba”, Adán y Rebeca adquieren unas rodilleras y coderas especiales, por si acaso. Esta precaución es todo un éxito y quedan muy satisfechos. Gracias a ella continúan inermes con “La Langosta” y “El Elefante”, que resultan especialmente difíciles, pero se descuidan a la hora de “El Dragón” [...]: Rebeca se tuerce el cuello y Adán se esguinza un tobillo. De camino al hospital, Adán le dice: en cuanto salgamos de ésta, nos seguimos con “El León en Pleno Salto” [...] ⁸⁹.

Le couple d’Adán et de Rebeca suggère à travers le prisme grossissant de leur âge avancé et de leur condition physique amoindrie l’inaccessibilité⁹⁰ des injonctions sexuelles qui s’imposent désormais au couple⁹¹ et dont l’extravagance apparaît dans les noms des postures, que García Bergua se plaît à énumérer. Dans le roman ou dans la nouvelle, l’évocation d’une sexualité stéréotypée et on ne peut plus normative (il s’agit de suivre les instructions d’un manuel) souligne en partie la naïveté des individus, prompts à suivre certains effets de mode et à répondre aux nouvelles injonctions sexuelles – après l’idéal de chasteté, celui radicalement opposé de la jouissance à tout prix –, mais dévoile aussi, dans un rapport lucide à l’idéal, le plaisir plus discret, moins glorieux que les individus peuvent retirer ou cultiver dans ces imitations toujours imparfaites. Il se dessine ainsi à travers les fictions de García Bergua une sorte de *poétique de l’échec*, une valorisation de la faille, en accord avec la fragilité, l’imperfection des individus. Le regard amusé et sensible de l’auteur dévoile le jeu (dans les deux sens du terme) dans les normes (du genre et sexuelles) : les décalages et les fiascos et aussi la marge de jouissance et de plaisir dans l’échec, dans l’imitation ratée.

Parmi tous les auteurs et autrices du corpus, García Bergua est bien celle qui prend le plus au sérieux la notion de jeu, littéraire et identitaire. Indépendamment de toutes les lectures féministes auxquelles son œuvre se prête indéniablement, les principes qui guident l’écriture de l’auteur – bien plus que le sérieux de la revendication politique et de la critique sociale – sont la liberté, l’humour et le rejet de toute solennité⁹² :

Hasta hace relativamente poco había otro prejuicio: nuestra posición de vulnerabilidad nos obligaba a hablar de cosas serias, a denunciar más que a reír, aunque yo pienso que quitarse el brasier en los sesenta se podría ver antes que nada como un acto humorístico. Después le

« Sellan la decisión con un beso tembloroso » (*ibid.*, p. 169).

89 *Ibid.*, p. 167-168.

90 S’ils se montrent souvent satisfaits du résultat, leur satisfaction provient moins d’un réel plaisir sexuel – dont il n’est d’ailleurs jamais question – que du soulagement de sortir indemnes de contorsions si périlleuses.

91 Les injonctions s’appliquent désormais au couple dans son ensemble, en brandissant un idéal d’épanouissement commun, alors que les normes sexuelles étaient jusqu’alors différenciées, la négation du plaisir féminin d’une part et d’autre part la valorisation des pulsions masculines, mais reléguées aux lieux clos des prostibules.

92 « En la literatura mexicana hay una tendencia a la solemnidad » (Ana García Bergua, Enrique Serna, « De Quevedo a la Warner Bros », art. cit.).

pones las connotaciones políticas: la libertad incluye el humor. Quitarle ese peso a lo sexual, darle otro tratamiento, diversificar los temas ⁹³.

Si García Bergua hiérarchise l'humour (antes que nada) et le politique (después) en privilégiant le premier, nous avons démontré que les deux aspects sont inextricables et interdépendants dans son roman. L'humour et la portée politique proviennent tous deux des imperfections, des failles des personnages (de leurs exagérations, de leur mimétisme, de leur naïveté, de leur décalage/inadéquation) dessinant une poét(h)ique de l'échec.

En dépit du poids des normes et de la rigidité des frontières du genre dont rendent compte largement les trois romans envisagés dans ce chapitre, les personnages de *Fruta verde*, de *La bomba de San José* et de *Cuerpo naufrago* témoignent de la force agentive des sujets, capables de réagir et de se réappropriier stratégiquement les normes du genre. La notion de jeu prend alors sens dans ses différentes acceptions : non seulement comme décalage négatif, signalant l'inaccessibilité de modèles et d'idéaux intrinsèquement illusoire, mais aussi comme mouvement, comme espace de liberté et marge d'action au sein même du dispositif sexe/genre, au cœur même de la mécanique du genre.

Dans le chapitre suivant, consacré à la sexualité – considérée d'abord comme ensemble de discours régulateurs puis comme ensemble de pratiques effectives –, nous observerons une tension similaire entre la rigidité des normes sexuelles véhiculées à travers un dispositif discursif hétérogène, incohérent mais néanmoins imparable, et les écarts commis – à travers des paroles et des actes *en retour* – par des figures dissidentes de l'hétéronormativité.

93 *Id.*

Chapitre III

Sexualités

III. 1. LA PENSÉE *STRAIGHT* : STIGMATES ET RETOUR

Après avoir exploré les frontières – souvent artificielles, jamais évidentes – du féminin et du masculin comme corps anatomiquement marqués ou comme rôles sociaux, frontières censées délimiter les identités de la personne, nous analyserons dans cet ultime chapitre le « *dernier* » maillon, ou peut-être le maillon *primordial*, qui définit les identités possibles, cohérentes et légitimes au sein de nos sociétés occidentales : la sexualité. En reprenant le raisonnement déployé par Butler dans *Trouble dans le genre*, on peut considérer la sexualité comme le dernier maillon de la chaîne d'intelligibilité, puisque c'est en vertu des preuves de son anatomie qu'un homme/une femme doit prendre le genre découlant de son sexe et qu'il/elle pratiquera l'exercice de sa sexualité avec le sexe opposé (il faut d'abord être défini·e anatomiquement et génériquement pour pouvoir entreprendre légitimement une sexualité avec l'autre sexe). La sexualité est aussi un point *primordial* dans la gestion des identités. Dans la logique hétéronormative qui caractérise les sociétés contemporaines occidentales, la question de la sexualité devient même l'obsession première, puisque c'est à travers elle que se vérifie, s'éprouve et se justifie le principe – valorisé/glorifié à l'extrême – de la différence. Plus encore que le sexe anatomique ou le genre, la sexualité apparaît comme l'enjeu social, moral et politique fondamental, raison pour laquelle les tenants de l'ordre sexuel, de ce que nous nommerons avec Wittig la pensée *straight*, soumettent perpétuellement le désir des autres et leurs propres désirs à un *verdict permanent* consistant à évaluer la légitimité des comportements sexuels à l'aune du principe de la morale et de la nature.

Dans cette première sous-partie, nous examinerons l'obsession de la question sexuelle, comment les désirs et les pratiques des individus sont soumis à un régime de vérité qui évalue leur légitimité en termes de moralité ou de naturalité. Parmi les romans

de notre corpus, c'est évidemment *Fruta verde* qui nous permettra, à travers l'« étrange couple » formé par Paula et Mauro, d'explorer les mécanismes de la pensée *straight* et d'analyser les réactions dissidentes possibles au sein du système hétéronormatif. Après avoir mis en évidence dans les deux chapitres précédents l'influence du discours anatomique dans la représentation du corps sexué et la multiplicité de discours hétéroclites régulant les identités de genres, nous tenterons de comprendre, à travers le personnage de Paula notamment, les ressorts du discours hétéronormatif visant à contrôler les sexualités « hors-normes ». Ainsi, dans cette première sous-partie, nous adopterons une approche foucauldienne de la notion de sexualité, entendue non pas tant comme pratiques ou pulsions naturelles effectives/réelles, mais comme partie d'un dispositif discursif de savoir/pouvoir qui s'exerce de manière privilégiée sur certains individus en leur laissant une marge de résistance ou de réaction plus ou moins grande.

III. 1. a. Figures du discours puritain

Et bien qu'on ait admis ces dernières années qu'il n'y a pas de nature, que tout est culture, *il reste au sein de cette culture un noyau de nature qui résiste à l'examen*, une relation qui revêt un caractère d'inéluctabilité dans la culture comme dans la nature, c'est la relation hétérosexuelle ou relation obligatoire entre « l'homme » et « la femme ». Ayant posé comme *un principe évident, comme une donnée antérieure à toute science, l'inéluctabilité de cette relation*, la pensée *straight* se livre à une interprétation totalisante à la fois de l'histoire, de la réalité sociale, de la culture et des sociétés, du langage et de tous les phénomènes subjectifs¹.

Alors que la sexualité, comme nous venons de la rappeler, peut apparaître comme le dernier maillon de la chaîne d'intelligibilité selon la logique binaire et causale du genre, c'est en réalité sur une vision de la sexualité unanimement et univoquement valorisée – l'hétérosexualité – que *reposent* nos sociétés. Comme le rappelle Wittig, loin de disparaître ou de se désagréger sous l'effet de recherches théoriques ou de pratiques qui tendent à libérer les corps et les genres d'une binarité naturelle, le principe de la différence résiste obstinément dans le domaine de la sexualité. Le caractère évident, inéluctable, indubitablement naturel de la relation hétérosexuelle est établi et maintenu discursivement par les « interprétations totalisantes » de ce que Wittig nomme la pensée *straight*, et qui se matérialise dans le roman d'Enrique Serna à travers la voix de Paula, l'un des trois piliers narratifs de *Fruta verde*.

Suivons la conversation que mène Marie-Hélène Bourcier dans sa préface à *La Pensée straight* avec le personnage (fictif) de Manastabal² pour définir l'adjectif *straight*

1 Monique Wittig, *La Pensée straight*, op. cit., p. 62.

2 Manastabal est le guide de Wittig (devenue personnage à son tour) dans le roman *Virgile, non* (cf. Monique Wittig, *Virgile, non*, Paris, Minuit, 1985).

[droit, rectiligne, qui n'est pas homosexuel] qui donne son titre à l'essai de celle qui *n'était pas une femme*, Monique Wittig³, et, plus modestement, à notre sous-chapitre :

— Comment rendre *straight* alors ?

— *Straight*... Tu pourrais traduire par hétéronormatif. S'il est vrai que la norme hétérosexuelle est hégémonique, elle ne s'appuie pas que sur des pratiques sexuelles, loin de là, mais sur une pluralité de discours, sur les sciences dites humaines qui injectent les hétéro-normes en matière de sexe, de genre, de filiation. Avec le *Straight Mind*, Wittig a engagé une épistémologie politique de la pensée *straight*, une critique des catégories, des savoirs et des rapports de pouvoir qui perpétuent la pensée *straight*...La pensée hétéro⁴.

À l'instar de l'épistémologie politique de la pensée *straight* menée par Wittig, l'agencement narratif de *Fruta verde* invite par le biais de la fiction à entreprendre une généalogie de cette pensée régulatrice, permet d'en révéler les strates discursives, d'en souligner la violence, d'en identifier les stratégies et les mécanismes. C'est à la fois l'analyse des discours et des pensées de Paula, à peine filtrés par un narrateur extradiégétique ironiquement discret, et le phénomène d'alternance et de contraste narratif (en somme, l'analyse d'un des piliers narratifs et du dispositif narratif dans son ensemble), qui nous permettront d'interpréter le roman comme une critique des catégories liées à la sexualité. Enfin, nous employons l'adjectif *straight* à la fois en accord avec la définition donnée par Manastabal, comme synonyme de « pensée hétéro », et aussi pour l'idée de rigueur/raideur et de droiture, de normalité et d'intransigeance qu'implique l'adjectif anglais, ce qui nous permet de suggérer que les cibles de la pensée *straight* telle qu'elle s'exprime dans le roman à travers le personnage de Paula sont non seulement les homosexuels, mais toute personne débordant du cadre de l'*ortho-sexualité*, ce qui inclut aussi les femmes jugées trop libérées sexuellement.

Les gardiennes de l'ordre sexuel: Paula et les *mojigatas*

Dans *Fruta verde*, Enrique Serna donne voix à une pensée *straight*, à une *ortho-sexualité* d'une rigueur et d'une intransigeance extrême, incarnée par Paula et ses deux amies, les sœurs Escofet, Milagros et Inés, « tan prudentes y juiciosas » selon Paula qui les perçoit comme des saintes, plus enclines cependant à la prédication autoritaire qu'à la méditation érémitique : « Ya quisiera yo tener una aureola de respeto como la suya. [...] Nunca pierden la figura, ni se permiten el menor exceso, y a la chita callando, *ejercen una suave autoridad de hierro* » (*Fruta*, p. 59. Nous soulignons). En effet, la pensée *straight* des trois amies ne se contente pas du prestige de l'auréole de sainteté (bien que

3 Rappelons que ce fut par cette affirmation provocatrice, « Les lesbiennes ne sont pas des femmes », que Wittig termina sa conférence « La Pensée straight », prononcée en 1978 lors de la rencontre annuelle du Modern Language Association à New York, et qu'elle conclut son texte publié deux années plus tard dans la revue française *Questions Féministes*, provoquant la stupéfaction et le mécontentement même de la part des féministes les plus radicales. Cf. Préface de Louise Turcotte, « La révolution d'un point de vue », in Monique Wittig, *La Pensée straight*, op. cit., p. 17-22. Voir aussi : Monique Wittig, *La Pensée straight*, op. cit., p. 67.

4 Préface de Marie-Hélène Bourcier, « Wittig La Politique », in Monique Wittig, *La Pensée straight*, op. cit., p. 25.

ce soit la principale source de satisfaction de Paula-martyre), ne se complaît pas seulement dans sa propre droiture, mais prétend *corriger, redresser* les comportements des autres. La décence qu'incarnent Paula et les sœurs Escofet est *une vertu militante* (« el cristal de roca de su virtud militante » (*Fruta*, p. 106)), une morale orientée vers l'action, vers l'orthopédie sexuelle. Contre la luxure ambiante et contre les amours *déviantes* (« amores *torcidos* »), Paula entend « predicar con el ejemplo » (*Fruta*, p. 110). C'est dans le cadre d'une lutte morale qu'elle lance ses « anathèmes » contre toute forme de déviances sexuelles qui menacerait les valeurs familiales et l'intégrité morale (et physique) de son fils Germán. En matière de sexualité, la norme se limite au strict cadre du mariage comme institution sacrée et pourtant trop souvent profanée par des « putarracas » et des maris adultères, une opinion radicale qu'elle synthétise ainsi : « Pero los amores fuera del matrimonio siempre serán una porquería, digan lo que digan los cantantes de moda » (*Fruta*, p. 62). À son tour, Germán résume cette rigidité morale qui condamne toute expression sexuelle en dehors du couple hétérosexuel adoubé par le sacrement du mariage : « Para ella era un crimen todo lo que atentara contra la familia, empezando por el libertinaje sexual » (*Fruta*, p. 124). Le choix des personnages et l'agencement narratif faisant alterner les voix et les points de vue permettent de révéler la violence et l'étroitesse de cette « pensée invisible »⁵, puisque Germán examine et rejette les discours totalisants véhiculés par sa mère, qui « injectent des hétéronormes » et se présentent comme allant-de-soi : « cuando la oía perorar contra los maridos infieles y las destructoras de hogares, *sometía sus anatemas a un escéptico examen* », « ¿En qué se basaba para lanzar anatemas contra los adúlteros, contra las mujeres fáciles y ahora contra los jotos ? » (*Fruta*, p. 32 et 124. Nous soulignons). Cette dernière citation présente les deux principales cibles de la répression hétéronormative : d'une part les femmes dont l'apparence vestimentaire et le comportement sont jugés inconvenants, vulgaires, frivoles, etc., et les homosexuels, deux « catégories » considérées éminemment dangereuses par Paula qui – respectant ses devoirs maternels – protège l'intégrité et l'honneur de son fils Germán.

Le trio « criminalisation, animalisation, pathologisation »

Avec pour unique norme « sa conception rigide de la décence » – qui exaspère tant Germán qui qualifie sa mère de « bigote »⁶ – Paula juge le comportement sexuel et les attitudes corporelles d'autrui au prisme de son « étroitesse mentale » et « épingle » les individus sur « un grand tableau nosologique des perversions et des 'identités' »⁷. Les épingles en question sont autant de stigmates verbaux accolés aux individus, autant d'in-

5 « Il fallait bien oser la nommer et la critiquer cette pensée invisible, non marquée pour faire plus naturelle » (*id.*).

6 « Cómo iba a respetarla, si tenía un concepto tan rígido de la decencia, que por momentos parecía una beata de pueblo » (*Fruta*, p. 27).

7 « [...] épingle les actes entre personnes du même sexe sur un grand tableau nosologique des perversions et des 'identités' » (Didier Eribon, *Réflexions sur la question gay*, op. cit., p. 19).

sultes lancées sur leur personne et leur corps, et dont l'objectif est de déshumaniser ces derniers, de les faire littéralement sortir de l'humain par le biais de ressorts discursifs stratégiques que l'on peut résumer par la trilogie « criminalisation, animalisation, pathologisation »⁸ :

Phénomène classique de l'insulte, dégrader l'autre commence par l'expulser de l'humain, condition tout à fait nécessaire et indispensable pour des croyants [...] afin de pouvoir moralement justifier la déferlante de violence qui accompagnera le châtement. N'étant plus nommées femmes, ne gardant de leur genre que les organes reproducteurs, elles sont replacées dans une sexualité instinctive, rampante, hors les vertus catholiques de monogamie, fidélité, devoir vis-à-vis de la lignée et du patrimoine à transmettre. Leur réinvestissement de l'individuel est intolérable, tout comme le désir sexuel féminin est impensable et dangereux, d'où leur métamorphose en créatures, mais aussi en femelles⁹.

L'analyse de Dominique Lagorgette des figures du discours anti-communard qui sévit particulièrement contre la figure féminine de la pétroleuse est en tous points pertinente pour comprendre et décrire celui de Paula envers les femmes jouissant trop librement de leur corps. On retrouve la même réticence à nommer du nom de « femme » celles dont le comportement (politique et/ou sexuel) est jugé déviant, une réticence feinte à seulement les évoquer : « *Nous ne dirons rien de ces femelles par respect pour les femmes à qui elles ressemblent quand elles sont mortes* »¹⁰. Paula utilise le même genre de prétérition lorsqu'elle feint de ne pas pouvoir/vouloir évoquer « la *innombrable* » (*Fruta*, p. 21) – la nouvelle épouse de Luis Mario –, de ne pas même oser mentionner ce type de « femmes vicieuses », tout en déployant au moment même où elle prétend ne pas en parler, une violence verbale exacerbée envers elles. Dans un contraste radical avec l'idéal de décence et avec les valeurs maternelles de douceur et de tendresse qu'elle n'a de cesse de revendiquer, le discours de Paula est littéralement envahi par le champ lexical du stigmate et de l'injure dans ses formes les plus « classiques » et les plus vulgaires.

Dès le premier chapitre, au cours d'une conversation avec Pável, l'ami de Germán, Paula décrit une jeune fille de la « palomilla », nommée Atala, selon trois principes typiques de la stigmatisation verbale s'abattant sur les corps (trop) sexués. On retrouve dans son discours la métaphore animalisante : celle qui aux yeux de Pável était « sólo un poquito pasada de maquillaje » apparaît chez Paula comme « un puerca lujoriosa » (*Fruta*, p. 20), une animalisation qui atteint le comble de la monstruosité – et du ridicule – dans la

8 Dominique Lagorgette, « *La ou les pétroleuses ?* », art. cit., p. 47. Eribon dégage lui aussi les caractéristiques de la stigmatisation des groupes dominés/minoritaires : « les personnes sont toujours rapportées par le discours dominant et 'légitime' à des caractéristiques générales et à des proximités 'discréditantes' telles que le crime, l'immoralité, la maladie mentale, etc. L'individu 'infériorisé' se voit refuser ainsi le statut de personne autonome par la représentation dominante puisqu'il est toujours perçu ou désigné comme simple échantillon d'une espèce (et d'une espèce condamnable, toujours plus ou moins monstrueuse ou ridicule) » (Didier Eribon, *op. cit.*, p. 113).

9 Dominique Lagorgette, « *La ou les pétroleuses ?* », art. cit., p. 49.

10 Prosper-Olivier Lissagaray, *Les huit journées de la Commune*, Bruxelles, Bureau du Petit Journal, 1871, p. 187 (cité par Dominique Lagorgette, *id.*).

vision diabolique et manichéenne d'une bête féroce menaçant la pureté et l'innocence des jeunes adolescents comme Pável, présenté comme un « niño ingenuo, recién destetado, sin rastro de malicia en el corazón », qui ne peut imaginer sans le regard lucide de Paula « el maligno poder de las mujeres sin alma » :

La mala fe siempre triunfaba sobre el candor, eso era lo que Pável aún no entendía. Bajo los disfraces más nobles *se ocultaba una bestia negra con los belfos sangrantes de tanto comer palomas*. (*Fruta*, p. 21. Nous soulignons.)

Outre les procédés de déshumanisation – animalisation et diabolisation –, l'immoralité et la sexualité débridée fantasmées de la jeune fille s'expriment par l'injure incontournable de « putain » : « parecía sacada de un congal », « ¿en qué esquina la recogiste? », réflexe verbal symptomatique de la violence symbolique qui s'abat inévitablement sur le corps des femmes :

El insulto de 'putas' se dirige a mujeres que se salen de la estrecha norma de la doble moral, comercialicen o no su actividad sexual: también es 'puta', aunque no cobre, la rebelde, la que se acuesta libremente con quien quiere o la que no acepta una relación¹¹.

Ce passage est aussi révélateur de la valeur prédicative/de prêche de l'injure qui s'inscrit comme stratégie d'un discours militant dans le cadre d'une lutte entre le bien et le mal, la décence et la luxure¹², dans un monde que Paula considère chaque jour plus « envilecido y corrupto » (*Fruta*, p. 21). En effet, l'injure de « puta » ne blesse pas directement la jeune femme en question, mais a valeur d'avertissement pour l'innocent, ici Pável, qui se laisserait séduire par les apparences factieuses de la luxure : « Una mujer como ella [Paula], podía reconocer el mal con facilidad, y defender de sus embates a los chicos inocentes como Pável » (*Fruta*, p. 21). Dans ce contexte d'énonciation, c'est l'interlocuteur Pável qui est le destinataire indirect de l'injure qui a pour objectif de guider sa conduite par la menace de la contagion, une stratégie de contournement qui apparaît dans la question rhétorique de Paula qui, après avoir qualifié la jeune fille de « puerca lujuriosa », s'indigne : « ¿No me digas que la tía te gustó ? »

11 Marta Lamas, « Las putas honestas », art. cit., p. 315. Remarquons dans le roman de Morábito que, si Eurídice répond au profil de femmes recevant habituellement le stigmate de l'injure « puta », elle ne le reçoit jamais, ni de la part des autres protagonistes, ni à travers le regard du narrateur, ni aux yeux du lecteur... elle semble comme *invulnérable* (au sens premier du terme) aux stigmates de la morale chrétienne, hétéronormative et patriarcale. Une invulnérabilité que l'on ne peut attribuer seulement aux évolutions des mentalités du cadre intra et extrafictionnel, puisque, comme le rappelle Marta Lamas en conclusion du sous-chapitre consacré à la violence symbolique : « El estigma ofrece una interpretación sobre el lugar de las mujeres en la sociedad, lugar que, aunque pasó por muchas e importantes transformaciones durante el siglo xx, sigue teñido con la doble valoración de la moral sexual. Por eso la mala fama o reputación sigue siendo, a principios del siglo xxi, instrumento de control ideológico y también castigo sexista » (*ibid.*, p. 316). Nous analyserons en détail le cas d'Eurídice et proposerons différentes interprétations pour comprendre cette invulnérabilité dans le sous-chapitre suivant, en III. 2.

12 Voir le champ lexical antithétique associé au bien et au mal, avec d'une part : « ingenuo », « sin rastro de malicia », « la buena fe », « amor al prójimo », « candor », « palomas inocentes » et d'autre part : « el maligno poder », « sin almas », « envilecido y corrupto », « las traiciones y las puñaladas », « la mala fe », « bestia negra », « el mal » (*Fruta*, p. 20-21).

*Stigmata degenerationis*¹³

Plus loin dans le roman, la description d'une autre jeune fille – Jacinta, la nièce du cousin éloigné de Paula, Baldomero – permet de dégager une autre caractéristique du discours puritain qui *stigmatise* – la notion de « stigmaté » prend ici une autre résonance – le corps féminin soupçonné de dépravation. Le champ lexical employé pour décrire Jacinta n'est plus celui de l'animalité ou de la diabolisation, mais de la maladie. Loin de dresser le portrait général de la jeune femme, Paula semble établir un *diagnostic médical* de son état de santé physique... (et mentale/morale) : « una muchacha de carnes *magras*, con ojillos *protuberantes* y rostro *anémico*, vestida toda de negro, que derramaba en el respaldo del sofá una larguísima cabellera castaña » (*Fruta*, p. 236. Nous soulignons). Loin d'exprimer la compassion envers une jeune fille fragile (qui se rapproche pourtant d'une vision valorisée de la fragilité féminine), l'énumération de termes techniques appartenant au registre médical¹⁴ rappelle les théories physiognomoniques et d'anthropologie criminelle et suggère au contraire la méfiance qu'inspire un corps malsain/malade interprété comme le reflet, l'indice superficiel d'une perversion de l'âme. Parmi cette série d'indices, une caractéristique attire particulièrement l'attention de l'observatrice et concentre son soupçon : « su océano capilar ». Alors que l'énumération des premiers éléments se veut d'abord neutre et objective – chaque partie recensée reçoit un adjectif-diagnostic précis, visant déjà à présenter les caractéristiques corporelles de la jeune femme en termes d'écart, excès ou carence, face à la norme –, le discours de Paula s'emporte et déborde du strict examen empirique pour céder à l'hyperbole et à la métaphore (« *derramaba* » ; « *larguísima* », « *océano* ») soulignant ainsi le caractère *anormal* de cette crinière... obscène.

Après ce recensement élémentaire, Paula suit une logique « scientifique » infaillible à la manière de Lombroso et lit ces traits hors-normes comme autant de signes extérieurs de dégénérescence, plus précisément, de dépravation, comme autant de preuves parlantes du vice :

Paula, en cambio, veía sus crenchas enmarañadas con desconfianza y un poco de asco. [...] Dudaba de su *higiene personal*, pero sobre todo veía en esa pelambre de *ermitaña viciosa una tara de conducta o un signo de relajamiento moral*. No era un pelo hermoso sino una *bofetada a la civilización y al decoro*. Quién sabe qué tuviera en la cabeza y en las *hormonas* una loca que iba trapeando el piso con la melena. (*Fruta*, p. 237. Nous soulignons.)

Cette focalisation sur la chevelure est presque « attendue » dans la mesure où les « femmes en cheveux » sont traditionnellement soupçonnées de mener une vie de dé-

13 Jean Clair cite cette formule de l'*Esquisse sur la préhistoire de l'anthropologie criminelle* de Lombroso. Cf. Jean Clair, *Hubris*, op. cit., p. 39.

14 « Anémique », mais aussi « protubérant » dont l'étymologie et l'histoire confirment le registre médical du terme. Cf. CNRTL.

bauche, l'expression en venant à signifier par euphémisme et par métonymie la prostituée. Le « relâchement capillaire » comme signe de « relâchement moral » était déjà l'un des traits apparaissant dans le portrait-robot de la pétroleuse :

Cette représentation de la chevelure lâche, du corps non pas dissimulé, policé et contenu par le vêtement mais au contraire livré à lui-même [...] nous ramène tout droit aux représentations de la sexualité féminine échappant aux contrôles religieux, social et politique de l'homme et livre un autre trait important [...] : il s'agit de la liberté sexuelle et de son corollaire, la débauche¹⁵.

Mais le recensement méthodique du corps de Jacinta, la référence à l'« hygiène personnelle » de la femme et l'emploi du terme emblématique et anachronique de « tare » inscrivent plus explicitement le jugement de Paula dans le siècle passé, dans l'héritage de la pensée positiviste (si influente en Europe et en Amérique Latine, notamment au Mexique, au XIX^e siècle et dont les nombreuses ramifications/sous-disciplines – physiognomonie (d'origine plus ancienne¹⁶), hygiénisme moral, anthropométrie/-logie criminelle, etc. – ont été très largement contestées depuis). Si la chevelure est dans la culture chrétienne un élément hautement ambigu, interprété traditionnellement comme un indice de mauvaise vie, la lecture faite par Paula d'autres parties du corps féminin – celui de Jacinta et aussi d'Atala – apparemment moins « parlantes », résonne tout particulièrement avec l'ouvrage de Lombroso *La Femme criminelle et la prostituée* (1893)¹⁷. Certaines remarques de Paula s'inscrivent en effet dans le raisonnement lombrosien, littéralement et doublement « stigmatisant », selon lequel l'évidence de stigmates corporels détectés sur les corps permet à l'observateur de proférer « légitimement », « objectivement » le stigmate verbal de « putain ». Par exemple, le fait que l'attention de Paula se porte sur les

15 Dominique Lagorgette, « La ou les pétroleuses ? », art. cit., p. 45. L'insistance aussi sur les vêtements lâches, qui ne contiennent plus le corps féminin et sont donc l'indice d'une sexualité féminine hors de contrôle est aussi faite dans *Fruta verde*, lorsque Paula décrit l'accoutrement hippie de Kimberly : « Lleva una falda hindú deshilachada y una blusa de manta que le podría servir de pijama » (*Fruta*, p. 61).

16 Jean-Jacques Courtine rappelle dans son chapitre « Le miroir de l'âme », consacré à la physiognomonie, que « cet art de déchiffrer les langages du corps, le plus souvent considéré aujourd'hui comme une forme de psychologie archaïque et volontiers dénigré, a connu cependant, entre le XVI^e et XVIII^e siècle, une faveur extraordinaire et a joué, dans l'histoire des idées aussi bien que dans celle de la sociabilité, un rôle considérable » (Jean-Jacques Courtine, « Le miroir de l'âme », in Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps, 1. De la renaissance aux Lumières*, Seuil, 2005, p. 319-320). Alors qu'au cours du XVI^e et XVII^e siècle « la montée de la rationalité semble condamner l'ancienne physiognomonie » – la « métoposcopia » et la « physionomie » associées étant définies dans l'*Encyclopédie* comme « science imaginaire, art prétendu » ou « science ridicule » (*ibid.*, p. 324) –, le XIX^e connaît une « curieuse résurrection d'une discipline dont la science avait annoncé le trépas », ce qui suffit à confirmer selon Courtine « que lectures et langage du corps ne sauraient être entièrement compris à partir des seules mutations de la scientificité. Si la physiognomonie a cessé de participer à la fin du XVIII^e siècle à la rationalité scientifique, elle n'en demeure pas moins un élément essentiel de la connaissance commune, des savoirs ordinaires qui informent les pratiques d'observation d'autrui, à un moment où les bouleversements politiques et sociaux rendent plus que jamais nécessaire le déchiffrement d'identités nouvelles » (*ibid.*, p. 325. Nous soulignons). Ce réflexe de pensée réapparaît justement au moment de « l'avènement de sociétés urbaines, où les identités deviennent floues, où l'anonymat et le cosmopolitisme gagnent du terrain » (*id.*). Cette coïncidence entre évolution sociétale et réflexe de pensée pourrait expliquer le recours à cette figure de discours chez Paula à une époque qui se caractérise aussi par de nombreux bouleversements socioculturels dans le monde occidental (comme l'émancipation progressive des femmes, la remise en question des rôles de genre, la revendication d'identités sexuelles jusqu'alors taboues, etc.).

17 Ouvrage paru en 1893 sous le titre *La Donna delinquente, la prostituta e la donna normale*.

tatouages d'Atala (« los brazos llenos de tatuajes ») et sur son jeune âge (« –Es increíble que a esa edad ya sean tan golfas y tan vulgares –lamentó consternada » (*Fruta*, p. 20)) reprend la même logique infaillible de Lombroso qui interprétait le tatouage et la précocité comme signes imparables du vice¹⁸. De même on retrouve chez Paula la référence à la civilisation bafouée par la chevelure lâche et lascive de Jacinta (« una bofetada a la civilización y al decoro ») qui rappelle la comparaison utilisée chez Lombroso pour décrire les femmes dont la sexualité n'est pas subordonnée à la maternité : « ces luxurieux barbares chez qui la civilisation et le besoin n'ont pas encore discipliné la sexualité »¹⁹.

Cet héritage discursif est particulièrement perceptible aussi dans le style de Paula²⁰ qui, à l'instar de Lombroso, oscille entre prétention scientifique et délires mythologiques, entre objectivité apparente et divagations fantasmagoriques. Dans son ouvrage sur la figure de la criminelle et de la prostituée, Lombroso « nous promène dans un monde délirant de 'cruauté raffinée et diabolique', de 'férocité bestiale', monde où ces femmes, [...] s'adonnent à tous les vices imaginables »²¹. Les « visions de délinquantes hystériques » et les métaphores monstrueuses employées²² par le criminologue rappellent celle de Paula imaginant la jeune Atala – représentante d'une race dégénérée – comme « *una bestia negra con los belfos sangrantes de tanto comer palomas* ». Ce type de visions apocalyptiques inspirées par des corps et des comportements féminins visiblement dégénérés

18 « Une fois établie, à travers d'interminables statistiques et comptes rendus de 'cas', 'la précocité caractéristique des criminelles' (p. 362), [...] il s'agit de fortifier, dans l'esprit du lecteur, les liens précocité-vice, [...] et ce lien est tissé, partout, imperceptiblement. C'est ainsi qu'à la page 353 parlant des tatouages qui jouent un grand rôle dans son inventaire des stigmates physiques des prostituées (étant des signes de primitivité, d'atavisme) : « Presque toutes (les prostituées) se sont tatouées en âge précoce », et plus loin : « De Albertis remarqua que les filles tatouées étaient les plus vicieuses », Lombroso opère le glissement : tatouage > précocité > vice » (Olrík Hilde, « Le sang impur. Notes sur le concept de prostituée-née chez Lombroso », in *Romantisme*, 1981, n°31, Sings, p. 175).

19 Cité par Olrík Hilde. Cf. *Ibid.*, p. 172.

20 Paula n'est cependant pas la seule à témoigner de cette influence stylistique et discursive. En effet, bien qu'il contredise systématiquement les discours de sa mère pour lui opposer celui de la raison et de la tolérance, Germán ressent envers les femmes une méfiance proche de l'esprit lombrosien : « Las mujeres se habían vuelto para él *animales de otra especie zoológica, una especie atractiva pero amenazante, con una proclividad congénita a la traición* » (*Fruta*, p. 124. Nous soulignons).

21 Olrík Hilde, art. cit., p. 172. Hilde renvoie aux pages 426 et 429 de l'édition française de l'ouvrage de Lombroso.

22 En accordant une conscience littéraire au criminologue, nous pourrions faire l'hypothèse de sa volonté de restituer par le style et dans la langue le caractère fondamentalement monstrueux de la femme criminelle, de la prostituée qui échappe à sa nature (« la criminelle-née est pour ainsi dire une exception à double titre, comme criminelle et comme femme [...] Elle doit donc, comme double exception, être plus monstrueuse » (*ibid.*, p. 171)). Cependant, l'analyse de Olrík Hilde tend davantage à présenter ces variations de styles comme la preuve d'un esprit délirant et mal assuré, d'un raisonnement incontrôlable qui mêle inconsciemment le « scientifique » et le mythologique. « Mais c'est tout de suite après que l'imagination de Lombroso vole plus vite que sa plume et qu'il reste lui-même interdit devant l'étendue et la monstruosité de ses visions de délinquantes hystériques. De nouveau il mélange tout : délinquance et maladie réelle, mystifications de jeunes filles, citations de Charcot et racontars de bonne femme [...] dans un pêle-mêle d'halluciné [...] toute une trame d'indicible ; ses phrases sont pleines de contraintes mal assumées, dont témoigne telle prétention : « Je ne parle pas d'une autre [hystérique] qui ... » et puis suit l'histoire ; ou cette autre phrase qui tremble d'envie de raconter : « Ne parlons pas ici des succubes, ni des sorcières, ni des saintes ». (p. 626) (mais ici il se retient, et nous renvoie au chapitre : Frigidité!) » (*ibid.*, p. 177).

et anormaux culmine dans le roman lors de l'épisode de la fête de Kimberly, que nous analyserons juste après.

Le dernier point commun entre ces deux discours est leur fonction d'avertissement dans un contexte social de corruption généralisée et face à une menace, certes souvent évidente pour l'œil expert du criminologue ou d'une femme comme Paula qui, « *curtida en desengaño, podía reconocer el mal con facilidad* », mais parfois invisible :

[Lombroso] a recours à un dernier concept-clef : celui de prostituée virtuelle. Catégorie rassurante à première vue [...] en ce qu'elle permet justement d'étiqueter, de grouper ensemble tout ce qui échappe autrement ; mais foncièrement angoissante, car elle renferme ainsi l'irréparable, l'imprévisible, l'impensable, l'indicible même. En témoigne cette phrase, près de la fin, où Lombroso recommande de se méfier : les eaux dormantes sont les plus dangereuses ; on dirait la voix de Balzac, quand celui-ci nous met en garde contre les courtisanes parisiennes dont le front pur et angélique n'est qu'un masque qui cache le vice le plus consommé²³.

L'insistance de Paula sur la menace invisible – incarnée par Atala, Jacinta et autre succube – qui pèse sur les jeunes innocents comme Pável ou Germán rappelle en effet l'invitation à la méfiance formulée par Lombroso et Balzac, le vice se cachant souvent sous les plus nobles apparences (« *Bajo los disfraces más nobles se ocultaba una bestia negra* »).

Le procès de K.²⁴

Les figures du discours puritain que nous venons de recenser – animalisation, criminalisation, pathologisation, diabolisation – atteignent des sommets de violence – et de ridicule – lors de la fête organisée par Paula en l'honneur d'une parente éloignée, la *gringa* Kimberly, de visite à Mexico. Durant la fête, cette hippie de 35 ans a l'impudence de danser langoureusement avec un ami de Germán, Raymundo (âgé de 17 ans), un écart de conduite qui ne passe pas inaperçu aux regards vigilants du trio Paula-Milagros-Inés qui sous-veille :

Mientras alecciono a Pável [sobre los amores fuera de matrimonio], Milagros me pide con señas que mire hacia la terraza, donde *al amparo de la penumbra* se ha formado un grupo de parejas enlazadas. *Alerta roja*: Kimberly baila muy pegada con Raymundo y ha reclinado ya la cabeza en su hombro, *como una vil ofrecida*. Por pudor, las tres callamos delante de Pável. Pero flota en el aire *una sensación de peligro*, una angustia compartida, y me vienen a la memoria *los malos antecedentes* de la festejada, que hace años [...] fue arrestada en

23 *Ibid.*, p. 178.

24 C'est en prenant des notes de manière abrégée que le hasard des initiales du personnage de Kimberly et du héros de Kafka a attiré notre attention. Nous conservons dans le sous-titre cette référence intertextuelle car, même s'il ne s'agit que d'une coïncidence fortuite, la petite scène du « procès » de Kimberly insérée dans la narration présente certaines similitudes avec le roman kafkaïen : si l'on connaît la « faute » pour laquelle Kimberly est inquiétée, la disproportion du dispositif « purificateur » mis en place pour juger son comportement confine à l'absurde. De plus, on retrouve la même impossibilité pour l'accusée de se défendre, la même incommunication puisque Kimberly ne parle pas la langue de ses juges. Enfin, l'épisode souligne de manière exemplaire la violence institutionnelle, non pas du système judiciaire, mais de l'hétéronormativité comme institution/régime politique (cf. Monique Wittig, *La Pensée straight*, *op. cit.*, p. 18).

Seattle por llevar marihuana en el coche. Yo creía que ya estaba *regenerada*, de otro modo no la hubiera invitado, pero su conducta me da mala espina. ¿No se habrá fumado un carrujo en el baño y por eso *anda como gata en tejado caliente*? [...] Sólo *una loca drogada* puede repegársele tanto a un mocito como Raymundo, que podría ser su hijo. Ahora *la cerda* mece las caderas en un suave masaje pélvico, sus piernas entreveradas con las del chico. Con los labios fruncidos y las quijadas tensas, Inés y Milagros me imploran en silencio que haga algo *para imponer el orden*. (*Fruta*, p. 62-63. Nous soulignons.)

On retrouve dans ce passage l'idée de menace à l'ordre social et moral (« alerta roja », « sensación de peligro », « angustia ») qu'introduit ici Kimberly par son comportement de « vil ofrecida » qui pervertit l'atmosphère familiale et exige l'action rédemptrice de Paula, brandissant les valeurs de « lealtad, cariño, ternura » pour « neutralizar a las fuerzas del mal » et « hacerle comprender a los pubertos ansiosos y a las gringas ninfómanas que sería una atrocidad manchar este ambiente familiar con una conducta impropia ». Pour justifier/légitimer le châtiment qui aura lieu au petit matin, le traitement descriptif de la jeune femme présente les mêmes caractéristiques de criminalisation et de pathologisation (à travers l'évocation des « antécédents » de Kimberly, de sa *dégénérescence* présumée et de ses troubles psychiatriques et physiques : « *una loca drogada* », « *ninfómana* ») – deux procédés maintenant encore la femme dans l'espèce humaine mais pour en souligner la faute et le crime²⁵ –, et de déshumanisation : suivant la même tendance déglagée par la linguiste Dominique Lagorgette dans les portraits de pétroleuses²⁶, l'expulsion hors de l'humain est double et, ici, progressive : les comparaisons et métaphores employées renvoyant d'abord à l'animal (« *como gata en tejado caliente* »²⁷, « *la cerda* », « como dos perros cachondos separados a escobazos »), puis à des figures mythologiques issues de l'imaginaire judéo-chrétien le plus manichéen : « Los demonios de la lujuria regresan a sus cubiles, echando humo por el hocico, y la fiesta vuelve a pintarse de rosa » (*Fruta*, p. 63).

Mais ses tentatives pour imposer l'ordre et calmer les instincts « cachondos » des jeunes ont été vaines, puisqu'au petit matin, Paula surprend Kimberly et Raymundo en plein acte sexuel. Véritable vision d'horreur qu'elle décrit en des termes sataniques. Les premières bribes de description donnent à entendre les sons de l'œuvre de Satan : « un rumor animal enturbia el silencio. Jadeos agudos de mujer empalmados con los roncros gruñidos de un hombre ». Puis, face au spectacle infâme de « Raymundo montado encima de Kimberly », Paula lance une interjection sacrée en guise de conjuration : « Madre santísima ». De manière comiquement exagérée, la description de K. *in fraganti* répond

25 Lagorgette identifie deux types principaux de descriptions : « les portraits qui maintiennent ces femmes dans l'espèce humaine (revendiquant la faute) et ceux qui au contraire y voient des hybrides dignes des enfers et autres traditions mythologiques » (Dominique Lagorgette, « *La ou les pétroleuses ?* », art. cit., p. 44).

26 *Ibid.*, p. 47.

27 Notons le clin d'œil à la pièce de Tennessee Williams, *La chatte sur un toit brûlant* (*Cat on a Hot Tin Roof*), mise en scène en 1955 par Elia Kazan et adaptée au cinéma par Richard Brooks en 1958.

en tous points aux représentations traditionnelles du succube, qui engloutit sa victime dans une transe démoniaque :

Ella lo atenaza con las piernas y pide *more, daddy, more*, con los ojos estrábicos de lujuria. Su carne blanquizca, surcada de venitas azules, engulle como una medusa el cuerpo del chico. (*Fruta*, p. 66-67)

Plus qu'un écart de conduite (« un desliz »), cet attentat à la pudeur et aux mœurs est considéré par Paula comme une « profanación alevosa » qui appelle le châtement purificateur ! « Que el fuego purificador nos absuelva de la ignominia » (*Fruta*, p. 67). Cette formule de conjuration du mal incarné par la nymphomane-succube Kimberly introduit une scène marquante du roman, le procès de K., qui illustre d'une part la violence de la morale hétéronormative radicale mise à exécution par les émissaires de la décence (Paula et ses deux consœurs, Milagros et Inés), et d'autre part l'habileté stylistique de l'auteur qui manie l'ironie et l'exagération pour provoquer inlassablement le rire et la stupéfaction du lecteur.

Après l'imprécation lancée par Paula, la narration est laissée en suspens par trois astérisques signalant une ellipse temporelle. Le récit reprend ensuite, mais sous la forme nouvelle d'une pièce de théâtre pour représenter le procès de K. :

Sala de la casa en Tequequitengo, tres horas después. Al centro, en el sofá grande, Inés y Milagros custodian a Kimberly con el ceño adusto. Llevan blusones negros en señal de luto, y a juzgar por las grietas de su rostro, se diría que en las últimas horas han padecido un cólico nefrítico. Hundida en el sillón, Kimberly se enjuga el llanto con un pañuelo, la cara contrahecha por un rictus de dolor. Desde el sillón de la izquierda, Paula observa sus lágrimas con la distancia crítica de un severo fiscal que no puede ablandarse ante escenas cursis. Desparramados en sillas y taburetes, los jóvenes guardan una compostura expectante. Raymundo tamborilea con los dedos en el brazo de la silla. [...] Junto a él, Germán se mesa los cabellos con impaciencia. Las novias y amigas de la familia cuchichean por lo bajo en espera de una noticia grave. (*Fruta*, p. 67)

Ce premier paragraphe, qui se caractérise par la concision de phrases (parfois nominales) plantant le décor et les personnages, fait office de didascalie initiale introduisant la prise de parole des personnages annoncée par leurs noms en lettres capitales. La description des attitudes corporelles et les précisions du narrateur-dramaturge offrent une répartition claire des rôles de chaque personnage dans cette mise en abyme fictionnelle parodiant une scène de procès : les juges incarnés par le duo Milagros-Inés, Paula, à la fois « severo fiscal », juge et témoin, les accusés Kimberly et Raymundo, les jurés ou l'audience représentés par les jeunes attentifs, les « novias y amigas de la familia », et enfin l'avocat de la défense incarné par Germán, décrit plus tard comme « un abogado presentando objeciones ante el juez » (*Fruta*, p. 69). On perçoit dans cette longue description une mise en suspens ironique de la part du narrateur qui, tout en parodiant les codes dramatiques, se plaît à retarder la prise de parole en insistant sur la tension précédant

l'ouverture du procès (« expectante » ; « tamborilea con los dedos » ; « impaciencia » ; « en espera de una noticia grave » ; « romper la tensión »). C'est alors Milagros qui ouvre le procès de manière exagérément solennelle :

MILAGROS: LOS mandé llamar porque anoche, o más bien esta madrugada, ocurrió un incidente vergonzoso, que no podemos pasar por alto. Cuéntales lo que viste, Paula. (*Fruta*, p. 67)

Dès le début du réquisitoire et jusqu'à la fin de la représentation (et du chapitre) qui se termine par la sortie de scène de Germán et des deux accusés, le narrateur-dramaturge guide l'imagination du lecteur par des didascalies entre parenthèses qui décrivent les réactions exacerbées des protagonistes et contribuent ainsi à la tension dramatique : « PAULA (tragando saliva) », « (Murmullo de asombro y morbosidad) », « KIMBERLY (entre gimoteos) », « PAULA (se levanta furiosa) », « GERMÁN (se levanta furioso) », « (Seguido de los acusados, Germán abandona el escenario por la escalera del fondo) » (*Fruta*, p. 67-70).

L'enchâssement littéraire de cette micro-pièce de théâtre, qui couronne le chapitre IV de la fête de Kimberly et résout la tension dramatique initiée dans le long passage narratif cité précédemment (décrivant la danse langoureuse des futurs amants), condense plusieurs techniques littéraires chères à l'auteur. Il suppose tout d'abord un *jeu trans-générique*²⁸ qui force une *mise à distance* du lecteur vis-à-vis des événements décrits jusqu'alors (la scène de la danse, puis l'acte sexuel entre K. et Raymundo), en obligeant ce dernier à changer de position – de siège – pour prendre place parmi l'assistance/le public convoqué par Paula et les sœurs Escofet. De lecteur plus ou moins passif, il devient spectateur et juré, un changement de statut brutal qui l'invite à adopter un regard critique face aux événements décrits et *face aux discours suscités par ces derniers*.

La distance induite par le dispositif théâtral permet en effet de mettre en valeur une autre caractéristique de l'écriture de Serna – particulièrement perceptible à travers le personnage de Paula dont nous avons déjà analysé le discours, mais aussi de Germán – que nous pouvons nommer *interdiscursivité*, entendue comme mélange – souvent incohérent – de discours appartenant à différents registres/différentes disciplines : après le discours moralisateur du prêche et le discours pseudo-scientifique aux relents lombrosiens, c'est maintenant le langage juridique qui est de rigueur dans le tribunal improvisé (sans exclure pour autant les autres types de discours analysés précédemment): « ocurrió un incidente vergonzoso » ; « La principal responsable » ; « En la jerga legal esto se llama corrupción de menores » ; « aquí hubo dos culpables » ; « lo más grave es que se violó un pacto de ci-

28 Un autre exemple dans le roman de ce jeu trans-générique est l'insertion du journal intime de Germán à partir du chapitre XIII qui prend la relève d'une narration de type hétérodiégétique.

vilidad y decoro » (*Fruta*, p. 68). On perçoit d'ailleurs à travers ces bribes de réquisitoire la confusion du registre moral et légal.

Enfin, la mise en scène du procès *accentue et concentre*, le temps de la représentation, *le principe polyphonique* qui guide la narration à l'échelle du roman et qui apparaît ici visuellement à travers la typographie théâtrale transcrivant en lettres capitales les noms des acteurs et introduisant leur prise de parole, donnant ainsi l'impression d'une parole restituée à l'état brut, tout juste contextualisée par quelques didascalies, libérée de la présence du narrateur. Cependant, ce dernier ne disparaît pas tout à fait derrière la nouvelle forme théâtrale donnée au récit. Au contraire, la *forme générique même* produit un effet de sens : d'une part, l'application très rigoureuse des codes dramaturgiques est ironique en elle-même puisqu'elle imite par la forme la rigueur du jugement qui se prépare. La *parodie* des normes dramaturgiques coïncide formellement avec la scène qui se déroule : une *parodie* de procès. D'autre part, cette apparente rigueur formelle laisse cependant quelques brèches où s'infiltrer l'esprit facétieux du narrateur-dramaturge, comme lorsque ce dernier juge utile dans la didascalie initiale d'interpréter l'allure des sœurs Escofet : « Llevan blusones negros en señal de luto, y a juzgar por las grietas de su rostro, se diría que en las últimas horas han padecido un cólico nefrítico ». Cette appréciation introduite nonchalamment opère un retournement ironique, puisque c'est sur le corps des sœurs Escofet que l'observateur peut lire les stigmates d'un mal psychosomatique, cette fois dans un registre dégradé/prosaïque et non plus moral/spirituel.

Transgénéricité, interdiscursivité, polyphonie, autant de stratégies qui permettent à l'auteur de mettre en lumière et de ridiculiser les discours orthosexuels de la pensée *straight* dans sa forme la plus puritaine, pour en révéler la violence et l'absurdité. Si le dispositif théâtral implique *une mise à distance critique* du lecteur tout en lui offrant une expérience de lecture proprement réjouissante, il plonge aussi ce dernier au cœur de la violence verbale déployée par les inquisitrices : le lecteur devient spectateur involontaire, en assistant au procès il expérimente avec les autres personnages le sentiment de honte et d'humiliation infligé aux accusés. Le comble de l'humiliation semble atteint lorsque Paula, incitée par les sarcasmes de Milagros, file la métaphore et profère publiquement l'insulte de « porcs » à l'égard des deux coupables :

MILAGROS: Inés tiene razón. Allá ustedes si quieren ser amantes. Pero una cosa es revolcarse en el lodo y otra salpicar a los demás. ¿Querían aplausos o qué?

PAULA: Sí, eso querían (aplaude con sorna). ¡Bravo, pigs, congratulations! (*Fruta*, p. 68-69)

S'il porte la violence à son paroxysme, le dispositif théâtral favorise en retour l'émergence d'un contre-discours qui met en lumière les aberrations de la pensée et des discours des juges autoproclamés. Le procès se termine ainsi par une joute oratoire entre

Germán-avocat et Paula-inquisitrice, où le fils dénonce les procédés humiliants de cet examen de conscience forcé et révèle le substrat théorique aberrant de son adversaire :

GERMAN (con voz enérgica, como abogado presentando objeciones ante el juez): No exageres, mamá, ni que fuera para tanto. Esto parece un linchamiento. [...]

GERMAN: Raymundo y Kimberly ya pidieron disculpas. ¿Qué más quieren? ¿Quemarlos en leña verde?

MILAGROS: Queremos sacudirles la conciencia, si acaso la tienen. ¿Have you listened, Kimberly? *I said we only want to shake your conscience, if you have any.*²⁹ (Arrecia el llanto de Kimberly)

GERMAN: No son dos criminales para que los traten así. Sólo cometieron una falta menor.

PAULA (se levanta furiosa): ¿Te parece menor esa gran marranada? Entonces estás de acuerdo en que tu hermanita salga a la terraza y se encuentre a una pareja cogiendo en la hamaca.

GERMAN: Yo no dije eso.

PAULA: Cómo que no, a eso nos llevaría el libertinaje que tú defiendes. (*Fruta*, p. 69)

Dans cette joute verbale, chacun utilise des figures rhétoriques, plus ou moins habilement, pour convaincre l'adversaire et l'auditoire. Germán se réapproprie le registre juridique convoqué par les trois inquisitrices pour criminaliser l'acte sexuel « commis » par Kimberly, soit pour le rejeter/disqualifier (« No son dos criminales »), soit pour le nuancer (« Sólo cometieron una falta menor »). Loin d'accepter cette rectification terminologique imposée par son fils, Paula – suivant le procédé rhétorique de la *reflexio* – reprend à son compte un terme isolé de l'argumentation de Germán (l'adjectif « menor ») pour le transposer abusivement sur un autre registre, celui de l'animalité : « Te parece *menor* esa gran *marranada* ». C'est de manière tout aussi abusive et malhonnête qu'elle prétend reformuler l'opinion de Germán : « Entonces estás de acuerdo en que ... ». L'argumentation à la fois hyperbolique et superficielle de Paula apparaît dans deux procédés privilégiés : la *reductio ad absurdum* et les syllogismes. Au cours de cette plaidoirie, le terrorisme moral de Paula repose non seulement sur la violence verbale qu'elle déploie, mais aussi sur une gestuelle à travers laquelle elle menace son interlocuteur de mettre à exécution les conséquences extrêmes et absurdes de ses raisonnements, comme si l'incarnation scénique de ses conclusions pourtant aberrantes permettait de les valider sur le plan logique :

PAULA: ¿Ah no? Pues si todos somos tan liberales, yo también me puedo llevar a la hamaca a tu amigo Pável.

(Toma del brazo a Pável, que agacha la cabeza, sonrojado) (*Fruta*, p. 69)³⁰

Face à l'impassibilité de son adversaire (« GERMAN: Pues si te quieres acostar con Pável, por mí encantado »), Paula recourt à un dernier argument *ad hominem*, comble de

29 La dimension polyphonique repose aussi sur la traduction en langue anglaise des répliques du réquisitoire. La répétition dans une autre langue des mêmes discours *fait résonner doublement les sarcasmes des accusatrices*, crée un effet cacophonique/de saturation linguistique qui participe de l'atmosphère asphyxiante de la scène (et produit un écho quasi cauchemardesque).

30 Le raisonnement analogique qu'elle suit n'est cependant pas si absurde, puisqu'elle sera elle aussi sur le point de commettre un « détournement de mineur » avec l'objet de sa démonstration, Pável.

la perfidie oratoire et preuve de la radicalité de sa position. Capable des pires coups bas au nom de la décence, Paula s'en prend personnellement à Germán – victime collatérale du terrorisme moral³¹ qu'elle pratique aveuglément –, qu'elle humilie publiquement en lui rappelant ses échecs sentimentaux et les trahisons dont il a été victime³², preuve des dangers de la liberté sexuelle :

PAULA: La decencia no es mojigatería. Y tú deberías ser el primero en defenderla, porque las indecencias de los demás te han dolido mucho. ¿No andas chillando en los rincones por la traición de tu ex novia?

GERMAN (exasperado): ¿Ahora vas contra mí? ¡Eso no tiene nada que ver!

PAULA: Cómo que no. Por una calentura, Berenice se fue con tu amigo Leonardo. Si cada quien se deja por sus hormonas, nadie está obligado a respetar nada. (*Fruta*, p. 70)

Quant à Germán, sa défense consiste à invalider l'argumentation simpliste et superficielle de son interlocutrice en en révélant les faiblesses et en la ridiculisant par une comparaison avec les procédés de l'Inquisition : « GERMAN: Ya entendí tu silogismo: como la libertad hace daño, que muera la libertad. Así pensaba el Santo Oficio. ¡Sal a ponerle cinturones de castidad a la gente! » (*Fruta*, p. 70). Une autre figure rhétorique utilisée par Germán nous intéresse particulièrement en ce qu'elle cristallise le conflit entre deux mentalités, *straight* et libertaire³³ : il s'agit de la *reflexio*, qui consiste à reprendre les mots de son interlocuteur. Après avoir présenté et mimé l'hypothèse d'une relation sexuelle entre elle et Pável, Paula prétend connaître la réaction qu'aurait son fils : « Se te caería la cara de la vergüenza ». Ce à quoi German répond : « Lo que me da vergüenza es verlas montar este juicio ridículo. Yo creí que ustedes eran señoras cultas de amplio criterio y están resultando unas mojigatas » (*Fruta*, p. 69. Nous soulignons). On perçoit à travers cette répétition – qui n'en est pas tout à fait une puisque l'objet associé au terme de « honte » diffère considérablement – l'étroitesse d'esprit de Paula, qui restreint le concept de « honte » aux pratiques sexuelles débordant d'un cadre extrêmement rigide. Cette définition très ciblée du terme « vergüenza » souligne également à quel point la sexualité est une obsession pour celles et ceux qui n'ont de cesse de surveiller, de contrôler, de borner³⁴ celle des autres (davantage que pour celles et ceux qui vivent la leur librement). Le jeu *reflexif* autour du signifiant « honte » a pour objectif d'entraîner un changement de point de vue, de perspective, de faire apparaître d'autres signifiés possibles derrière cet étendard de la pensée normative. Mais Germán ne peut que constater l'échec de sa tentative de persua-

31 Paula est consciente des procédés d'humiliation et d'intimidation qu'elle pratique au nom de la décence et qu'elle qualifie elle-même de terrorisme : « Creo que un poco de terrorismo está permitido en nombre de la decencia » (*Fruta*, p. 279).

32 Face au mépris de Germán qui préfère quitter la scène, elle va même jusqu'à lui prédire d'autres trahisons dans une ultime vocifération : « PAULA (a grito herido): Cretino de mierda. ¡Te mereces que todas tus novias te pongan los cuernos! » (*Fruta*, p. 70).

33 Au chapitre suivant, Germán évoque « [e]l choque frontal con su madre, o con la moral que ella representaba » (*Fruta*, p. 73)

34 Nous reviendrons plus avant sur cette obsession.

sion et l'inébranlabilité des principes moraux maternels, et il reconnaît au chapitre suivant que : « Jamás le haría entender el carácter relativo de sus valores morales, pues ella los consideraba inmutables y eternos » (*Fruta*, p. 73). L'idée de valeurs morales présentées comme « immuables et éternelles » est précisément soulignée par Monique Wittig, qui considère cette caractérisation comme étant une arme épistémologique et politique de domination de la pensée *straight*. Elle dénonce « les mythes hétérosexuels » – se bornant dans l'esprit de Paula à celui de la famille et du couple hétérosexuel consacré par les liens légitimes du mariage – qui circulent « comme des valeurs sûres »³⁵ ainsi que les « discours qui nous oppriment tout particulièrement nous, lesbiennes, féministes et hommes homosexuels et qui prennent pour acquis que ce qui fonde la société, toute société, c'est l'hétérosexualité »³⁶.

III.1.b. L'étrange couple de la police des mœurs et des homosexuels

« À travers l'histoire, vie gay et police des mœurs ont formé un étrange couple... »³⁷

« 'Homosexuel', au même titre que 'femme' n'est pas un nom qui se réfère à une 'espèce naturelle' : c'est une construction discursive, et homophobe, qui passe pour un objet réel dans le cadre d'une épistémologie particulière »³⁸.

Une catégorie utile

Nous profitons de la dernière citation de Wittig pour introduire l'autre cible du discours de Paula : les homosexuels. Si les femmes sont jugées pour leurs pratiques sexuelles (réelles ou présumées) et les homosexuels pour leur orientation, les unes et les autres sont les deux versants négatifs d'une même morale hétéronormative sexiste et homophobe :

Las personas homosexuales (lesbianas o gays) también son estigmatizadas, pero por su orientación, en tanto que las mujeres heterosexuales lo son sólo por su práctica. Tanto el sexismo como la homofobia son productos de los procesos de simbolización que tejen el género³⁹.

Les schémas de pensée, les symboles et les mythes qui entretiennent le genre et régissent les identités des individus reposent sur le principe premier de binarité et sur

35 Lorsque Germán décrit la personnalité paradoxale de sa mère – à la fois grande lectrice, cultivée et pudibonde – à ses amis, il souligne le caractère inébranlable de ses certitudes morales : « Tiene una moral muy rígida, que jamás ha puesto en duda, y ninguna lectura puede hacerla cambiar de principios » (*Fruta*, p. 117).

36 Monique Wittig, *La Pensée straight*, *op. cit.*, p. 66 et 60.

37 Didier Eribon, *op. cit.*, p. 65.

38 David Halperin, *op. cit.*, p. 60.

39 Marta Lamas, « Las putas honestas », *art. cit.*, p. 313. La distinction entre le penchant ou l'orientation et les pratiques (homo)sexuelles (quoique frôlant parfois l'absurde dans certains raisonnements homophobes) a eu son importance dans la « *question gay* », comme l'explique Didier Eribon dans ses *Réflexions*.

celui de normalité découlant directement de la distinction première opérée. Au sein de la logique hétéronormative, les femmes et les homosexuel·le·s présentent un rapport d'équivalence dans la mesure où ils apparaissent tous deux comme le *terme problématique* des dichotomies symboliques créées par le genre : ces deux catégories sont marquées du sceau de la différence, voire de l'anormalité, et apparaissent à la fois comme *les produits et la condition d'existence* de l'hétéronormativité :

De la même manière que le binarisme homme/femme est une production sexiste, le binarisme hétérosexuel/homosexuel est une production homophobe. Dans les deux cas, il y a deux termes, le premier étant non marqué, non problématisé – il désigne la catégorie à laquelle chacun est censé appartenir [...] ; le second est fortement marqué et problématisé – il désigne alors une catégorie de personnes que quelque chose distingue des gens normaux, de ceux qui ne sont pas définis par leur différence. Le terme marqué n'a donc pas pour fonction de désigner une classe réelle de personnes, mais de délimiter et de définir – par négation et opposition – le terme non marqué. [...] homosexualité et hétérosexualité ne sont pas un couple réel, deux réalités contraires qui se définiraient l'une par rapport à l'autre, mais une opposition hiérarchique dans laquelle l'hétérosexualité se définit implicitement en se constituant comme la négation de l'homosexualité. [...] C'est donc l'homosexualité qui permet à l'hétérosexualité d'acquérir une réalité substantielle, c'est-à-dire un statut par défaut : un *manque de différence* ou une *absence d'anormalité*⁴⁰.

Ainsi, l'homosexuel est avant tout une catégorie utile pour soutenir la norme hétérosexuelle, une catégorie qu'il convient d'entretenir à travers un réseau discursif visant à en souligner l'anormalité. Nous avons déconstruit et mis en évidence les figures du discours qui créent la femme (en II. 3) et la femme-putain (sup.), nous allons maintenant montrer qu'« 'Homosexuel', au même titre que 'femme' n'est pas un nom qui se réfère à une 'espèce naturelle' : c'est une construction discursive, et homophobe, qui passe pour un objet réel dans le cadre d'une épistémologie particulière »⁴¹. Pour l'essentiel, nous verrons que les ressorts du discours homophobe tel qu'il apparaît dans la bouche de Paula et autres « *mojigatas* » sont les mêmes que ceux du discours misogyne/sexiste.

La première rencontre entre Paula et les amis *jotos* de son fils Germán offre une description physique rappelant l'examen-diagnostic de la jeune Jacinta. S'ils évoquent moins le registre médical convoqué dans le portrait de la jeune fille, les indices recensés sont tout aussi péjoratifs et confondent ici des considérations physiologiques et esthétiques, socio-économiques et raciales :

Al voltear hacia la mesa de donde venía el escándalo tuvo un fuerte sobresalto al ver a Germán desternillado de la risa. Lo acompañaban dos tipos *de fea catadura*, ambos *chaparros y prietos*, uno de ellos muy tieso, con lentes de doble fondo, embutido en un traje gris *de ejecutivo pobre*, y el otro, más joven, con peinado de flequito al estilo de los césares romanos,

40 David Halperin, *op. cit.*, p. 59-60.

41 *Ibid.*, p. 60.

que llevaba un lustroso conjunto de pantalón y chaqueta de cuero. Si la intuición femenina no la engañaba, *ese fulano era un maricón perdido*. (*Fruta*, p. 107)

Comme la scène de danse entre Kimberly et Raymundo, la vision de son fils riant en terrasse avec des *jotos* affichés déclenche le signal d'alarme (la « alerta roja », (*Fruta*, p. 32)) dans l'esprit de Paula et sa « vertu militante » entre en guerre contre les « maricas pervertidores » : « necesitaba afilar los machetes, encender las sirenas de alarma y hacer valer toda su autoridad moral para alejarlo del precipicio » (*Fruta*, p. 109). Pour confirmer son intuition et accomplir son devoir maternel de mise en garde (« un impulso protector le hizo perder la ecuanimidad »), Paula – dissimulant mal son mépris et sa méfiance envers les homosexuels par une amorce hypocoristique – lance à son fils le *verdict infamant* : « –Oye, mi cielo, ese Mauro es maricón, ¿verdad? » (*Fruta*, p.110).

Ce que déclenche en réalité la vue d'un homosexuel revendiqué (à cette première question d'un long réquisitoire à venir, Germán répond : « –Sí, claro [...] Él mismo lo declara abiertamente »), c'est une série d'élucubrations et d'opinions incohérentes dans l'esprit de Paula (puis dans ses conversations avec les sœurs Escofet). Alors que la structure attributive du verdict laconique « ese Mauro es maricón » suggère que l'identité homosexuelle du personnage est une réalité objectivable, identifiable, les pensées extravagantes de Paula révèlent au contraire que le signifiant « homosexuel » (ici dans son expression stigmatisante « maricón ») ne renvoie pas à un signifié unique, ne désigne pas une catégorie stable et naturelle, mais relève de la projection, d'une construction conceptuelle hétéroclite et monstrueuse :

L'« homosexuel » n'est donc pas le nom d'une espèce mais une projection, *une sorte de décharge publique conceptuelle* et sémiotique où peuvent être déposées toutes sortes de notions logiquement contradictoires et incompatibles entre elles⁴².

En effet, malgré son intention « d'articuler le flot d'inquiétudes » qui l'assaille, le raisonnement de Paula demeure totalement incohérent puisqu'elle cumule les accusations envers les homosexuels en mélangeant les registres juridique, médical, moral, mythologique, psychologique, etc., pour qualifier tour à tour l'homosexualité (comme orientation, pratique ou nature) en termes de crime, de maladie contagieuse, de perversion, de traumatisme, d'anomalie, d'animalité, de monstruosité, etc. Mauro, et la « race » qu'il incarne, apparaît comme une *menace* – une menace qu'il faut dénoncer⁴³ – *pour la société, la morale et la famille* : les « maricas » sont présentés comme des « tipos raros », qui menacent de pervertir non seulement l'individu qui les fréquente, mais aussi sa famille et le monde entier : « la pendiente por la que estaba resbalando German era tan fétida y riesgosa, que

42 *Ibid.*, p. 60-61. Nous soulignons.

43 Si Paula se charge à elle seule de dénoncer ces comportements amoraux et anormaux, elle exige de Germán qu'il en fasse autant : « –Oye Germán, quiero pedirte una cosa –le acaricié el pelo en actitud maternal–. Prométeme que si esos tipos raros te ponen una mano encima *los vas a acusar* con Nicolás » (*Fruta*, p. 111).

en su caída podía ensuciar a toda la familia » (*Fruta*, p. 133), « los maricas pervertidores del mundo entero » (*Fruta*, p. 109). Mais ils sont aussi décrits en même temps comme une catégorie sociale dangereuse, marginale et criminelle (voir la répétition de l'adjectif « peligrosa » : « una amistad peligrosa », « –Pero es que esa gente es muy peligrosa » (*Fruta*, p. 109 et 111), et comme catégorie malade souffrant de perversions sexuelles (« Esa gente enferma »). Parmi tous ces arguments hétéroclites, deux figures se distinguent par leur constance : la métaphore médicale de la contagion pour décrire la menace *gay* et la métaphore animale pour décrire la nature monstrueuse des homosexuels et les inscrire dans la lutte manichéenne entre le bien et le mal, l'innocence et la perversion. Les termes « lagartón »⁴⁴, « piraña », qui contribuent à déshumaniser Mauro tout en soulignant sa perfidie supposée, s'opposent au symbole suprême de l'innocence, la « paloma »⁴⁵, ou encore au cygne⁴⁶, symbole de noblesse et de pureté, incarnés dans le passage par Germán. La confusion de registres qui caractérise l'ensemble du discours sexiste et homophobe est condensée dans la phrase suivante qui présente les trois figures de pathologisation, criminalisation et déshumanisation : « Esa gente enferma no respetaba virginidades ni preferencias sexuales, su deleite máximo era asesinar palomas »⁴⁷ (*Fruta*, p. 109). Ces quelques analyses du discours homophobe de Paula nous permettent d'affirmer avec David Halperin que la figure de l'homosexuel est une « créature impossible » :

En tant que personnage construit par le discours homophobe, l'« homosexuel » est en effet une créature impossible et contradictoire. Car il est à la fois : 1) une personne inadaptée à la société, 2) un monstre qui brise les lois de la nature, 3) un être qui incarne un échec de la morale et 4) un pervers sexuel. Il est évidemment impossible pour une même personne d'être tout cela en même temps⁴⁸.

Cette impossibilité logique n'entrave cependant en rien l'efficacité du discours, ce que confirme la scène que nous allons maintenant analyser, variation du procès de K. dont l'accusé est désormais Germán, soupçonné de crime sodomite.

44 « un lagartón como Mauro » (*Fruta*, p. 109). Forme augmentative du substantif « lagarto », l'adjectif « lagartón » désigne une personne rusée, voire manipulatrice. Ce qualificatif récurrent dans le discours de Paula (on le trouve aussi dans la version féminine de « lagartona » pour décrire les femmes manipulatrices et aux mœurs douteuses) résume à lui seul l'ambivalence des critiques adressées aux dissidents de l'orthosexualité : il permet de dresser un portrait psychologique péjoratif en soulignant les intentions surnoises des individus ainsi qualifiés, tout en les catégorisant sur un autre registre, mythico-religieux, dans le camp du Mal, les animaux de l'ordre des sauriens figurant de manière emblématique dans le bestiaire infernal/satanique.

45 Le symbole de la colombe est répété pas moins de trois fois en l'espace de quatre pages seulement : « asesinar palomas »; « [Germán] con una mirada inocente de paloma », « los asesinos de palomas habían atacado ya » (*Fruta*, p. 109, 110 et 112).

46 « Entre ellos, Germán parecía un cisne rodeado de pirañas » (*Fruta*, p. 107).

47 L'image n'est pas sans rappeler la vision extravagante et infernale d'une « bestia negra con los belfos sangrantes de tanto comer paloma » (*Fruta*, p. 21) offerte par Paula au début du roman pour évoquer les « mujeres sin alma ».

48 David Halperin, *op. cit.*, p. 61 : « on ne peut pas, par exemple, être à la fois malade et coupable de sa maladie ».

Le procès de Germán ou le « petit théâtre théorique » de l'interpellation hétérosexuelle

« l'interpellation ne rate pratiquement jamais son homme »⁴⁹

Dans son journal intime, à la date du 27 avril 1979, Germán rapporte l'incident qui a eu lieu la veille chez les sœurs Escofet, en présence de sa mère et de tous les amis de la famille. Déclenchée par le témoignage d'un invité qui venait d'assister à une « marcha de putos » en plein Paseo de la Reforma, une nouvelle joute oratoire oppose Germán à Paula au sujet des droits homosexuels. Cet épisode, paroxystique par la violence des mots échangés et des menaces proférées de part et d'autre, est doublement révélateur et déterminant : retranscrit sous la plume de Germán, il met en évidence les mécanismes du discours homophobe : son irrationalité fondamentale et ses méthodes d'interpellation. Nous verrons que cette deuxième caractéristique a des conséquences directes sur le personnage de Germán, sur sa construction identitaire et sa subjectivité.

Au cours de cette dispute portant initialement sur la légitimité des gays à manifester publiquement, les arguments et contre-arguments avancés par les deux camps s'enchaînent dans un échange quasi stichomythique qui convoque tour à tour les registres légal, scientifique et moral. Après l'indignation de Milagros « –¿Y la policía no hizo nada? [...] Es el colmo, sólo falta que ahora los dejen pavonearse en la calle », Germán riposte instantanément par l'argument juridique :

–Tienen derecho a mostrarse tal como son –respondí–. La ley no debe discriminar a nadie por su preferencia sexual.

–Pero podrían ser más discretos –alegó Inés, con gesto huraño–. Nada les cuesta tener un poco de consideración por el prójimo. A esa hora pasan muchos niños por la calle.

–Los niños deben saber que existen homosexuales –repuse– y aprender a verlos como *algo natural*.

–*Natural*, ¡lechés! –se encrespó mi madre–. *Dios o la naturaleza*, como quieras llamarle, creó al hombre y a la mujer con órganos distintos para que se unieran, y lo demás son *cochinadas de gente enferma*. [...]

–Te equivocas, mamá: la homosexualidad es *algo natural*. La prueba es que se practica *mucho entre los animales*. Eso lo saben los biólogos desde tiempos de María Castaña. Y nadie puede ser *más inocente que un animal*.

–Estaríamos fritos si los seres humanos nos rebajáramos a *la categoría de animales* –contraatacó la tía Milagros [...]–. ¿O qué? ¿Vas a imitar a un chango porque lo viste montar a un macho? Lo que distingue *al hombre de las bestias* es la educación.

–No confundas la educación con la represión –refuté a Milagros–. Pero si a esas vamos, los homosexuales son gente muy educada. (*Fruta*, p. 189-190. Nous soulignons.)

Malgré le foisonnement d'arguments hétéroclites et disparates repris dans un jeu antanaclastique, le débat se resserre sur la notion de nature : l'idée d'une homosexualité existant dans la nature permet dans un premier temps à Germán de légitimer les pratiques

49 Louis Althusser, « Idéologie et appareils idéologiques d'Etat », in *Positions*, Paris, Editions sociales, 1976, p. 114.

homosexuelles, avant que Paula et les Escofet ne se réapproprient et ne détournent la notion pour la ramener vers la traditionnelle analogie animalisante. Elles nient le caractère naturel de l'homosexualité, la présente comme pratique « contre-nature », puis admettent précisément le postulat qu'elles rejettent (l'idée d'une homosexualité naturelle) pour qualifier l'homosexualité de pratique bestiale contraire à la civilisation. Cette réappropriation du terme de « nature » est symptomatique des contradictions internes du discours homophobe, un même postulat pouvant successivement/simultanément être rejeté puis/et admis pour servir deux conclusions complètement *contradictaires* mais cependant *complémentaires*. Seul le résultat compte : délégitimer les pratiques homosexuelles.

Après l'opposition nature/contre-nature, l'argument de Milagros-Paula⁵⁰, qui s'impose dans le nouveau cadre théorique opposant nature/culture, répond à un raisonnement analogique qui, par son simplisme, confine à l'absurde : « ¿Vas a imitar a un chango porque lo viste montar a un macho ? »⁵¹. Le comble de l'absurdité est atteint lorsque Paula, selon la démonstration imparable et déjà éprouvée consistant à mettre en pratique ses théories aberrantes, prend en otage son rival et toute l'assistance en menaçant de déféquer séance tenante, acte censé illustrer à la fois la morale libérale de son fils : « –Pues si todo el mundo puede hacer su regalada gana, voy a bajarme los pantalones para cagar en la alfombra –y en un acto de terrorismo moral, mi madre se desabrochó el pantalón delante de todo el mundo », et contredire par l'absurde le postulat d'une légitimité naturelle à l'homosexualité en suivant le syllogisme suivant : « Tengo ganas de cagar y como es algo muy natural, quiero hacerlo delante de todo el mundo » (*Fruta*, p. 191).

Alors que Germán est convaincu que « la raison est de son côté »⁵² et que les arguments et théories de sa mère relèvent de l'obscurantisme ou de la folie puritaine, il apparaît bien démuni face à ce discours et peine à convaincre l'auditoire : « Pese al gesto autoritario y ridículo de mi madre, sentí que toda la concurrencia, incluyendo a los jóvenes, estaba de su lado » (*Fruta*, p. 191). Si cet épisode truculent confirme le caractère retors, souvent grossier, de la logique homophobe de Paula, sa conclusion insiste sur l'efficacité de tels discours, *en dépit de*, ou plutôt, *du fait même* de leur incohérence. Comme le rappelle Halperin, les discours homophobes « opèrent *stratégiquement* par le moyen même de leurs contradictions logiques », qui « donnent lieu à une série de *double binds* dont la fonction – certes de manière incohérente, mais néanmoins effective et systématique – vise à dévaloriser les vies des gays et lesbiennes »⁵³. Les dialogues de sourds entre Germán

50 Peu importe en réalité le nom de la locutrice, puisque Paula et les deux sœurs forment « un bloque de intolerancia » (*Fruta*, p. 188) face à Germán. C'est là une des forces stratégiques du discours homophobe, qui transite indifféremment dans les bouches interchangeables des représentants de l'ordre sexuel et moral.

51 Remarquons que l'analogie opère un rapprochement entre homosexualité et zoophilie. Une association énoncée explicitement plus tôt dans le roman dans la bouche de Milagros : « Pero la gente que anda como veleta acostándose con hombres, mujeres y perros, debe tener la mente podrida » (*Fruta*, p. 134).

52 « No voy a cambiar de conducta por obedecer a una loca puritana, pues la razón está de mi lado » (*Fruta*, p. 192).

53 David Halperin, *op. cit.*, p. 50.

et sa mère témoignent de l'impossibilité à réfuter *rationnellement*⁵⁴ les discours homophobes, dont les arguments sont certes aisément démontables mais tirent leur efficacité de leur caractère interchangeable et systématique/systemique (comme élément d'un ensemble de stratégies de délégitimation). Les passages étudiés illustrent en effet la formule de Halperin selon laquelle l'« homosexuel » est une projection discursive, « *une sorte de décharge publique conceptuelle* » et à la fois l'absence flagrante de contenu propositionnel bien défini chez Paula et les sœurs Escofet :

Les discours homophobes n'ont pas de contenu propositionnel bien défini. Ils se composent d'un nombre potentiellement infini d'assertions différentes mais fonctionnellement interchangeables, de telle sorte que chaque fois qu'une proposition est réfutée ou discréditée, il est aisé de lui en substituer une autre – qui peut d'ailleurs avoir un contenu exactement contraire à la première⁵⁵.

Au-delà du contenu homophobe stratégiquement variable et incohérent, cet épisode, mémorable par sa violence et son ridicule, met très clairement en évidence un autre mécanisme redoutable des discours homophobes : l'interpellation. Alors que Germán ne semblait pas être le thème de la conversation – tout au plus était-il un intervenant plus concerné du fait de son amitié avec des *jotos* dans une discussion portant initialement sur les droits homosexuels –, il découvre qu'il en est bien le « sujet », ou plutôt l'accusé : « *ahora soy yo el reo procesado. No hubo condenas directas, pero la discusión estuvo tan llena de sobrentendidos, que en realidad fue un juicio sumario* » (*Fruta*, p. 188). Cette scène apparaît alors comme une variation du « petit théâtre théorique » imaginé par Louis Althusser pour illustrer la notion d'interpellation comme un des « appareils idéologiques d'État » et faire comprendre le postulat selon lequel « l'idéologie interpelle les individus en sujets », une réflexion que nous pouvons adapter au cadre plus restreint de l'« idéologie » hétéronormative/de la pensée *straight*, qui fonctionne selon le même principe d'interpellation. Dans son « petit théâtre théorique », Althusser imagine une scène dans laquelle un policier crie à quelqu'un : « Hé ! vous là-bas ! », puis commente⁵⁶ :

Si nous supposons que la scène théorique imaginée se passe dans la rue, l'individu interpellé se retourne. Par cette simple conversion physique à 180°, il devient *sujet*. Pourquoi ? Parce qu'il a reconnu que l'interpellation s'adressait « bien » à lui et que « c'était *bien lui* qui était

54 « Il est devenu évident aussi qu'il n'est pas possible de réfuter les discours homophobes par les moyens de l'argumentation rationnelle [...] ; il est seulement possible de leur résister » (*ibid.*, p. 48).

55 *Id.* Halperin évoque ensuite l'exemple de la question du « caractère inné » de l'homosexualité illustrant « la nature opportuniste et l'indétermination propositionnelle des discours homophobes ». Sur l'incohérence pourtant efficace du discours homophobe, voir aussi *ibid.*, p. 61.

56 Nous reprenons ici le résumé de la théorie d'Althusser que propose Didier Eribon dans son chapitre 8 sur « l'interpellation hétérosexuelle » (voir Didier Eribon, *op. cit.*, p. 90-93).

interpellé » et pas un autre. L'expérience montre que les télécommunications pratiques de l'interpellation sont telles que l'interpellation ne rate pratiquement jamais son homme⁵⁷.

Dans la scène du roman, le jeu d'interpellation lancée par Paula-Escofet consiste à éprouver la réaction de Germán : ce dernier, en s'insurgeant contre les paroles infamantes à l'encontre des homosexuels, est assimilé à cette catégorie : il devient alors le sujet du débat et entre malgré lui, par le simple fait de répliquer, dans un état d'*assujettissement* à la tutelle morale imposée par sa mère et les Escofet⁵⁸. C'est là une des conséquences dégagées par Althusser qui, jouant sur la polysémie du mot « sujet », expose l'idée « selon laquelle le 'sujet' (la subjectivité) est 'assujetti' par l'interpellation que lui lance l'idéologie ». Alors qu'Althusser analyse l'idéologie d'État, la notion d'interpellation alimente l'analyse menée par Eribon sur les effets de l'injure homophobe et lui permet de conclure sur « l'injure et sur les forces sociales qui portent et animent les mots d'insulte et leur donnent leur pouvoir non seulement de blesser mais de constituer ce qui est visé comme un sujet assujetti »⁵⁹. Ce que font les inquisitrices de Germán, par la violence de leurs injures homophobes qui s'adressent *en réalité* à celui qui les prend pour lui, qui se sent *bel et bien* visé (« era un proyectil dirigido a mí » (*Fruta*, p. 189)) et par leurs méthodes d'intimidation, c'est de soumettre le sujet soupçonné d'être dissident de l'hétéronormativité à l'autorité morale (incarnée ici par les représentantes de la décence) et de le rappeler à l'ordre hétéro-sexuel. Une stratégie d'intimidation pour des fins de soumission que Germán perçoit avec lucidité :

Se trataba, pues, de vapulear a los maricones en general para intimidar al presunto joto de la familia. [...] Mi virilidad está bajo sospecha y se adelantan a crucificarme porque les aterra la posibilidad de confirmarla. (Fruta, p. 191-192. Nous soulignons)

... et qu'il condamne avec détermination : « Se acabó la esclavitud del niño apocado que obedecía a mamá », « Está loca si cree que podrá detener mi liberación » (*Fruta*, p. 192-193).

L'épisode du procès de Germán révèle aussi une autre caractéristique de la pensée hétéronormative et de son mécanisme privilégié de l'injure homophobe. À la lumière de l'analyse d'Althusser, cet événement isolé et ponctuel – tout comme « le petit théâtre théorique » qui décrit un contexte d'énonciation déterminé à l'acte d'interpellation – peut *ne pas* se lire de manière temporelle (comme événement marquant de l'histoire du personnage) mais apparaître pour sa valeur métaphorique, paradigmatique du caractère

57 Louis Althusser, « Idéologie et appareils idéologiques d'Etat », in *Positions*, *op. cit.*, p. 113-114. Cité par Didier Eribon, *op. cit.*, p. 91.

58 Germán s'indigne: « creen tener derecho a ejercer sobre mí una tutela moral » (*Fruta*, p. 188).

59 Didier Eribon, *op. cit.*, p. 92.

a-temporel (ou antérieur, préexistant, déjà-là, *toujours-déjà-là*) de la pensée *straight* et des effets fonctionnels de l'injure :

Althusser précise en effet que, dans la réalité du fonctionnement de l'idéologie, il n'y a pas de succession temporelle (d'abord l'interpellation, puis le fait de se reconnaître comme celui qui est interpellé) : « C'est une seule et même chose que l'existence de l'idéologie et l'interpellation des individus en sujet ». Par conséquent, [...] Althusser peut dire que « l'idéologie a toujours-déjà interpellé les individus en sujets » [...] ⁶⁰.

La portée métaphorique du théâtre fictionnel de l'interpellation hétérosexuelle imaginé par Enrique Serna consiste à suggérer à travers un événement précis, ponctuel, daté/-able dans la diégèse, les effets préexistants de l'événement représenté : à savoir les effets dissuasifs de l'injure homophobe qui enjoint tout sujet à rester dans le cadre de l'hétéronormativité, sous peine d'opprobre.

En ce qui concerne la construction identitaire du personnage, la subjectivité de Germán s'affirme dans un sens contraire à celui que prétendait indiquer sa mère par ses méthodes d'intimidation. La scène d'interpellation revêt dans le parcours du personnage une valeur initiatique – suggérée dans le commentaire rétrospectif qu'il fait de l'« événement » au sens fort du terme : « Nunca había sentido un repudio tan severo y encarnizado » (*Fruta*, p. 187) –, puisque Germán connaît à son tour une expérience propre à tout homosexuel, une expérience fondamentale dans la construction de sa subjectivité : celle de l'injure, dont il était *aussi* le destinataire ⁶¹. « Au commencement, il y a l'injure » : c'est par ces mots que Didier Eribon introduit ses *Réflexions sur la question gay* dans lesquelles il analyse ce qu'il considère comme étant « l'un des traits les plus communs » de l'existence des homosexuel·le·s ⁶². Il insiste notamment sur la valeur de verdict de l'injure :

L'insulte est un verdict. C'est une sentence quasi définitive, une condamnation à perpétuité, et avec laquelle il va falloir vivre. Un gay apprend sa différence sous la brûlure de l'injure et de ses effets, dont le principal est assurément la prise de conscience de cette dissymétrie fondamentale qu'instaure l'acte de langage : je découvre que je suis quelqu'un dont on peut dire ceci ou cela, quelqu'un à qui on peut dire ceci ou cela, quelqu'un qui est l'objet des regards, des discours, et qui est stigmatisé par ces regards et

⁶⁰ *Ibid.*, p. 91. Eribon cite Louis Althusser, *op. cit.*, p. 114.

⁶¹ Il en était le destinataire en vertu d'une logique présentant les homosexuels comme « race » monstrueuses, dont les traits infamants sont applicables à tous les individus composant cette catégorie. Sur le caractère collectif de l'injure, cf. Didier Eribon, *op. cit.*, p. 113.

⁶² *Ibid.*, p. 29.

ces discours. La « nomination » produit une prise de conscience de soi-même comme un « autre » que les autres transforment en « objet »⁶³.

Les propres réflexions de Germán suite à cette réunion « familiale et amicale » chez les Escofet résonnent à plusieurs égards avec l'analyse du philosophe. Remarquons d'abord la métaphore de la douleur physique (suggérant que l'injure s'inscrit dans les mémoires et aussi dans les corps des individus) employée par Germán pour décrire l'agressivité et les effets des discours homophobes des Escofet et de sa mère, rappelant l'image de la brûlure employée par Eribon : « Las burlas de la palomilla son gotas de rocío comparadas con *esta lluvia ácida* » (*Fruta*, p. 188)⁶⁴. Par ailleurs, ce qui stupéfait littéralement Germán est de découvrir « cette dissymétrie fondamentale » de l'acte de langage en vertu de laquelle il devient l'objet des moqueries⁶⁵ (« las burlas de la palomilla ») et l'objet des conversations : « como si el verdadero tema a discusión hubiera sido mi derecho a proclamarme puto », « Mi virilidad está bajo sospecha » (*Fruta*, p. 191). Ce jugement sommaire dans lequel Germán est l'accusé a pour effet de modifier la subjectivité du personnage : il prend conscience à la fois de son objectivation et de sa stigmatisation. Il devient « autre » en tant qu'objet des regards, des discours et des sous-entendus, et « autre » en vertu de la coupure qu'instaure l'injure entre les « normaux » et les « stigmatisés », puisqu'il est désormais soupçonné d'appartenir à la « race monstrueuse » de ses amis *jotos*. Pour conclure notre interprétation du procès de Germán comme événement initiatique, lors duquel il expérimente pour la première fois une humiliation publique et une condamnation féroce et unanime de ses supposés penchants érotiques (« un repudio tan severo y encarnizado »), nous proposons une citation de Marcel Jouhandeau tiré de son ouvrage *De l'abjection* (1939), offerte par Didier Eribon pour illustrer l'irréversibilité de l'injure qui adhère perpétuellement à l'identité du stigmatisé :

C'est une révélation que d'être insulté, méprisé publiquement. [...] On n'est peut-être plus celui qu'on croyait. On n'est plus celui que l'on savait, mais celui que les autres croient connaître, reconnaître pour tel ou tel [...]. On essaie d'abord de prétendre que ce n'est pas vrai, que ce n'est qu'un masque, une robe de théâtre qu'on vient de jeter sur

63 *Ibid.*, p. 26.

64 Germán décrit également les interventions des inquisitrices comme « ataque a cuchilladas » (*Fruta*, p. 188).

65 Les « burlas de la palomilla » sont détaillées avant dans le journal intime de Germán : « Por las indiscreciones de Raymundo Pineda, [...] todos mis amigos saben ya que tuve ladillas y anoche, [...] me sometieron a un fuego cruzado de burlas procaces: seguro te pegó las ladillas tu novio, el dramaturgo. No seas buey, desinféctale el pito antes de coger. ¿Te ha dolido cuando te la mete? Me cae que deberías cobrarle una lana. [...] Desde que empecé a tratar a Mauro soy la oveja rosa de la palomilla. Todos dan por hecho que me acuesto con él y llevo en la frente una aureola de perverso que no he intentado zafarme, pues entrar en aclaraciones sería concederles demasiada injerencia en mi vida » (*Fruta*, p. 185. Nous soulignons).

vous par dérision et on veut les arracher, mais non : ils adhèrent tellement qu'ils sont déjà votre visage et votre chair et c'est soi-même qu'on déchire, en voulant s'en dépouiller⁶⁶.

La première partie de la citation rejoint en effet nos analyses de l'insulte (même indirecte) et du phénomène de dépossession de soi et d'objectivation qu'elle entraîne. Mais d'autre part, nous reprenons à notre compte l'image tragique employée par Jouhandeau pour nuancer l'idée selon laquelle Germán deviendrait à son tour victime passive des discours homophobes, criminalisé et dépossédé de sa subjectivité. La métaphore du masque ou de la robe de théâtre – subis dans la belle citation de Jouhandeau – est au contraire employée par Germán à la fin du roman pour décrire les jouissances et les richesses de sa personnalité hybride, *mi-joto*, *mi-viril*, comme nous l'avons montré en II. 4. b. en étudiant les assemblages dissonants et le jeu des identités de genre. En considérant plus précisément la sexualité de Germán, nous confirmerons dans la dernière partie de ce chapitre que les stigmates qu'il a reçus, certes déterminants dans sa construction identitaire, n'ont pas l'effet escompté de le soumettre à la norme, mais ont l'effet inverse de l'inciter – à l'image de l'aiguillon qui blesse et stimule, meurtrit et excite – à se libérer du poids de la morale hétéronormative.

Au cours de nos analyses des figures du discours puritain, nous avons constaté que l'examen critique mené par Germán et ses tentatives de déconstruction du discours maternel s'avèrent inopérants face à cette pensée *straight* (synonyme ici de bigoterie et de puritanisme) qui apparaît comme une véritable doctrine orthosexuelle, comme un régime de terreur reposant sur deux armes discursives à valeur performative : l'insulte/l'injure et la menace de l'anathème⁶⁷. Ces deux procédés ont une *valeur de verdict* qui leur confère un caractère irrévocable, ils modifient de manière irréversible le réel et les individus touchés par ces sentences. Mais si Germán ne réussit jamais à faire entendre raison à sa mère, à imposer la raison et la tolérance à une pensée et un discours auto-suffisant, d'une redoutable efficacité en raison même de son incohérence, il touche néanmoins le destinataire indirect et ultime : le lecteur. Sur le plan intradiégétique, les contre-discours émis par Germán restent sans effet du fait de l'obstination et de la radicalité du personnage de Paula qui revendiquera jusqu'au dernier chapitre la valeur suprême de décence pour blâmer les dissidents de l'orthosexualité, i.e. les femmes libérées et les *jotos*. Mais à un niveau supérieur, extradiégétique, les discours et contre-discours déployés dans le cadre de

66 Marcel Jouhandeau, « Eloge de l'abjection », in *De l'abjection* (1939), Nantes, Le Passeur, 1999, p. 161. Cité par Didier Eribon, *op. cit.*, p. 27.

67 Les réprobations des « señoras mayores » à l'égard des manifestations de liberté sexuelle correspondent au sens fort du terme « anathème », comme « sentence de *malédiction* à l'encontre d'une doctrine ou d'une personne jugée *hérétique* ; peine ecclésiastique qui consiste à *retrancher publiquement* quelqu'un pour cause d'hérésie de la communauté des fidèles, à l'*excommunier* en le maudissant » (définition du CNRTL). On retrouve les notions d'hérésie pour qualifier un comportement sexuel, l'aspect public du jugement moral et l'exclusion effective de la communauté familiale et amicale dans l'épisode du procès de K. Germán ressent également cette menace après son procès : « por primera vez en la vida temo que la autora de mis días pueda dejar de quererme » (*Fruta*, p. 192).

la fiction/du roman permettent une déconstruction des discours sexistes et homophobes qui parvient *bel et bien* au lecteur. *Fruta verde* apparaît alors comme une fiction militante dans la mesure où, comme l'affirme Halperin :

L'une des manières de combattre l'homophobie est donc de dévoiler [...] les mécanismes du discours homophobe, de porter au jour les stratégies par lesquelles le discours médical, juridique, scientifique, religieux, délégitime les gays et les lesbiennes⁶⁸.

Insultare, sauter sur :

« La violence sur le corps sexué est emblématique de la manière dont le pouvoir s'exerce à la fois par l'humiliation verbale et physique, ramenant l'insulte à son étymon, *insultare*, 'sauter sur' »⁶⁹.

Si l'« homosexuel » n'est pas « le nom d'une espèce » mais bien une projection incohérente, les sujets sexués appartenant à cette catégorie artificielle sont cependant systématiquement ramenés à leur sexe par l'exercice de la violence :

En d'autres termes, les crimes sexuels commis contre ces corps les réduisent effectivement à leur « sexe », réaffirmant et renforçant par là la réduction de la catégorie elle-même. Parce que le discours ne se réduit ni à l'écriture ni à la parole, nous devrions aussi comprendre que le viol, la violence sexuelle, « casser du pédé » mettent en acte la catégorie de sexe⁷⁰.

Alors que la violence des discours et le terrorisme moral de Paula qui se limite à des menaces obscènes ou scatologiques provoquent encore le rire stupéfait du lecteur, d'autres passages témoignant de l'expérience homosexuelle inspire littéralement l'effroi. Par sa dimension polyphonique, le roman de Serna témoigne largement de la violence verbale et des stigmates psychologiques laissés par l'injure homophobe ou sexiste. Si l'injure est souvent décrite par le biais de la métaphore de la douleur physique, celle-ci se matérialise, prend corps littéralement, et l'insulte retrouve son sens originel de « sauter sur » dans l'épisode du passage à tabac de Mauro. Après un énième rejet de la part de Germán, Mauro décide de faire passer sa frustration en allant chercher un amant d'un soir dans les quartiers gays de la capitale. Alors qu'il attend le partenaire idéal dans une attitude suggestive et racoleuse⁷¹, un jeune homme de bonne famille apparaît dans une camionnette et l'invite à monter. Ce dernier n'est en réalité pas seul et, accompagné de deux amis, s'apprête à punir Mauro en tant que représentant d'une race monstrueuse et à lui infliger un châtement à la hauteur de son impudence et de son manque de « respect ».

68 David Halperin, *op. cit.*, p. 67.

69 Dominique Lagorgette, « *La ou les pétroleuses ?* », art. cit., p. 47.

70 Judith Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 227. Nous soulignons.

71 « [...] en franca pose de trotacalles » (*Fruta*, p. 169).

La scène qui suit, d'une brutalité effroyable, littéralement insoutenable pour le lecteur, retranscrit les tortures morales⁷² et corporelles⁷³ endurées par Mauro qui, après avoir été roué de coups et avoir reçu sur toutes les parties de son corps, plus particulièrement sur les « témoins » mensongers de sa virilité défaillante, les décharges d'une matraque électrique, manque de justesse de brûler vif « como los sodomitas del virreinato ». L'anéantissement physique et moral de ce que représente Mauro pour ses tortionnaires est suggéré par le traitement des paroles des personnages. Dès que les intentions funestes des garçons sont exprimées/révélées, *la voix de Mauro s'éteint*, disparaît du reste du passage et seules ses pensées sont retranscrites par la focalisation interne. Ce sont désormais uniquement les justiciers qui ont accès à la parole et dont les mots sont rapportés au discours direct. *Privé de son corps* (Mauro est attaché/ligoté), sa disparition des dialogues suggère aussi qu'il est *privé de sa voix*, rendu absolument objet de la violence verbale et physique qui s'abat contre lui, sans qu'il puisse y répondre (ni par les coups⁷⁴, ni par les mots). Cette privation de parole suppose *a fortiori* un anéantissement de l'identité de celui qui se caractérisait avant tout par sa verve et son éloquence⁷⁵. Alors qu'ils sont sur le point de le torturer, Mauro tente de déchiffrer la « mentalidad tortuosa » de ses agresseurs (qu'il distingue de simples voyous/délinquants par la haine gratuite qui les anime⁷⁶) et souligne l'antinomie entre leur supposée ferveur religieuse et l'acte de cruauté extrême qu'ils s'approprient à commettre, paradoxe apparent résumé par l'oxymore « devoto verdugo » :

La medalla de la Inmaculada Concepción que le colgaba del cuello acreditaba su fervor religioso: deben ser fascistas del Opus Dei, pensó Mauro, con la homofobia exacerbada por el fanatismo. [...]. (*Fruta*, p. 172)

L'épisode désigne plus explicitement les complices, voire les responsables de la violence homophobe – dans ses manifestations les plus banales (l'injure, les moqueries, le

72 Tortures morales qui s'expriment à travers l'ironie perverse et les insultes haineuses des trois « archanges justiciers » dont les paroles sont retranscrites au discours direct, lorsque le piège se referme sur Mauro : « – ¿Ya oyeron? El puto dice que nos invita a su casa –el Tato soltó una carcajada soez–. [...] – ¿Para qué nos quieres llevar a tu casa, si has de tener el culo bien guango? –dijo el otro [...] que le pellizcó una tetilla con saña. [...] – ¿A dónde vas, mi rey? ¿Que no te gustamos? » ; et lorsqu'ils mettent à exécution leur châtiment : « ¿Querías cogerte a mi amigo, verdad? –dijo el pelirrojo, jadeante de excitación–. A ver si con los huevos chamuscados te enseñan a respetar a la gente » (*Fruta*, p. 171-172).

73 « El jueguito era una macana eléctrica de punta metálica, cuya eficacia probó picándolo en las costillas, en el cuello y en los riñones, divertido por las convulsiones de Mauro, que se ponía morado con cada descarga y luchaba en vano por zafarse las ataduras », « El primer toque en los testículos casi lo desprendió de su envoltura carnal. Era como tener un látigo enloquecido restallando en sus visceras. [...] La segunda descarga, más lenta y cruel, le quemó desde el bulbo raquídeo hasta el último filamento nervioso. Los demás toques le fueron doliendo cada vez menos, pues el dolor llevado hasta el paroxismo embotaba su capacidad de sentir » (*Fruta*, p. 172).

74 Ses tentatives de résistances sont vaines face aux trois jeunes hommes vigoureux et excités par la haine : « Hubo un breve forcejeo, en el que Mauro soltó codazos y puntapiés, pero el pelirrojo lo inmovilizó con un preciso golpe de karate en las vértebras cervicales » (*Fruta*, p. 171).

75 C'est en effet ce qui attire en premier l'attention de Germán lors de leur rencontre (« su erudición frívola », « sus réplicas veloces y agudas ») et ce qui le séduit le plus chez son ami et prétendant : « ese derroche de ingenio subversivo y malicia irónica puede ser una estratagema para seducirme » (*Fruta*, p. 80 et 184).

76 « Si fueran pandilleros comunes, quizá se conformaran con asaltarlo, pero el odio gratuito era impredecible » (*Fruta*, p. 171).

mépris, etc.) comme les plus dramatiques (les tortures corporelles, la mort) – : l’institution policière et religieuse. La première se rend complice en détournant le regard : « A menos de veinte metros, dos patrulleros de tránsito contemplaban la escena sin inmutarse », l’autre coupable en tolérant, voire en encourageant de tels châtiments : « Y el próximo domingo, absueltos por el párroco, esos bellos psicópatas comulgarían en misa satisfechos de haber obrado como arcángeles justicieros » (*Fruta*, p. 171 et 173).

La mise en acte des discours homophobes à travers cet épisode, le passage de l’insulte verbale à l’insulte physique, revêt l’évidence d’une contre-démonstration : si les discours homophobes reposent essentiellement sur la pathologisation et la criminalisation des individus, les faits démontrent au contraire que ce sont les trois défenseurs de l’ordre moral et sexuel les véritables malades et criminels en soulignant la « mentalité tordue » de ces « psychopathes » sadiques et impitoyables, alors que Mauro survit miraculeusement et réapparaît au chapitre suivant comme un martyr de la cause homosexuelle exhibant fièrement les stigmates de son calvaire : « Pues aquí me tienes, como la flor de la canela, con jazmines en el pelo y golpes en la cara » (*Fruta*, p. 183). À travers cet épisode marquant du roman, Enrique Serna témoigne d’une réalité sociale (l’homophobie ambiante et ses conséquences directes sur les corps et les esprits des individus) et donne à voir/à vivre une expérience propre aux vies des homosexuels, celle de l’agression, s’inscrivant ainsi dans une tradition de récits abordant la condition homosexuelle :

L’expérience de l’agression physique ou la perception de sa menace obsédante sont si présentes dans la vie des gays qu’on les retrouve dans presque tous les récits autobiographiques et dans de nombreux romans dont les personnages sont des hommes gays⁷⁷.

Plus qu’un simple témoignage sociologique qui informe le lecteur d’une situation récurrente vécue par une communauté déterminée, la technique narrative de focalisation interne invite celui-ci à la *compassion* au sens fort du terme. Le lecteur est plongé au cœur du récit⁷⁸, il partage la peur du personnage et accompagne ce qu’il croit être ses dernières pensées. Alors que dans *Fruta verde* la technique d’immersion et l’effet de suspens (puisque Mauro ne réapparaît vivant que deux chapitres plus tard) contribuent à impressionner le lecteur et à retenir son attention sur la réalité décrite, cette même réalité fait l’objet d’un traitement tout à fait différent dans *La bomba de San José* (en raison du statut secondaire des personnages gays dans le roman de García Bergua⁷⁹), où elle n’est

77 Didier Eribon, *op. cit.*, p. 29. Eribon précise que « [p]arfois, aucun geste n’est nécessaire : l’allure générale, la démarche ou les vêtements suffisent à déclencher la haine ». Si Mauro adopte une attitude explicite avant de se faire corriger par ses tortionnaires, sa première apparition au chapitre III confirme le commentaire d’Eribon puisque sa seule présence déclenche des réactions violentes : « estupor », « hostilidad », « repudio », « asco » (*Fruta*, p. 45).

78 Le lecteur a le souffle coupé et la peau hérissée, à l’instar de Germán qui écoute le récit des atrocités endurées par son ami : « La descripción de sus torturadores y de los tormentos que padeció en la camioneta me crispó la piel » (*Fruta*, p. 183-184).

79 Mais le fait que l’agression physique soit mentionnée *alors même* que les personnages concernés sont secondaires confirme l’affirmation de Didier Eribon sur le caractère incontournable de cette expérience douloureuse dans la vie des homosexuels, qui se reflète ainsi quasi systématiquement dans les récits (autobiographiques ou fictionnels) comportant

évoquée qu'à demi-mot selon les méthodes d'ironie et de suggestion propres à l'autrice. Faustino, l'ami de Maite à qui elle reproche de feindre et de dissimuler⁸⁰, lui répond :

–Es distinto conmigo –me contestó serio–; el otro día golpearon a Arturo, muy feo. Lo dejaron hecho un San Sebastián sangrante en el baño del cine Ermita.

–No entiendo, ¿sólo por ir al baño?, ¿y no fueron a la policía? –le pregunté.

Faustino miró con desesperación sus huevos poché. Algo se me había escapado, que no entendí. (*Bomba*, p. 158)

Le décalage de la réaction de Maite, tristement comique, suggère l'absence de visibilité de la communauté *gay* dans le contexte intrafictionnel du Mexique des années 60⁸¹. Une dizaine d'années plus tard, dans le Mexique du roman de Serna, les homosexuels sont certes plus visibles (comme le suggère la « marcha de putos ») mais les crimes dont ils sont victimes se répètent et restent impunis⁸².

Être ou ne pas être : La menace homosexuelle et l'ordalie du désir.

« Le régime de l'orientation sexuelle distingue les êtres humains selon un critère central : la relation entre un sujet désirant et un objet désiré, tous deux exclusivement considérés en fonction de leur appartenance au sexe »⁸³.

Les représentations binaires des identités de genres et des identités sexuelles, valorisant ou stigmatisant les individus selon des critères hétéronormatifs rigides, provoquent des états d'angoisse, des doutes métaphysiques chez les personnages masculins qui s'inquiètent de l'adéquation, de la conformité de leurs désirs et de la légitimité de leurs attitudes⁸⁴. Étant donné la valorisation d'un idéal viril qui « se construit et s'affirme publiquement contre l'homosexualité »⁸⁵ d'une part, et en considérant d'autre part la violence verbale et parfois physique qui menace les « invertis », cette inquiétude s'exprime chez

des personnages gays.

80 Ce reproche est caractéristique de ce que Halperin nomme les *double binds* qui condamnent et délégitiment nécessairement les homosexuels, quoi qu'ils fassent, notamment au sujet de la sortie du placard : s'ils n'assument pas publiquement leur homosexualité, ils sont stigmatisés moralement comme hypocrites et dissimulateurs ; s'ils le font, ils sont qualifiés d'exhibitionnistes, d'impudiques, de pervers et reçoivent la violence physique des coups.

81 Dans le roman suivant d'Ana García Bergua, *Fuego 20*, dont l'histoire se déroule dans le même Mexique au début des années 80, l'homosexualité est certes plus visible, mais circonscrite à des quartiers comme la Zona Rosa. Le parcours d'Arturo consiste en grande partie à construire une identité où l'homosexualité ne serait plus vécue comme une honte à dissimuler.

82 Il est intéressant de remarquer que, malgré les différences (de longueur, de style, d'insistance) de ces deux témoignages fictionnels, tous deux pointent du doigt, bien plus que l'impuissance, la passivité voire la culpabilité de la police dans les violences homophobes.

83 Sébastien Chauvin et Arnaud Lerch, « Hétéro/Homo », in Juliette Rennes (dir.), *Encyclopédie critique*, op. cit., p. 306.

84 C'est précisément le profond malaise vécu par le personnage d'Arturo dans le roman de García Bergua *Fuego 20*, mentionné dans une note précédente.

85 « La masculinité se construit et s'affirme publiquement contre l'homosexualité » (Didier Eribon, op. cit., p. 158, voir aussi p. 158-159). Voir les réflexions sur l'idéal viril en II. 2 de notre étude.

certains de manière obsessionnelle. L'éventualité de sa propre homosexualité apparaît comme une menace qu'il faut identifier et débusquer en mettant à l'épreuve ses désirs.

Le récit autobiographique de Santiago Roncagliolo que nous avons précédemment analysé pour dégager les valeurs communes et les codes sociaux de la virilité témoigne aussi, avec l'ironie rétrospective de l'auteur-homme adulte sur sa jeunesse, du tabou de l'homosexualité, qui obsède, fascine et rebute les jeunes garçons en quête d'affirmation identitaire :

En mi colegio nunca eras lo suficientemente heterosexual. Nadie lo era. La homosexualidad acechaba al menor descuido. La sola mención de cualquier objeto largo o puntiagudo –un lapicero, un tenedor, un gusano– desataba en mis compañeros un frenesí de gritos y silbidos, como si te hubiesen descubierto en la cama con otro hombre ahí mismo. Y si algún chico resultaba levemente afeminado, *su vida se convertía en un infierno*.

Maricón. Cabra. Rosquete. Cacanero. Mostacero. Chivo. Loca. Sin duda, nuestro vocabulario se había ampliado desde el básico cachar de los viejos tiempos. *Habíamos descubierto que había hombres que hacían eso con otros hombres. Y no pensábamos en otra cosa*⁸⁶.

Chez ceux qui seraient suspectés d'homosexualité (c'est-à-dire potentiellement tout le monde), cette obsession se manifeste par des procédés de vérification qui répondent au besoin d'éprouver – dans les deux sens du terme – que l'on *n'est pas* homosexuel/ que l'on *est* bien hétérosexuel (c'est là la seule alternative), en examinant son désir face à l'un ou l'autre sexe. Dans le roman de Fabio Morábito, les attouchements et les baisers que le jeune Emilio réclame et obtient auprès d'Eurídice, de sa mère et du jeune enfant de chœur Roberto, se justifient par ce principe de vérification. Les sensations éprouvées à la vue ou au toucher d'un corps du sexe opposé (y compris celui de sa mère) ont valeur de verdict, elles sont censées ratifier la normalité du jeune garçon et écarter ses inquiétudes. En effet, c'est parce qu'Emilio est troublé par la beauté du « *monaguillo* » (et pour lequel il nie éprouver toute sympathie⁸⁷) qu'il sollicite la confrontation au corps féminin – celui d'Eurídice, puis de sa mère⁸⁸ –, comme il s'en justifie auprès d'elle :

–[...] ¿También quisiste besarla [a Eurídice]?

–Sí.

–¿En la boca? –preguntó, lívida.

–Sí, pero no quiso, dijo que soy una criatura. Sólo me mostró sus senos.

–¿Sus senos? –La voz de su madre pareció astillarse.

–Yo se lo pedí.

–¿Por qué?

86 Santiago Roncagliolo, « Memorias de un heterosexual », art. cit., p. 67. Nous soulignons.

87 Lorsque le « monaguillo » sourit à Emilio, ce dernier prétend ne pas le connaître et s'irrite des questions de son père : « – ¿Te dije que no sé quién es! –exclamó irritado » (*Emilio*, p. 57). Un rejet symptomatique de l'incorporation des mentalités homophobes.

88 Ne sachant pas qu'il transgresse ainsi un tabou plus grand que celui de l'homosexualité. Cependant, si le tabou de l'inceste est le tabou suprême, Rubin précise qu'il « présuppose l'existence d'un tabou antérieur et moins explicite sur l'homosexualité. Une prohibition portant sur *certaines* unions hétérosexuelles suppose un tabou sur des unions *non*

- Para averiguar si me gustan las mujeres. [...]
–¿Por qué quieres averiguarlo? ¿No lo sabes?
–No –admitió Emilio, mirándola a los ojos. Ella se humedeció el labio y le preguntó si había conocido a algún niño en el cementerio. Él dijo que no con la cabeza, pero de inmediato rectificó y mencionó al monaguillo [...].
–¿Y cómo es?
–Muy bonito. Papá lo vio cuando fue conmigo al cementerio, dijo que tiene cara de niña. [...]
–¿Y... te gusta? –le preguntó ella.
–Un poco. (*Emilio*, p. 115-116)

En plus de l'attrance pour le « *monaguillo* » (dont les descriptions physiques insistent cependant sur ses traits de petite fille, atténuant ainsi l'éventuelle homosexualité d'Emilio⁸⁹), ce qui préoccupe l'adolescent est l'expérience décevante qu'il a eue en embrassant les seins d'Eurídice. Le contact avec cette partie hautement érotisée, synecdoque du corps féminin désirable, loin de confirmer son hétérosexualité, a provoqué en lui du dégoût, comme il le confie à sa mère, consternée par les révélations ingénues de son fils :

- ¿Y te gustó ?
–No mucho –dijo él–. ¿Es normal ?
Su madre vio que *algo lo carcomía*, y dijo:
–Sí, es normal, también el primer beso en la boca provoca rechazo.
–Tiene los pezones oscuros como aceitunas, por eso no me gustó. Los tuyos son pequeños y rosados.
–Sí –admitió ella blandamente.
–Enséñamelos, *para estar seguro*. (*Emilio*, p. 118. Nous soulignons)

L'idée obsessionnelle de vérifier ses propres penchants érotiques pour écarter l'hypothèse homosexuelle emprunte alors une voie plus perverse que celle dont elle prétend s'écarter, puisqu'Emilio contemple les seins de sa mère et va jusqu'à déposer un baiser furtif sur son téton⁹⁰. Enfin, suivant une logique improbable, Emilio réalise la dernière épreuve consistant à découvrir combien les filles peuvent être désirables et dignes d'être embrassées... en embrassant le *monaguillo*, justifiant ce paradoxe par l'apparence androgyne de ce dernier :

- Si yo también te beso, ¿te molestaría? [...]
–¿Eres maricón?
–No. Si te beso, sería como besar a una niña. Así aprendo. [...]
–Pero tú no te pareces a una niña, y si me gusta, me puedo volver maricón.
–No, porque me vas a besar como una niña, no como un niño [...] Sintiendo que no eres tú, sino una niña.

hétérosexuelles » (Gayle Rubin, *op. cit.*, p. 49).

89 « Notó que al otro le había crecido el pelo, lo que acentuaba sus rasgos de niña » (*Emilio*, p. 148).

90 La nouvelle épreuve ne se révèle pas aussi convaincante qu'Emilio l'aurait espéré : « Vio que los pezones de su madre eran más parecidos a los de Eurídice de lo que había creído. Eran más pequeños y rosados, pero ni tan pequeños ni tan rosados » (*Emilio*, p. 119).

Après cet échange casuistique, l'expérience se révèle réellement « probante » :

[Emilio] tomó entre los dedos su mentón, abrió la boca y tocó con su lengua la suave lengua del niño [...]. Sintió cuán hondamente besables podían ser las mujeres y lo estrechó con ternura. El otro le respondió el apretón con la misma delicada entrega [...] » (*Emilio*, p. 158).

L'extravagance des procédés de vérification du jeune Emilio et l'ingénuité avec laquelle il les justifie rappellent les maladresses du jeune Roncagliolo pour écarter ou confirmer l'hypothèse de son homosexualité. L'auteur péruvien rappelle l'univers féminin dans lequel il passa son adolescence et qui l'influença⁹¹ à tel point que les soupçons sur son identité sexuelle se faisaient plus pressants et plus menaçants : « Eso no hizo más que agravar las sospechas sobre mi condición, sospechas que de vez en cuando derivaban en agresiones », et qu'il en vint à considérer l'hypothèse de son homosexualité⁹² en mettant à l'épreuve ses désirs. Il évoque alors deux expériences qui, malgré sa bonne volonté pour se conformer à l'opinion que les autres se faisaient de lui, conclurent à son hétérosexualité :

Hice algunos esfuerzos por ser homosexual. A los diecisiete años, coqueteé descaradamente con un chico hasta que intentó besarme, una idea que, recién en ese momento, me pareció asquerosa. [...]

En otra ocasión, muy borracho y muy tarde en la noche, encontré por la calle una prostituta con mucha pinta de prostituto. Le pedí un rápido trabajo manual ahí mismo, medio escondidos en un portal. Y me la quedé mirando mientras se afanaba, aunque seguí sin tener claro de qué sexo era esa persona. Como a la mitad de su ejecución, le rogué:

–Perdona, ¿te importaría bajarte el pantalón?

–Eso cuesta más.

–No tienes que hacer nada. Sólo bajártelo.

–¿Por qué?

–Estoy tratando de saber si soy gay.

No se bajó el pantalón. Ni terminó el trabajo. Le dio tanta risa que no pudo seguir. Al llegar a mi casa, descubrí que me había robado la billetera.

Tras varias aventuras así de ridículas, me resigné a ser heterosexual⁹³.

Dans *Fruta verde*, nous pouvons appliquer cette même interprétation de l'ordalie des désirs au fait que Germán aille voir une prostituée – un épisode dont l'issue est aussi

91 Nous ne savons cependant pas ce que l'auteur entend exactement par les « palabras de mujeres » et « razonamientos de mujeres » qu'il affectionne et qui l'accusent aux yeux des ses camarades.

92 «El problema es que soy un demócrata: si un 80% de la población cree que soy gay, estoy dispuesto a considerarlo » (Santiago Roncagliolo, « Memorias de un heterosexual », art. cit., p. 68).

93 *Id.*

pathétique que celle de Roncagliolo⁹⁴ –, juste après avoir rejeté Mauro, fatigué de ses incitations et vexé de ses insinuations :

- ¿Y tú cómo sabes cuáles son mis deseos?
- Ay, Germán, tú eres gay. ¿Hasta cuándo te vas a dar cuenta?
- Estás loco. Nunca he tenido la menor fantasía homosexual.
- ¿Entonces qué haces aquí? (*Fruta*, p. 167-168)

Et juste avant de confesser qu’il est sur le point de tomber amoureux de son ami :

Cualquiera pensará que me estoy volviendo puto, o cuando menos que ya le cedí demasiado terreno a Mauro. Yo mismo me pregunto si no estaré cayendo en una dependencia psicológica, o para decirlo más claro, en un enamoramiento. El rubor me incendia las mejillas al pensarlo. (*Fruta*, p. 184-185)

Ce que nous avons nommé *l’ordalie des désirs* apparaît ainsi comme *l’exercice pratique* (réalisé dans les exemples mentionnés par des personnages masculins pour ratifier leur normalité, i.e. leur hétérosexualité dans un contexte socioculturel homophobe) à travers lequel le corps s’exprime et réagit pour éclairer la vérité des désirs. Mais il est un autre moyen de faire parler les désirs, de débusquer « la vérité du sexe » – sa propre sexualité et celle des autres –, hérité d’une pratique tout aussi archaïque qui n’engage pas le corps mais la parole la plus sincère, la plus lucide : celle de l’aveu.

III. 1. c. L’aveu : débusquer la vérité du sexe, faire parler les désirs ■

« ... le sexe est pris en charge, et comme traqué, par un discours qui prétend ne lui laisser ni obscurité ni répit »⁹⁵.

L’hypothèse répressive

Dans nos précédentes réflexions, nous avons analysé les cibles, les figures et les mécanismes d’un discours condamnant les sexualités jugées déviantes dans le cadre moral très rigide de l’hétérosexualité normative. S’il s’agit bien à travers les sermons, jugements publics, remontrances et autres humiliations de corriger un comportement jugé déviant, les tourments incessants de Paula et ses interrogatoires systématiques pour *déchiffrer* la sexualité de son fils, d’autres membres de sa famille, ou la sienne propre, semblent animés par *autre chose qu’une intention purement répressive*. Plus qu’un tabou que l’on doit taire et cacher, le sexe apparaît de fait comme une véritable obsession, un thème omni-

94 En effet, Germán sort de cette aventure infesté de morpions, sans même avoir profité du moment. Un véritable fiasco sur lequel il revient avec ironie : « Y como soy el pistolero más rápido del oeste, me vine tan pronto que ni siquiera disfruté el palo » (*Fruta*, p. 183).

95 Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I, La volonté de savoir* (1976), Gallimard, Paris, 2017, p. 29.

présent *source de délectation* à travers les discussions et les réflexions de celle même qui prétend le réprimer.

Certes, Paula apparaît en bonne représentante et défenseur de ce puritanisme moderne (« *mojigatería* ») avec une vision de la sexualité limitée au lit conjugal et aux fonctions reproductrices⁹⁶, une vision que Foucault décrit en ces termes dans le premier tome de son *Histoire de la sexualité*, lorsqu'il expose les présupposés de l'hypothèse répressive :

La sexualité est alors soigneusement renfermée. [...] La famille conjugale la confisque. Et l'absorbe tout entière dans le sérieux de la fonction de reproduire. Autour du sexe, on se tait. Le couple, légitime et procréateur, fait la loi. Il s'impose comme modèle, fait valoir la norme, détient la vérité, garde le droit de parler en se réservant le principe du secret. [...] Et *le stérile, s'il vient à insister et à trop se montrer, vire à l'anormal : il en recevra le statut et devra en payer les sanctions*. [...] A la fois chassé, dénié et réduit au silence. Non seulement ça n'existe pas, mais ça ne doit pas exister et on le fera disparaître dès la moindre manifestation – actes ou paroles. [...] Tel serait le propre de la répression, et ce qui la distingue des interdits que maintient la simple loi pénale : elle fonctionne aussi bien comme condamnation à disparaître, mais aussi comme injonction de silence, affirmation d'inexistence [...] ⁹⁷.

Le roman rend compte non seulement de la stigmatisation (anormalité et perversion) des comportements sexuels extraconjugaux et « stériles », mais aussi de ce que le philosophe qualifie de « logique boiteuse », symptôme de « l'hypocrisie de nos sociétés bourgeoises », qui consiste à *dénier et réduire au silence* lesdites sexualités. Rappelons à titre d'exemple le débat provoqué par un défilé de la *gay pride* dans les rues de la capitale, manifestation explicite et exacerbée⁹⁸ de la différence sexuelle, au cours duquel Paula-Inés-Milagros s'indignent avant tout/précisément du caractère *visible* de l'existence *gay*, comme en témoignent ces quelques arguments : « Es el colmo, sólo falta que ahora los dejen *pavonearse por las calles* », « Pero podrían ser *más discretos* », « Si tuvieran educación harían *en privado* sus cochinas » « ¿Y para eso tienen que besarse *en plena calle?* » (*Fruta*, p. 189-190. Nous soulignons). Comme nous l'avons souligné plus haut, c'est Germán qui est la cible indirecte de ces injures homophobes, mais ce dernier devine ensuite que ce n'est pas tant sa propre sexualité qui inquiète, mais le fait qu'il puisse vouloir l'assumer *en public* :

Lo que subleva a mi madre y a sus aliadas, no es tanto mi aparente depravación, sino la *amenaza de que pretenda asumirla en público*. [...] Mi virilidad está bajo sospecha y se adelantan a crucificarme porque *les aterra la posibilidad de confirmarla*. (*Fruta*, p. 191. Nous soulignons)

Cette même morale superficielle, guidée par les apparences et semblant tolérer les dépravations pour peu qu'elles demeurent cachées, apparaît durant l'épisode du cousin

96 Nous rappelons l'un des arguments de Paula lors du procès de Germán : « Dios o la naturaleza [...] creó al hombre y a la mujer con órganos distintos para que se unieran, y lo demás son cochinas de gente enferma » (*Fruta*, p. 190).

97 Michel Foucault, *La volonté de savoir*, op. cit., p. 9-10. Nous soulignons.

98 « un carro alegórico lleno de travestis con bikinis de lentejuela, que bailaban salsa y se besuqueaban con otros maricones viriles en ropa entallada de cuero. Era una marcha de putos » (*Fruta*, p. 189).

espagnol dépravé de Paula, Baldomero, « pivot viril » d'un triangle incestueux entre sa femme et sa nièce, Jacinta. Lorsque Paula confie à ses deux consœurs Inés et Milagros l'immonde cohabitation qu'elle doit tolérer dans sa maison pour respecter sa promesse d'hospitalité, l'une des *mojigatas* conclut sur la différence de morale et de caractère national entre Espagnols et Mexicains : « Digan lo que digan, vivir en México es una bendición –coincidió Inés–. Habrá corrupción y miseria, pero aquí *hasta la gente más puerca tiene pudor* » (*Fruta*, p. 242)⁹⁹.

On reconnaît dans l'opprobre jeté par Paula sur le trio le lexique consacré du péché, de la souillure et de l'hérésie¹⁰⁰ : « hediondo aquelarre », « la satánica orgia », « misa negra ». Mais le crime du cousin réside moins dans les actes sexuels eux-mêmes, que dans le fait qu'il les pratique *hors de chez lui*¹⁰¹, souillant de ce fait la maison familiale (« emporcar un hogar decente »), et – comble à la fois de la perversion et de l'incivilité (« las reglas de urbanidad ») – *le lit conjugal*¹⁰² : « el honor de una esposa reducido a estiércol, el lecho conyugal transformando en camastro de burdel » (*Fruta*, p. 243). L'importance symbolique de ce lieu sacré est d'ailleurs si grande aux yeux de Paula, qu'après le départ de ses hôtes, elle entreprend de nettoyer ce « foco de infección » selon des méthodes purificatrices – dans un mélange des genres digne d'un Lombroso – dont la démesure illustre sur un mode franchement comique les superstitions hygiénistes, morales et religieuses du personnage :

[...] la asaltó una inquietud higiénica: el trío de sabandijas tal vez hubiera contaminado su lecho con sudores, líquidos y purulencias que un simple detergente no podría erradicar, pues a esas alturas, los piojos anidados en la cabellera de Jacinta ya se habrían propagado al colchón. Se imponía, pues, una fumigación en regla. Subió a la madriguera del trío, olorosa todavía a sudores lúbricos, hizo un envoltorio con las sabanas de las dos camas y bajó con ellas al patio trasero de la casa, donde las roció con bencina. Aunque le doliera mucho gastar en sabanas nuevas, al verlas arder en llamas recuperó el equilibrio espiritual. De vuelta en la recámara, alzó los dos colchones, los puso contra la pared y los fumigó con insecticida, hasta agotar el contenido del envase. Mueran, liendres y bichos, fuera de mi casa, larvas

99 L'importance de sauver les apparences et la réputation de la famille apparaît dans le soulagement de Paula qui craignait que la vérité des relations entre Baldomero et sa nièce Jacinta ne soit révélée lors d'une fête chez elle, après que Baldomero a réprimandé un jeune ami de la famille qui dansait trop langoureusement avec sa nièce : « Gracias a Dios, la mayoría de los invitados creyeron que el amante celoso era un severo guardián del honor familiar, un caballero español chapado a la antigua » (*Fruta*, p. 244).

100 On retrouve également les trois procédés d'animalisation, de criminalisation, de pathologisation : « A mí no me asustan vuestras porquerías, he visto cosas peores en los zoológicos », « La lujuria desenfadada tarde o temprano desencadenaba la violencia, y de la violencia al crimen pasional sólo había un paso muy corto », « Normal, leches, tú estás enfermo del culo y de la cabeza » (*Fruta*, p. 246 et 244).

101 C'est bien le fait qu'il ne se cache pas en public qui scandalise Paula, comme elle s'en explique auprès de lui avant de le chasser de sa maison : « –Coño, Paula, no es para tanto –empalideció Baldomero–. Yo creí que nuestra vida privada te daba igual. –No es privada, ahí está el problema. Es pública desde el momento en que os habéis metido en un cuarto delante de mis hijos » (*Fruta*, p. 246).

102 Bien que ce dernier n'en garde que le nom et la valeur symbolique puisque le mari de Paula l'a déserté depuis plusieurs années déjà.

hediondas. Si hubiera tenido a la mano agua bendita la habría rociado también [...]. (*Fruta*, p. 247)

Ces quelques exemples témoignent chez Paula et les autres partisans de l'orthodoxie sexuelle d'une volonté d'invisibiliser, de réduire au silence et d'anéantir les sexualités hors-norme, hors du strict cadre conjugal. Cependant, l'omniprésence du thème, à travers le foisonnement des dialogues ou des pensées (en flux de conscience) des personnages, semble confirmer la contre-hypothèse présentée par Foucault dans son analyse du fonctionnement et de la logique du régime de « pouvoir-savoir-plaisir ». Le philosophe, en se penchant sur le « fait discursif » global et la « mise en discours » du sexe, postule que « les techniques polymorphes du pouvoir » ayant pour objectif le contrôle du plaisir quotidien *ne se limitent pas* aux seuls éléments négatifs de l'hypothèse répressive. Si le contrôle passe en effet par des mécanismes répressifs tels que « défenses, refus, censures, dénégations », il emprunte également *des canaux plus imperceptibles et pénètre les consciences* selon des méthodes qui seraient plutôt de l'ordre de l'« incitation », de l'« intensification »¹⁰³.

L'un des éléments confirmant l'intuition que le régime « pouvoir-savoir-plaisir » – qui aurait marqué un tournant répressif au XVII^e siècle dont nous ne serions pas encore tout à fait affranchis – ne repose pas uniquement sur la négation, la censure et l'injonction au silence, est ce que Foucault qualifie de « véritable explosion discursive », une prolifération des discours sur le sexe depuis le XVIII^e siècle. Et le philosophe de préciser qu'il ne s'agit pas seulement d'« une multiplication probable des discours 'illicites' » – dont nous aurions une illustration dans notre roman avec les propos obscènes de la bande d'amis de Germán, que ce soit la « *palomilla* » ou son groupe d'amis.e.s « *jotos* » –, mais d'une prolifération des discours sur le sexe « *dans le champ d'exercice du pouvoir lui-même* »¹⁰⁴ – incarné ici par la figure maternelle qui véhicule et multiplie les discours médicaux, juridiques et religieux sur ce sujet.

Le jeu ambigu de la confession et de la direction

Dans *Fruta verde*, cette « fermentation » discursive apparaît au sein de l'institution de la famille, représentée par Paula, et prend la forme d'une incitation aux discours. On retrouve en effet chez la mère cette propension, cette obstination à parler du sexe et faire parler le sexe qui rappelle les « règles méticuleuses d'examen de soi-même » que Foucault date de la Contre-Réforme. Le philosophe décrit ainsi l'importance croissante de la pénitence, et l'orientation nouvelle et exclusive qu'elle suit :

[La Contre-Réforme] accorde de plus en plus d'importance dans la pénitence – et aux dépens, peut-être, de certains autres péchés – à toutes les insinuations de la chair : pensées,

103 Michel Foucault, *La volonté de savoir*, op. cit., p. 20-21.

104 *Ibid.*, p. 26.

désirs, imaginations voluptueuses, délectations, mouvements conjoints de l'âme et du corps, tout cela doit entrer, et en détail, dans le jeu de la confession et de la direction¹⁰⁵.

Paula participe indéniablement à ce double « jeu de la confession et de la direction ». D'une part, elle scrute dans le détail l'insinuation de ses propres désirs « jusque dans leurs rameaux les plus fins ». En bonne pénitente, elle accomplit rigoureusement cette tâche « *quasi infinie, de dire, de se dire à soi-même et de dire à un autre, aussi souvent que possible, tout ce qui peut concerner le jeu des plaisirs, sensations et pensées innombrables qui, à travers l'âme et le corps, ont quelque affinité avec le sexe* »¹⁰⁶. Le lecteur perçoit le scrupule de Paula à accomplir ce minutieux examen de conscience grâce au dispositif narratif caractérisé par la focalisation interne et la technique du monologue intérieur. Citons par exemple le trouble provoqué par le frôlement de la main du jeune Pável qui déclenche chez elle une rigoureuse analyse de ses sensations et émotions :

[...] intentó *explicarse las hondas reverberaciones* que le habían provocado los roces con Pável. Era terrible *admitirlo*, pero *había descubierto* que no le podía dispensar un trato maternal, sin *sentirse vagamente incestuosa*. De unos meses para acá, el mocito convertido en hombre despedía un *cálido fluido magnético*. Las sienes aún le vibraban como arpegios de órgano, y sin embargo, *no tenía nada de qué avergonzarse pues no se había arrimado a Pável con fines obscenos*. De hecho, al sentir en el pecho la suave presión de sus dedos había vuelto un momento a la adolescencia [...]. *Pero tampoco había motivo para alarmarse*, ni que hubiera cometido estupro con un niño de pantalón corto. *El deseo accidental* no dejaba ninguna tacha pecaminosa en sus víctimas inocentes. (*Fruta*, p. 105-106. Nous soulignons.)

Le lecteur, confident, ou plutôt confesseur involontaire de Paula, suit les méandres de son raisonnement (par exemple la distinction qu'elle prend soin d'établir entre « désir accidentel » et intention lubrique, qui lui permet de sortir absoute de cet examen de conscience), et perçoit la méticulosité avec laquelle elle étudie ses moindres émotions, ses moindres réactions (retranscrites pudiquement par le biais de métaphores, comme celles de tempes vibrant comme les arpèges d'un orgue) selon le *principe de lucidité et de sincérité* pour ensuite les interpréter et les ranger sur l'échelle du Bien et du Mal. Paula exécute cet examen introspectif seule, mais l'extériorise aussi très régulièrement face à une autre « interlocutrice » : le portrait de sa défunte mère. Cette transparence morale, le « cristal de roche de sa vertu »¹⁰⁷, que Paula s'impose à elle-même et dont elle s'enorgueillit régulièrement, atteint des proportions démesurées, dépassant la qualité d'honnêteté et de sincérité dans le cadre d'un examen de conscience pour virer à une franchise sans filtre et « suicidaire » lorsqu'elle l'impose aux membres de la famille¹⁰⁸. Ainsi, si elle

105 *Ibid.*, p. 28.

106 *Ibid.*, p. 29.

107 *Fruta*, p. 106. Voir aussi p. 175 : « Si de algo se ufana era de tener una intimidad transparente que podía exponer en cualquier vitrina ».

108 Germán perçoit en outre cette injonction à la sincérité comme un atavisme espagnol aux conséquences radicales : « En una casa como la mía los secretos duelen más porque son un virus desconocido. La sangre española se subleva frente al disimulo, y quizá por eso, hasta hace poco teníamos un pacto de franqueza suicida que desafiaba cualquier

se prête scrupuleusement au jeu de la confession, elle ne néglige pas non plus, loin de là, le jeu de la direction de conscience, une obsession qui est la principale source de conflit avec son fils Germán, puisqu'elle n'a de cesse de lui demander, sans discrétion aucune, s'il couche avec son ami *gay* Mauro : « –No hablas, pero adivino tus pensamientos. ¿No serás uno de ellos [los depravados]? Dime, ¿ya te acuestas con ese tipo? » (*Fruta*, p. 248).

De son côté, Germán se plie lui aussi à la pratique de l'aveu. S'il rejette les « extorsions d'aveu sexuel » et les interrogatoires de sa mère, il y consent sous une autre forme : le récit autobiographique, dans son journal intime. Foucault note que « l'aveu a été, et demeure encore aujourd'hui, la matrice générale qui régit la production du discours vrai sur le sexe ». Bien qu'il ait perdu « sa localisation rituelle et exclusive » liée à la pratique de la pénitence (qui demeure chez Paula), il a pris de nouvelles formes, comme celle du récit autobiographique auquel se prête Germán dans son journal intime, où il confie, dans un passage déjà cité, l'évolution de ses sentiments et de ses attirances pour Mauro et reconnaît avec une franchise absolue qu'il est amoureux. Malgré la honte qui s'imprime sur ses joues au moment de nommer ce sentiment, Germán respecte à la lettre le principe de transparence qui guide la pratique de l'aveu¹⁰⁹ : « Pero no voy a falsear mis emociones por cuidar la figura, pues una de las razones que me movieron a escribir este diario es hablar de mi vida con absoluta franqueza » (*Fruta*, p. 185).

On constate donc chez les personnages, et particulièrement chez Paula, une « volonté de savoir » relative au sexe, qui entraîne une prolifération de discours plus qu'une réelle censure ou injonction au silence. Les intentions répressives, dissuasives ou préventives s'effacent derrière le foisonnement, la méticuleuse régularité des discours portant sur le sexe, thème obsédant qui ne peut être dicté uniquement par l'idéal de décence à défendre, mais par le principe de plaisir à parler de la chose. Si pour Paula l'objectif auquel répondent ces inquiétudes est de contrôler et de surveiller les désirs, les effets produits par ce déploiement discursif surprennent celle qui se soumet et soumet les autres à l'aveu de la chair...

Dans son essai, Foucault identifie deux procédures *a priori* distinctes sinon opposées « pour produire la vérité du sexe » : l'*ars erotica* et la *scientia sexualis*. La première consiste à extraire une vérité du sexe par l'expérience et l'expérimentation des plaisirs tandis que la seconde, propre aux sociétés occidentales, repose sur l'élaboration de dis-

regla de urbanidad. [...] Ironía de la vida: sin darnos cuenta hemos contraído los pudores del trato social a la mexicana y ahora sólo nos quedan dos alternativas: la simulación o el desolladero » (*Fruta*, p. 250. Notons au passage que cette réflexion complète celle d'Inés sur la pudeur mexicaine). Le passage suivant, entre autres nombreux exemples, illustre cette transparence impudique et cette franchise suicidaire que Paula impose à ses enfants : « Tal vez no debería *ventilar en familia mis intimidades*. El problema de tener un *alma de cristal* es que cualquiera se siente con derecho a tirarte un ladrillo. [...] Mis hijos *deben saber que su madre nunca perdió el decoro en el lecho conyugal*, y pagó un alto precio por conservarlo » (*Fruta*, p. 280. Nous soulignons).

109 Par ce principe qui guide son écriture, il s'inscrit certes dans l'héritage monacal de l'aveu, mais aussi bien évidemment dans une tradition littéraire illustre d'auteurs de confessions.

cours et de théories scientifiques autour de la question du sexe. Malgré l'apparente opposition entre la pratique et la théorie, Foucault signale que l'*ars erotica* « n'a pas toujours été absente du mouvement par lequel on a cherché à produire la science du sexuel » et considère que les procédés de direction et d'examen de conscience ou de la confession chrétienne s'apparentent à un art érotique aux « effets incontrôlés qui ont débordé la technique érotique immanente à cette science subtile de la chair »¹¹⁰. De plus, il signale une délectation discursive qui ferait de la *scientia sexualis* une expression plus froidement raffinée de l'*ars erotica* :

Et, il faut se demander si, depuis le XIX^e siècle, la *scientia sexualis* – sous le fard de son positivisme décent – ne fonctionne pas, au moins par certaines de ses dimensions, comme une *ars erotica*. Peut-être cette production de vérité, aussi intimidée qu'elle soit par le modèle scientifique, a-t-elle multiplié, intensifié et même aussi créé ses plaisirs intrinsèques [...] : plaisir à la vérité du plaisir, plaisir à la savoir, à l'exposer, à la découvrir, à se fasciner de la voir, à la dire, à captiver et capturer les autres par elle, à la confier dans le secret, à la débusquer par la ruse ; plaisir spécifique au discours vrai sur le plaisir. Ce n'est pas dans l'idéal, promis par la médecine, d'une sexualité saine [...] qu'il faudrait chercher les éléments les plus importants d'un art érotique lié à notre savoir sur la sexualité (il ne s'agit là que de son utilisation normalisatrice) ; mais dans cette multiplication et intensification des plaisirs liés à la production de la vérité sur le sexe. Les livres savants, écrits et lus, les consultations et les examens, l'angoisse à répondre aux questions et les délices à se sentir interprété, tant de récits faits à soi et aux autres, tant de curiosité, de si nombreuses confidences dont le devoir de vérité soutient, non sans trembler un peu, le scandale, le foisonnement de fantaisies secrètes [...], tout cela forme comme les fragments errants d'un art érotique que véhiculent, en sourdine, l'aveu et la science du sexe¹¹¹.

La longue énumération finale « des plaisirs liés à la production de la vérité sur le sexe » nous semble décrire parfaitement nombres de passages du roman, si ce n'est le roman dans sa totalité : que ce soit les pensées des trois personnages principaux auxquelles nous avons accès grâce aux monologues intérieurs, les conversations retranscrites au discours direct entre Paula et ses amies au sujet du comportement sexuel d'autrui, de l'orientation sexuelle, de leurs lectures scientifiques ou littéraires sur le thème de la sexualité, ou encore le récit que fait Germán de ses premières expériences homosexuelles et de ses sentiments ambigus dans son journal intime. Nous pouvons citer plus précisément un passage qui illustre les effets incontrôlés de cette fermentation du discours sur la sexualité et l'immixtion/l'insinuation du plaisir au sein de pensées aux prétentions puritaines. Durant le séjour du trio incestueux espagnol, Paula craint d'entendre les bruits de la « *misa negra* » émanant de la chambre, et tend l'oreille avec angoisse¹¹². Sous prétexte de monter la garde pour protéger sa progéniture, Paula fait preuve d'une vigilance inquisitrice qui se transforme en voyeurisme « auditif ». Le lecteur suit le flux de conscience de Paula ima-

110 Michel Foucault, *La volonté de savoir*, op. cit., p. 94-95.

111 *Ibid.*, p. 95-96.

112 « *aguzaba el oído con el alma en vilo* » (*Fruta*, p. 242).

ginant les postures des amants infâmes, puis, suivant le fil de son excitation, fantasmant sur le jeune Pável dans une position tout aussi lubrique :

[...] era difícil adivinar lo que pasaba allá adentro [...]. Pero a falta de sonidos procaces, Paula creía percibir ecos de la satánica orgía en los estertores del drenaje y en el ronroneo de los gatos. Hasta el silencio adquiría un tinte lúbrico en sus duermevelas. ¿Se habrían amordazado para contener los gritos y los jadeos? Casi podía imaginarse a Rosalía, prensada entre su marido y Jacinta, mordiendo la sábana para no aullar de placer. ¿Cuántas suciedades encubriría ese sigilo taimado y porcino? Lo peor de todo era que sus conjeturas le caldeaban la sangre, y entonces, por un capricho del inconsciente, evocaba el atlético torso de Pavel, con su playera sudada de basquetbolista. [...] ¿Cómo estaría ahora? Pensando en ella en algún dormitorio de estudiantes, con la sábana alzada por una erección de hierro. (*Fruta*, p. 242-243)

Ce passage révèle avec ironie comment le principe de surveillance et de vigilance orthosexuelle dérive en une délectation voyeuriste, comment les discours stigmatisants (diabolisant et animalisant les pratiques sexuelles) glissent vers le registre érographique. L'insinuation du plaisir et du désir au sein même du dispositif de contrôle est d'autant plus ironique que les scènes faisant l'objet de la réprobation sont le pur fruit de l'imagination de Paula. L'absence de preuve tangible éveille dans son imagination des visions de débauche, très contraires à l'idéal de décence qu'elle revendique en toute transparence...¹¹³

III. 1. d. Stigmate... et retour.

« L'important n'est pas ce qu'on a fait de nous, mais ce que nous faisons nous-mêmes de ce qu'on a fait de nous »¹¹⁴

Nous venons de voir les caractéristiques et les effets (parfois inattendus) des discours orthosexuels, plus particulièrement du discours homophobe (et misogyne) visant à délégitimer par tous les moyens – l'incohérence logique même étant une stratégie redoutable – l'existence des homosexuels. Le roman de Serna, en révélant à travers le personnage de Paula les ressorts discursifs de la pensée homophobe ou pensée *straight*, apparaît à lui seul comme *objet littéraire stratégique* permettant de dévoiler et démystifier des discours/raisonnements dont la force réside précisément dans ce qu'ils parviennent à cacher leurs mécanismes pour apparaître comme des allant-de-soi. Par la fiction, Serna réalise en effet l'une des stratégies de résistance dégagée par David Halperin, celle du « dévoilement et de la démystification » : « Si, comme Foucault l'affirme dans *La volonté de savoir*, la réussite du pouvoir «est en proportion de ce qu'il parvient à cacher de ses mécanismes», alors la description précise et le dévoilement de ces mécanismes peut, dans une certaine

113 Rappelons que Paula revendique publiquement que « *nunca perdió el decoro en el lecho conyugal* » (*Fruta*, p. 280).

114 Jean-Paul Sartre, *Saint Genet comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952, p. 63. Cité par Didier Eribon, *op. cit.* p. 168.

mesure, détraquer son fonctionnement »¹¹⁵. Le discours univoque de Paula-Inés-Milagros, par sa violence, son unanimité, son obstination et aussi ses incohérences et ses aberrations, est révélateur d'une pensée homophobe difficilement réfutable par la voix trop isolée et trop raisonnée de Germán, mais cependant mise en lumière dans toutes ses incohérences à travers le roman.

Fruta verde apparaît aussi comme objet littéraire stratégique par son dispositif narratif, qui renverse le dispositif discursif de savoir/pouvoir sur la sexualité en faisant alterner les voix des « dominants » et des « dominés » : dans les chapitres consacrés à Mauro, et aussi à Germán puisque ce dernier fréquente de plus en plus le groupe de « locas » – grâce aux stratégies littéraires de focalisation interne, de monologue intérieur et de discours direct – les personnages gays passent du statut d'objets d'un discours stigmatisant à celui de sujets d'un discours en retour, d'objets parlés à sujets parlants¹¹⁶. Ainsi, le roman rend compte à la fois des discours homophobes aberrants et de certaines contre-pratiques et contre-discours qui permettent dans le cadre de la fiction (tout en reflétant une réalité sociologique et historique propre à la communauté *gay*) de résister à l'homophobie et à la pensée *straight*.

Le stigmatisme comme force créatrice

Dans *Fruta verde*, les voix se succèdent, se croisent et s'entrecoupent parfois, témoignant alternativement de l'omniprésence et des subtiles ramifications des discours qui prétendent contrôler les corps sexués et les pratiques sexuelles, et des discours et comportements en retour, tout aussi prolifiques que les premiers. C'est là l'ambivalence du pouvoir et de la loi (ici hétérosexuelle) qui fait exister non seulement la norme valorisée, mais également son contraire. Comme l'affirme Butler, loi et pouvoir n'impliquent pas uniquement la répression, mais aussi la *production* de ce qu'ils prétendent réprimer : « la loi produit à la fois l'hétérosexualité consacrée et l'homosexualité transgressive »¹¹⁷ et « [l]e pouvoir ne réprime pas seulement ; il fait exister. Il produit autant qu'il interdit. »¹¹⁸. Dans le cadre de la contrainte hétérosexuelle, de la pensée *straight*, le tabou s'avère étonnamment productif¹¹⁹ et l'opprobre particulièrement fécond et stimulant. Les mêmes catégories de sujets sexués, construites discursivement dans et par la violence, se nourrissent des stigmates reçus et réinvestissent les sentiments négatifs inoculés en

115 David Halperin, *op. cit.*, p. 66.

116 Par ce dispositif narratif Serna réalise/accomplit ainsi l'un des enjeux fondamentaux « des luttes pour la libération homosexuelle, du XIX^e siècle à nos jours, qui a largement consisté dans l'effort des gays et des lesbiennes pour arracher aux tenants du discours dominant [...] le privilège de déterminer qui parle à notre place, qui représente nos expériences et qui est autorisé à se dire expert de nos vies. C'est l'histoire d'une longue bataille pour renverser la position discursive de l'homosexualité et de l'hétérosexualité » (David Halperin, *op. cit.*, p. 70).

117 Judith Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 171.

118 *Ibid.*, p. 15.

119 « [...] le tabou ne fait pas qu'interdire et dicter certaines formes à la sexualité, il produit aussi de manière fortuite une variété de désirs et d'identités de substitution [...] » (*ibid.*, p. 174).

« énergie » créative et en « force » revendicative : « il y a une énergie qui sourd de la honte, qui se forme en elle et par elle et qui agit comme une force transformatrice »¹²⁰. Répondant à la vision foucauldienne des réseaux et ramifications inattendues dans le jeu des pouvoirs et contre-pouvoirs, l'affirmation de Didier Eribon décrit précisément les réactions psychologiques du personnage de Mauro, pour qui l'hostilité devient le principal aiguillon de revendication homosexuelle : « la hostilidad que a diario encontraba por todas partes era su principal acicate para jotear » (*Fruta*, p. 45). Si l'opprobre généralisé contre les homosexuel·le·s entraîne parfois des réactions d'inhibition et de dissimulation, il déclenche aussi des *mécanismes de résistance* : « Esa humillación le partió el alma, pero tuvo la virtud de radicalizarlo. En guerra contra la moral de las apariencias [...] » (*Fruta*, p. 94). Une pratique résistante qui repose principalement sur une stratégie de *visibilisation du stigmaté* :

Car la visibilité [du caractère stigmatisé], en ce qu'elle est une manière d'assumer et de revendiquer l'identité stigmatisée par l'injure, *désamorçe en partie la charge de violence sociale dont l'insulte est porteuse*. Elle n'offre pas une prise supplémentaire à l'injure, elle est peut-être au contraire *une surface réfléchissante qui renvoie l'injure et en détruit, ne serait-ce que partiellement, la terrible efficacité*¹²¹.

De la même manière que l'*insulte* est verbale et corporelle, c'est par les mots et les corps que les individus stigmatisés résistent et contre-attaquent, en rendant *visible* et *audible* le stigmaté réapproprié. La *visibilisation* stratégique et revendicative du caractère stigmatisé passe aussi par la mise en scène et la théâtralisation des identités *gays*, à travers une performance du corps et de la parole :

il y a une énergie qui sourd de la honte, qui se forme en elle et par elle et qui agit comme une force transformatrice. Cette énergie *s'exprime dans l'identité théâtralisée, dans la performance (au sens anglais), dans l'exhibitionnisme, l'extravagance ou la parodie*. L'exhibitionnisme et la théâtralité sont sans doute, et ont été historiquement, parmi les gestes les plus importants qui ont permis de défier l'hégémonie hétéronormative. Et c'est d'ailleurs pourquoi ils ont toujours fait l'objet d'attaques si virulentes. La honte donne son énergie à l'exhibitionnisme, à l'affirmation de soi comme théâtralité, c'est-à-dire à l'affirmation de soi tout court¹²².

Nous avons déjà évoqué les notions d'extravagance, de théâtralité, d'exhibitionnisme permettant de qualifier le personnage de Mauro, qui se caractérise d'emblée par l'exubérance de son allure et par l'impertinence/l'impudence de son comportement ouvertement lubrique¹²³. C'est sur les discours en retour que nous allons maintenant nous pencher.

120 Didier Eribon, *op. cit.*, p. 164.

121 *Ibid.*, p. 104-105. Nous soulignons.

122 *Ibid.*, p. 164. Nous soulignons. Eribon rappelle en note le principe de théâtralité selon Butler dans *Ces corps qui comptent*, où elle présente la théâtralité comme un moyen « de mettre en évidence la 'loi' homophobe qui ne peut plus dès lors contrôler les termes de ses propres stratégies infériorisantes » (Voir, *ibid.*, note n°214).

123 Sur l'apparence corporelle et vestimentaire de Mauro, voir nos commentaires en II. 4. b. La revendication effrontée de son désir homosexuel s'exprime dès la première rencontre avec Germán : « [Mauro] con las piernas cruzadas en actitud provocadora », « -Oye, Germán ¿y tú jalas? [...] Germán tragó saliva, incrédulo de tanta desfachatez » (*Fruta*,

Antiparastase ou « effet aikido »

– Tortilleras !

– Oui, des tortillas pour les deux gouines, merci, répliqua Manastabal¹²⁴.

La première stratégie de résistance pratiquée par les groupes stigmatisés consiste à « retourner l'insulte »¹²⁵, c'est-à-dire à la recevoir puis à la vider de sa charge infamante en la « recyclant » comme emblème identitaire positif. Cette figure de réappropriation discursive qui porte le nom d'antiparastase apparaît comme une véritable arme stratégique, ce que souligne Lagorgette en la désignant par la métaphore martiale d'« effet aikido » :

Nous nommons 'effet aikido' le mécanisme pragmatique qui consiste à revendiquer une insulte et à la retourner à son envoyeur ; comme dans l'art martial, la force du récipiendaire s'ajoute à celle de l'expéditeur, que généralement elle terrasse en retour. La réappropriation du terme agressif par sa cible est une stratégie fréquente et efficace, en cela qu'elle montre au locuteur que sa visée illocutoire a été comprise mais invalidée comme telle et recyclée positivement, en termes stratégiques. On retrouve ici le pouvoir subversif de la réappropriation du terme injurieux¹²⁶.

La réplique citée en épigraphe offre un bel exemple de mise en pratique de cette arme stratégique, de cette revanche discursive propre aux groupes dominés qui consiste à détourner l'intention stigmatisante de l'insulte pour la retourner « à l'envoyeur ». Cette réplique est aussi représentative du jeu humoristique, de la part d'autodérision propre à la pratique de manipulation du stigmate et d'auto-nomination. Remarquons en effet l'antanaclase comique de Manastabal, qui feint de ne pas comprendre l'infamie du terme « tortilleras » (« sales gouines »), ne gardant que le sens premier du radical / prenant le radical *au pied de la lettre* pour commander au serveur des tortillas. Les dernières paroles de Manastabal, qui concluent la préface de Bourcier à *La Pensée straight*, confirment le potentiel politique du retournement de l'insulte, qui de stigmate devient symbole de revendication :

– Ça recommence. Quand je voyageais avec Wittig, ça nous arrivait tout le temps. Ils croyaient nous atteindre ou nous faire rentrer à la maison en nous traitant de «sales gouines»

p. 81. Nous soulignons).

124 Marie-Hélène Bourcier, « Wittig La Politique », in Monique Wittig, *La Pensée straight*, *op. cit.*, p. 35.

125 Isabelle Alfonsi rappelle à quel point ce phénomène de réappropriation est lié à l'histoire de l'émancipation des communautés gays et LGBT. Elle rappelle le sens originel et l'évolution du terme *queer* : « S'il est vrai que depuis quelques années, [le terme *queer*] a acquis une certaine popularité qui fait perdre de vue son sens originel, il est essentiel de retrouver son acception première : une insulte réappropriée par des personnes discriminées en raison de leur apparence et de leurs habitudes sexuelles qualifiées de 'déviantes' par rapport à une norme » (Isabelle Alfonsi, *op. cit.*, p. 24) et cite des exemples qui témoignent de la portée politique, subversive et profondément humoristique de l'antiparastase : « [La revue *Inversions*] affirme la nécessité de retourner l'insulte, pratique qui a marqué tous les mouvements de libération, témoignant de la prise de conscience de l'injuste stigmate qui accable les 'invertis' » (*ibid.*, p. 38), « En avril 1971, l'écrivain et militant homosexuel Guy Hocquenghem reprend l'appellation 'fléau social' dans un numéro de la revue maoïste *Tout !* consacré à l'homosexualité, retournant ainsi l'injure pour l'utiliser comme une arme contre l'hétéro-patriarcat. [...] Les formules 'Nous sommes un fléau social' et 'Prolétaires de tous les pays, caressez-vous' deviennent les slogans emblématiques du FHAR » (*ibid.*, p. 85).

126 Dominique Lagorgette, « *La ou les pétroleuses ?* », *art. cit.*, p. 55.

ou en nous disant que nous n'étions pas des femmes. Une injure pour eux... Avec Wittig, *c'est devenu un compliment et un programme politique : non seulement nous ne sommes pas des femmes mais nous n'avons pas à le devenir*. Allez viens, on s'en va ailleurs. N'oublie pas ton exemplaire du *Straight Mind*¹²⁷.

Dans le roman de Serna, les chapitres consacrés à Mauro et à Germán rendent compte de ce phénomène sociolinguistique, où les termes de *joto*, *puto*, *marica* (et leurs dérivés : *Jotear*, *putear*, etc.) sont employés par les personnages gays eux-mêmes. Dès la première apparition de Mauro dans le roman, les termes péjoratifs/injurieux de « puto » et « marica » apparaissent dans les pensées du personnage dans un passage au ton clairement revendicatif :

Pobres idiotas, pensó ¿nunca habrán visto a un puto? ¿O más bien les molestaba ver a un puto tan arrogante? Sabía por experiencia que la gente estaba dispuesta a tolerar a una loca agachada [...] Pero él no era un marica de maneras suaves, ni se dejaba intimidar por el repudio de la masa. Al contrario: cuando provocaba muecas de asco en la calle sentía la satisfacción del deber cumplido. (*Fruta*, p. 45)

La formule « puto tan arrogante »¹²⁸ acquiert le statut de *locution* résumant le potentiel subversif et stratégique de la réappropriation de l'insulte. La réunion du terme injurieux « puto » aux effets supposément intimidants et inhibants, et de l'adjectif « arrogant » forme une association oxymorique qui concentre/résume synchroniquement la réception de l'injure, sa neutralisation et ses effets stimulants.

On observe un phénomène, un mouvement sémantique similaire chez Germán. Au cours de sa première journée de travail dans l'agence de publicité où travaillent Mauro et d'autres « folles », Germán s'effraie et réagit en injuriant (mentalement) les homosexuels et surtout le plus dangereux d'entre eux : « esos jotos », « un putazo », « jaula de locas » « cueva de maricones » (*Fruta*, p. 78, 80 et 83). Une fois conquis par l'intelligence et le charme subversif de ses collègues, Germán remploie les mêmes termes, mais qui sont alors vidés de leur charge sémantique dépréciative et injurieuse pour acquérir une *valeur hypocoristique* : « cuánto cariño le tengo a mis amigos jotos » (*Fruta*, p. 189).

Selon la même logique qui consiste à rendre visible (ou audible) le caractère stigmatisé, les « jotos », en tant que « moindres mâles », reportent fièrement la marque de leur stigmatisme dans la grammaire, par l'accord au féminin, et même Germán fera usage de cette licence linguistique (cf. II. 4. b.). En assumant la marque du féminin dans la langue, les stigmatisés « homosexuels » déstabilisent les catégories du système sexe/genre à l'origine de leur marginalisation : les catégories de masculin et de féminin n'apparaissent plus dès

127 Marie-Hélène Bourcier, « Wittig La Politique », in Monique Wittig, *La Pensée straight*, op. cit., p. 35.

128 Cette formule autoproclamée de Mauro fait écho (dans un jeu d'antiparastase) à celle de « pédéraste arrogant » employée par le psychiatre Jean Delay pour décrire l'attitude d'André Gide et la mauvaise influence exercée par Wilde sur lui : « On ne prétend certes pas que s'il n'eût point rencontré Wilde, Gide ne fût pas devenu homosexuel, mais il est vraisemblable qu'il n'eût pas de sitôt intérieurement adopté l'attitude du pédéraste arrogant, décidé à revendiquer son anomalie comme sa norme » (Jean Delay, *La jeunesse d'André Gide*, Paris, Gallimard, 1956-1957, t. 2, p. 547. Cité par Didier Eribon, op. cit., p. 221-222).

lors comme naturelles et invariables, mais comme des signes arbitraires et interchangeables :

Que les hommes gais reprennent précisément le féminin pour parler d'eux-mêmes élargit le champ d'application de ce terme pour révéler la relation arbitraire entre le signifiant et le signifié, et pour déstabiliser et enrôler le signe¹²⁹.

Qu'un homme, même s'il est considéré comme efféminé, se présente au féminin démystifie d'une part l'ontologie du genre qui se reflète dans la grammaire, et d'autre part, le principe de *réalisme sémantique* qui – dans le cadre de la pensée *straight* – considère les noms « homme », « femme », « homosexuel », « hétérosexuel » comme des universaux désignant des entités réelles, quand ce ne sont que des créations discursives au service de la domination hétérosexuelle.

Parodie

Parmi les différentes réappropriations discursives pratiquées par la communauté *gay*, outre celle qui consiste à transformer le stigmate en emblème positif, on peut dégager celle qui consiste en une reproduction parodique des modèles/des identités hétérosexuelles et des figures du discours *straight*.

Alors que le discours orthosexuel s'appuie, comme nous l'avons étudié, sur le rigorisme d'une morale chrétienne qui inspire aux *mojigatas* nombre de métaphores et de comparaisons – Paula est décrite et se présente elle-même en martyre, (elle apparaît par son sens du sacrifice et son abnégation « como el Jesús de las estampitas » (*Fruta*, p. 32)) – l'iconographie chrétienne inspire aussi la caractérisation de ceux qui, selon la pensée manichéenne de Paula, sont assimilés au Mal, au démon pour leur déviance morale et sexuelle. L'alternance de voix au sein du roman opère ainsi un contraste comique entre deux comparés (Paula ou les « jotos ») apparemment antithétiques, et pourtant réunis formellement à travers un même comparant (l'image du saint, du martyr ou du Christ). La comparaison christique employée pour présenter le personnage de Paula au chapitre 2 est ainsi reprise au chapitre suivant (après le changement de focalisation) pour décrire l'aspect de Mauro roué de coups par son amant : « Al día siguiente Damiana lo encontró como santo cristo en el suelo de la cocina y tuvo que llevarlo en taxi al hospital [...]. Por desgracia, la pasión todavía sangraba por debajo de sus cicatrices » (*Fruta*, p. 55. Nous soulignons). Le détournement des symboles et de la figure bibliques apparaît dans l'emploi antanaclastique du terme « passion », qui file la métaphore christique, tout en la déviant de sa signification historique vers un registre prosaïque et mélodramatique pour signifier les souffrances et les désirs d'une relation homosexuelle. Intégrées dans un contexte d'énonciation explicitement « déviant » (éminemment laïc, libertaire et irrévé-

129 Judith Butler, *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 240.

rencieux), les mêmes références religieuses relèvent d'une pratique discursive subversive et blasphématoire, propre à une esthétique *queer*.

Si les descriptions d'une Paula-martyre rappellent l'iconographie naïve des *ex voto*, la référence aux figures bibliques dans le contexte d'énonciation *gay*, loin d'imprimer dans l'imagination du lecteur l'iconographie chrétienne traditionnelle, évoque davantage certaines productions d'un art *queer* ou homoérotique. Nous pensons par exemple aux portraits et compositions des artistes plasticiens et photographes français Pierre et Gilles, ou à l'Américain David LaChapelle¹³⁰, qui présentent tous les trois des traits communs qui font écho à la caractérisation des personnages de notre roman : des images hautes en couleur, riches de références issues de la tradition artistique chrétienne et d'éléments de la culture populaire, empreintes d'une sensualité, d'un homoérotisme plus ou moins marqué¹³¹. C'est ce genre de représentation hybride, inspirée de l'iconographie religieuse mais teintée d'un kitsch homoérotique assumé¹³², à laquelle peut faire penser le passage suivant, lorsque Mauro décrit son ami Julio comme une sainte auréolée aux apparitions salvatrices : « Cuántos favores le debía a esa bendita mujer. Como los santos de los exvotos, siempre se aparecía con una diadema de luz para sacarlo a flote cuando el agua le estaba llegando al cuello » (*Fruta*, p. 58). De même, Mauro fait un usage doublement blasphématoire d'une référence littéraire et religieuse nationale : Sor Juana. Lors d'une confidence à Juliette pleine de détails obscènes sur la quantité de sperme émise par Germán, Mauro baptise son jeune amant du nom de la poétesse mexicaine :

—Pues debes de haberte ahogado con la venidota. Ese niño llevaba un año de abstinencia.
—Fue sensacional, la inundación castálida de Sor Juana. (*Fruta*, p. 223)

« Inundación castálida » est le titre du premier recueil de la poétesse, que Mauro détourne en le ramenant à sa référence première et mythologique qui permet l'analogie

130 Les premiers ont commencé leur production vers 1975 et le second dans les années 90. Cependant, étant donné la date de publication (2006) de notre roman, et le rayonnement international des artistes cités, il ne nous semble pas incongru d'évoquer leurs montages photographiques pour envisager les mécanismes de la réception de la part du lecteur. Ces images, qui ont joui d'une ample diffusion et ont eu un grand impact dans les secteurs de la mode, de la publicité, et dans le milieu artistique en général, font sûrement partie d'un réseau de représentations (plus ou moins stéréotypées) de la communauté *gay* dans l'imaginaire collectif.

131 Voir la présentation de David LaChapelle sur le site qui lui est consacré (cf. <http://home.davidlachapelle.com/>) ou la description que propose la Galerie Templon à Paris de l'artiste américain : « David LaChapelle est mondialement connu pour ses photographies de mode hautes en couleur et ses mises en scène baroques peuplées de célébrités. Mêlant avec virtuosité histoire de l'art et références populaires, street culture et questionnements métaphysiques, il dresse une allégorie saisissante de la culture du XXIème siècle ».

132 Un autre passage du roman s'inspire non pas de la religion chrétienne mais de la mythologie grecque : le récit que fait Mauro de son aventure avec Juan Tamariz, avec qui il entretint une relation doublement dissimulée puisque Juan ne se laissait caresser qu'en feignant de dormir, apparaît comme une réécriture parodique (qui n'épargne aucun détail scabreux) du sommeil d'Endymion (cf. *Fruta*, p. 92-93). Ce mélange décalé entre une sensualité homoérotique, décrite parfois sur un mode lyrique, parfois prosaïque, et des références à la culture classique se retrouve dans l'œuvre de Fabian Chairez, dont *El sueño* (2013), qui illustre la couverture du numéro « Género » de la *Revista de la Universidad de México*, (*op. cit.*), pourrait illustrer la vision du jeune Juan Tamariz endormi et offert aux caresses de Mauro. Voir illustration n°11.

aquatique entre la fontaine du nom de la naïade grecque¹³³ et l'éjaculation de Germán¹³⁴. Cette citation est doublement blasphématoire/sacrilège, puisqu'en insinuant l'image de Germán-Sor Juana éjaculant en une transe érotico-poétique, elle se moque à la fois d'un membre des institutions catholiques, mais surtout d'une figure sacrée de l'histoire littéraire nationale.

Outre la réappropriation facétieuse, sulfureuse, des références religieuses qui conformément le substrat idéologique *straight*, les contre-discours stratégiques reposent également sur une redistribution parodique des identités hétéronormatives – notamment le modèle de la famille et du couple hétérosexuel relayé par la culture pop et les « melodramas baratos » – au sein même de la communauté/des relations homosexuelles. Ainsi, Mauro se décrit comme une fiancée passionnée/exaltée et imagine Germán dans le rôle du mari ou de ses variantes, « príncipe » ou héros viril du cinéma mexicain. Dans une scène où Mauro s'efforce pourtant de « jotear » sans modération, on assiste à une petite parodie de dialogue quotidien entre un mari et son épouse, introduite par une mise en contexte d'inspiration hétéroclite, évoquant les comédies romantiques puis un scénario homoérotique :

Lo saludó desde lejos y al acercarse, Germán le obsequió una sonrisa espontánea [...]. Se pone tan contento de verme, pensó complacido, que sólo le falta correr a mi encuentro en medio del tráfico. Su melena trigueña relumbraba como una antorcha y daban ganas de arrancarle a mordidas la playerita roja untada en el plexus.

–Nuestro destino es andar juntos por la vida –le dijo [Mauro] cuando entraron a la oficina.

–Juntos pero no revueltos. ¿Te maquillaste?

–¿Se me nota mucho?

–Un poco.

–Es que anoche tuve insomnio y quise borrarle las ojeras.

–Pues te salió peor el remedio: mejor lávate la cara.

Me da órdenes como un marido, pensó Mauro, ilusionado. (*Fruta*, p. 160)

De même, après le premier rapport sexuel entre Germán et Mauro, ce dernier en fait le récit détaillé à l'une de ses amies « entre suspiros de novia ilusionada »¹³⁵, lorsque Germán arrive au travail « rozagante y alegre, canturreando *Fruta verde* como un marido recién levantado del lecho nupcial » (*Fruta*, p. 222). Plus tard, Mauro rêve d'un avenir prospère aux côtés de Germán dans une vision tout droit sortie d'une *novela rosa* :

Si tan sólo pudiera compartir con Germán su prosperidad, llevarlo a Europa, vestirlo como un príncipe, tratarlo, en suma, como las putas tratan a los padrotes. Pero él era demasiado orgulloso para aceptar dádivas. Como buen héroe de película mexicana, se había entregado

133 Signalons au passage que cette métaphore mythologique et littéraire présentée sous un registre obscène suggère une coïncidence entre sexualité et art, puisque la fontaine de Castalie est consacrée aux muses et source d'inspiration poétique. Un lien entre sexe et littérature que nous développerons dans la troisième sous partie de ce chapitre.

134 Le lecteur devient complice des indiscretions de Mauro et s'amuse d'apprendre à la fin du roman que Germán pense tirer son surnom de sa seule rigueur et passion littéraires (« comenzó a lamarme Sor Juana por mis estrictos hábitos de lectura y mi afán de saberlo todo » (*Fruta*, p. 263)), quand il a été inspiré par un détail intime.

135 Mauro adopte encore le rôle de *novia* dans le dialogue avec Juliette : « Ve a preparar el vestido de novia. Quiero ser la madrina de lazo. –Es demasiado pronto para la boda. Ni siquiera hemos cogido » (*Fruta*, p. 223).

por amor, sin esperar nada a cambio, a una corista pobre y remendada, la tabasqueña Maura Llamas, sin sospechar que el día menos pensado, [...] la rapazuela de quinto patio se convertiría en vedette de fama internacional. Cómo carajos no iba a poder escribir una novela rosa si ya la estaba viviendo. (*Fruta*, p. 226)

Si l'on apprécie évidemment le côté parodique et ironique de cette réappropriation du modèle hétéronormatif dans ce qu'il a de plus stéréotypé (qui oscille entre version idéalisée de conte de fée et sa version dégradée avec la comparaison « como las putas tratan a sus padrotes »), le ton enthousiaste des pensées de Mauro suggère que ce modèle tant méprisé incarne cependant un certain idéal, auquel même les dissidents du système hétéronormatif aspirent. On peut alors se demander si la redistribution des identités hétéros parmi la communauté *gay* ne signifie pas la perpétuation/la confirmation des fondements du privilège hétérosexuel, si ces incarnations dans les discours ne témoignent pas d'une aspiration on ne peut moins subversive à la normalité hétérosexuelle. L'imitation de ces modèles par les gays ne suppose-t-elle pas *in fine* une reproduction, un maintien et renforcement des ces figures, schémas, rapports, comme idéal ? L'imitation, même au second degré, avec humour, ne contribuerait-elle pas au renforcement de la matrice ?

De manière apparemment paradoxale, c'est pourtant dans cette revendication à la normalité que les homosexuels et autres stigmatisés dérangent le plus. Comme le précise Didier Eribon, « il faut se demander sur quel point opère une 'subversion' et ce qu'elle déstabilise. Et chercher à savoir ce qui, dans chaque situation, est le plus 'subversif' ». Eribon constate en effet que certains comportements jugés subversifs sont tolérés voire encouragés chez les gays et lesbiennes par certains gardiens « libéraux » de l'ordre social, « à condition qu'ils n'en sortent pas »¹³⁶ :

Il apparaît alors clairement que, dans certains cas, l'aspiration au « conformisme » est plus déstabilisatrice et peut se révéler bien plus subversive que toutes les proclamations révolutionnaires¹³⁷.

C'est d'ailleurs précisément cette parodie des rôles hétérosexuels, cette simulation de normalité, qui semble inquiéter Paula après sa première rencontre avec les collègues gays de Germán, et plus particulièrement Mauro :

Por algo [Mauro] se portaba con ella como un yerno camelador dándole coba a la suegra. [...] Sus gentilezas delataban que no buscaba sólo una aventurilla: el cabrón quería un matrimonio formal. (*Fruta*, p. 109)

136 « L'on constate même aujourd'hui que ceux qui défendent l'ordre social (ou l'ordre symbolique) contre les revendications du droit au mariage homosexuel peuvent, à l'inverse, parfaitement ignorer les comportements qui se croient subversifs, ou même, chez les plus 'libéraux' d'entre eux, les apprécier et les encourager comme un ailleurs exotique dans lequel ils aimeraient cantonner les gays et les lesbiennes plutôt que de les laisser revendiquer l'accès à l'égalité. La 'subversion' est désormais concédée aux gays et aux lesbiennes, à condition qu'ils n'en sortent pas » (Didier Eribon, *op. cit.*, p. 194).

137 *Id.*

Par ailleurs, loin de renforcer le modèle hétérosexuel dans son caractère incontournable, idéal et naturel, le fait que les gays reproduisent les identités hétéros permet justement de révéler l'artificialité de ce modèle, de mettre en évidence son caractère fondamentalement construit/constructible. C'est là l'effet subversif de ce que Butler nomme la répétition parodique :

La répétition de la matrice hétérosexuelle dans les cultures sexuelles à la fois gaies, lesbiennes et hétérosexuelles pourrait bien constituer le lien de dénaturalisation et de mobilisation des catégories de genre. Que des cultures non hétérosexuelles reproduisent la matrice hétérosexuelle fait ressortir le statut fondamentalement construit de ce prétendu original hétérosexuel. Le gai ou la lesbienne est donc à l'hétérosexuel le *non pas* ce que la copie est à l'original, mais bien plutôt ce que la copie est à la copie. La répétition parodique de l'« original », [...] révèle que l'original n'est rien d'autre qu'une parodie de l'idée de nature et d'original¹³⁸.

Si l'effet de ce genre de répétition des modèles hétéros de la part de la communauté *gay* est toujours perturbateur, une ambiguïté/un doute demeure quant aux intentions des acteurs, quant aux rapports des gays envers les modèles hétéros. Pour répondre à cette question, Butler recourt à la distinction élaborée par Jameson entre parodie et pastiche¹³⁹ :

Si l'on appliquait la distinction que fait Fredric Jameson entre la parodie et le pastiche, il vaudrait mieux comprendre les identités gaies comme relevant du pastiche. Alors que la parodie, explique Jameson, entretient quelque sympathie avec l'original dont elle est la copie, le pastiche dispute la possibilité d'un « original » ou, dans le cas du genre, révèle que l'« original » est un vain effort pour « copier » un idéal fantasmatique, qui ne peut mener qu'à l'échec¹⁴⁰.

Ainsi, l'imitation parodique des identités hétéros, ou plus exactement, le pastiche de ces modèles par Mauro et ses amies, s'avère doublement subversive ou du moins perturbatrice : le pastiche révèle l'artificialité de l'idéal supposément « naturel » et original de l'hétérosexualité (comme le suggèrent les références à la fiction, au cinéma mexicain et à la *novela rosa*, employées par Mauro pour distribuer les identités/rôles entre lui et Germán) et, plus encore que l'affirmation d'une homosexualité exubérante, l'aspiration au conformisme « hétéro » fait vaciller les privilèges des représentants de l'ordre social et sexuel.

Intertextualité : confrontation idéologique par discours interposés

Au-delà de l'insertion et de la mise en évidence des « discours en retour » formulés par les personnages homosexuels, le roman dans son ensemble présente un foisonnement de références diverses à la littérature, la philosophie, l'histoire, la science, etc. Cette dimension intertextuelle apparaît clairement comme une méthode de confrontation à « cette

138 Judith Butler, *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 107.

139 Cf. *Ibid.*, p. 262. Butler cite Fredric Jameson, « Postmodernism and Consumer Society », in Hal Foster (éd.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Port Townsend, Wa, 1983, p. 114.

140 Judith Butler, *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 107.

pensée qui refuse de faire retour sur elle-même »¹⁴¹, de remise en question forcée des présupposés de la pensée *straight*. Les autorités citées par les personnages invitent à une réflexion sur les impensés de l'hétéronormativité dominante, sur les « déjà-là » des sexes et autres stéréotypes relayés par les *mojigatas*.

Lors du procès de Germán étudié précédemment, on retrouvait déjà la valeur argumentative/stratégique de la référence intertextuelle au *Corydon* (1924) d'André Gide qui inspirait l'argumentation de Germán (sans convaincre pour autant ses adversaires) dans sa défense des homosexuels. Pour illustrer la valeur stratégique de contre-discours que revêt l'intertextualité dans *Fruta verde*, nous pouvons citer trois autres exemples qui témoignent à la fois de l'importance de cette pratique inter-référentielle au sein du roman (puisqu'elle se retrouve dans les discours de Germán mais aussi d'une amie de Paula, Mari Loli, ou encore de Pável) et de sa cohérence stratégique, puisqu'il s'agit à chaque fois de questionner les fondements de la pensée *straight* : l'idéal de la famille hétéro-patriarcale, la représentation binaire des sexualités opposant dans un rapport d'exclusion mutuelle hétéro- et homosexualité, et la question de la légitimité des désirs.

Parallèlement au cénacle de l'agence de publicité où Germán développe sa culture littéraire et son esprit critique auprès de ses amis *jotos*, sa formation intellectuelle se complète à la faculté de Sciences Politiques¹⁴². Les enseignements théoriques qu'il reçoit dans le cadre plus officiel de l'Université complètent les lectures imposées du cercle d'amis et alimentent conjointement l'esprit insoumis et les velléités transgressives du jeune homme. Oscar Wilde, André Gide, Karl Marx et Friedrich Engels conforment un ensemble référentiel hétéroclite qui l'invite à critiquer l'ordre social, moral et sexuel.

Analysons par exemple le passage de Friedrich Engels, extrait de *L'Origine de la famille, de la propriété privée et de l'Etat* (1884), inséré dans le discours au style direct du professeur de Germán, qui entreprend une déconstruction du mythe de la famille¹⁴³ :

–Por favor, abran el libro en la página 124, segundo párrafo –pidió el maestro Schenardi–. Leamos lo que dice Engels: “En su origen, la palabra familia no designaba la institución idealizada por el sentimentalismo burgués que hoy conocemos, es más, ni siquiera se aplicaba a la pareja conyugal. Famulus quiere decir esclavo doméstico y familia, el conjunto de esclavos pertenecientes a un mismo hombre”. A partir de esta etimología surge una pregunta

141 Monique Wittig, *La Pensée straight*, op. cit., p. 40.

142 « Comparada con la agencia, la facultad era una escuela de segundo orden, a la que Germán asistía con menos gusto. Pero ahí también estaba aprendiendo cosas de inmenso valor que habían transformado su visión del mundo y de la existencia » (*Fruta*, p. 122).

143 Dans le contexte de la seconde moitié du XX^e siècle, le modèle de la famille est hautement idéalisé/valorisé à travers un ensemble de productions culturelles qui présentent inlassablement « *una risueña familia en technicolor* » (*Fruta*, p. 134), comme nous l'avons rappelé en II. 1.

que dirijo a todos ustedes: ¿en qué sentido es esclavizante la familia moderna? (*Fruta*, p. 123)

Par cette mise en abyme discursive, Enrique Serna questionne les fondements de l'hétéronormativité, la famille et le couple hétérosexuel, pour les présenter sous l'angle de la domination et de l'exploitation. Dans cet enchevêtrement de voix, la question posée par le professeur dépasse le cadre intrafictionnel de la salle de cours pour atteindre le lecteur, ultime destinataire de l'affrontement idéologique qui parcourt le roman. Le cours se poursuit et le professeur Schenardi reformule la pensée d'Engels pour révéler l'origine du mythe de la famille monogame naturelle, en évoquant au passage les institutions régulatrices qui se font le relais de la doctrine capitaliste-hétéronormative : l'une millénaire (les religions), et l'autre moderne (les mélodrames) :

–Tal fue el origen de la monogamia [...]. De ninguna manera es fruto del amor, *como afirman las religiones y los melodramas*, sino una consecuencia de la acumulación rapaz. La familia se funda en el predominio del hombre sobre la mujer y su fin es perpetuar la propiedad privada. (*Fruta*, p. 123. Nous soulignons)

Cette analyse théorique insérée dans le récit souligne le caractère culturellement construit, conventionnel, de ce qui est considéré comme la sexualité normale et naturelle, de l'hétérosexualité et de son cadre d'exercice : la famille.

Il est intéressant de constater que les deux références principales de la formation universitaire de Germán, Marx et Engels, sont les mêmes que celles que convoque Gayle Rubin dans son article fondateur¹⁴⁴ « Le Marché aux femmes », publié en 1975, où elle élabore le concept de « système sexe/genre ». Bien qu'elle ne fasse pas partie de références explicites du personnage de Germán, l'analyse de l'anthropologue Rubin confirme l'intérêt de la théorie d'Engels et son importance au sein d'une entreprise de déconstruction et de mise en évidence des mécanismes de la domination masculine et hétérosexuelle : « Engels révèle de fait l'existence et l'importance du domaine de la vie sociale que je souhaite appeler le système de sexe/genre »¹⁴⁵. C'est la distinction entre « rapports de sexualité » et « rapports de production »¹⁴⁶ opérée par Engels qui permet à Rubin d'affirmer selon un raisonnement analogique le caractère fondamentalement construit, culturel, conventionnel de la sexualité :

Les besoins de sexualité et de procréation doivent être tout autant satisfaits que celui de manger, et [...] ces besoins ne sont presque jamais satisfaits sous forme « naturelle », pas

144 Voir la préface de David Halperin et Rostom Mesli à Gayle Rubin, *Surveiller et jouir*, *op. cit.*, p. 9.

145 *Ibid.*, p. 34.

146 Rubin cite Engels : « Selon la conception matérialiste, le facteur déterminant, en dernier ressort, dans l'histoire, c'est la production et la reproduction de la vie immédiate. *Mais, à son tour, cette production a une double nature. D'une part, la production de moyens d'existence, d'objets servant à la nourriture, à l'habillement, au logement, et des outils qu'ils nécessitent ; d'autre part, la production des hommes mêmes*, la propagation de l'espèce. Les institutions sociales sous lesquelles vivent les hommes d'une certaine époque historique et d'un certain pays sont déterminées par ces deux sortes de production : par le stade de développement où se trouvent d'une part le travail, et d'autre part la famille » (Engels 1983, p. 66 ; italiques de Rubin, *op. cit.*, p. 32).

plus que ne le sont les besoins de nourriture. La faim est la faim, mais ce qui est considéré comme de la nourriture est défini et acquis culturellement. [...] Le sexe est le sexe, mais ce qui est considéré comme sexe est également défini et acquis culturellement [...] Chaque société a aussi un système de sexe/genre – un ensemble de dispositions par lesquelles le matériel biologique brut du sexe et de la procréation est façonné par l'intervention humaine, sociale, et satisfait selon des conventions, aussi bizarres que puissent être certaines d'entre elles¹⁴⁷.

Le dialogue théorique qui se tisse au sein du roman converge vers la critique des fondements de la pensée *straight* : l'hétérosexualité et le modèle de la famille traditionnelle, passés à l'examen de Engels ou indirectement de Rubin, apparaissent comme des conventions historiquement et culturellement construites pour assurer la domination masculine dans les sociétés capitalistes. L'intention critique atteint bien le lecteur et si les inter-textes ne parviennent jamais à convaincre le destinataire intrafictionnel, Paula, leur efficacité stratégique apparaît dans la réaction de celle-ci : « Por culpa de las malas compañías y las lecturas políticas me ha perdido el respeto, pensó furiosa, y en un arranque de cólera, arrojó el libro de Engels que Germán había dejado en la cama » (*Fruta*, p. 112).

Une autre référence intertextuelle s'attaque au mythe de l'orientation sexuelle envisagée de manière binaire et exclusive. Lors d'une conversation au sujet des mauvaises fréquentations de Germán et de la menace homosexuelle qui pèse sur lui, la plus « libérale » Mari Loli¹⁴⁸ contredit la conception biologisante et exclusive de l'orientation sexuelle défendue par ses amies Paula, Milagros et Inés, en avançant des arguments scientifiques :

–No sería el primer machito que cae en las garras de un joto –dijo Paula, con un dejo de fatalismo.

–Los homosexuales nacen, no se hacen –rectificó Inés–. Cuando se dejan seducir es porque ya lo traían en los genes.

–¿Y los bisexuales qué? –intervino Mari Loli.

Milagros opinó que a su modo de ver, los bisexuales no existían. Más bien eran homosexuales encubiertos que tenían mujeres como tapaderas. *Pero Mari Loli había leído el informe Kinsey, y la refutó con argumentos científicos:*

–Los bisexuales no tienen problemas genéticos, eligen quedarse entre dos aguas por su voluntad propia. Algunos se inclinan más por su propio sexo, otros por el opuesto, según la época de la vida.

–Pues unos y otros son gente asquerosa –dictaminó Paula.

–En eso estamos de acuerdo –coincidió Milagros–. Hasta cierto punto, los homosexuales de nacimiento tienen disculpa, porque son víctimas de sus hormonas. Pero la gente que anda como veleta acostándose con hombres, mujeres y perros, debe tener la mente podrida.

–O ve tú a saber qué traumas familiares vengán arrastrando –se inquietó Paula. (*Fruta*, p. 134. Nous soulignons)

Face à la lumière nouvelle de la science-statistique qui dément l'hétérosexualité comme norme exclusive, naturelle et majoritaire, les superstitions demeurent. Notamment

147 Gayle Rubin, *op. cit.*, p. 32-33.

148 Son ouverture d'esprit s'annonce déjà dans l'hypothèse audacieuse qu'elle avance pour rassurer Paula : « –Bueno,

la conception biologisante de l'orientation sexuelle, avec la référence pseudo-scientifique aux gènes de l'homosexualité ou aux hormones dont seraient victimes les homosexuels « de naissance », qui n'exclut pas l'argument contradictoire (mais complémentaire dans l'incohérence intrinsèque des discours homophobes) de l'homosexualité comme déviance provoquée par un traumatisme psychologique.

On remarque également une autre référence intertextuelle à la célèbre formule de Simone de Beauvoir dans *Le deuxième sexe* (1949). Mais dans la bouche d'Inés, la syntaxe et l'esprit sont pervertis par le déplacement de la négation : « Los homosexuales nacen, no se hacen ». Cette reformulation affirme ainsi l'orientation sexuelle comme essence, comme critère identitaire premier et caractéristique innée (alimentant la conception de l'homosexualité comme « race monstrueuse »), quand la formule de Beauvoir visait à dénaturiser et dé-essentialiser les identités sexuelles et de genre comme constructions artificielles imposées par nos sociétés patriarcales. La référence à l'autorité intellectuelle de Beauvoir au sein du discours homophobe d'Inés s'avère particulièrement retorse, non seulement au regard de l'engagement politique et du sens de l'œuvre théorique et littéraire de la féministe française, mais aussi de sa vie amoureuse et sexuelle. Si Germán démontre parfois une certaine naïveté dans ses références théoriques, la pratique citationnelle d'Inés relève indiscutablement de la malhonnêteté intellectuelle, plus encore, de la bêtise.

Citons enfin un dernier exemple d'un recours stratégique à une œuvre, littéraire cette fois, comme argument dans le grand débat qui parcourt le roman : la liberté sexuelle contre le poids de la morale.

La première référence explicite à *La tía Julia y el escribidor* (1977) de Vargas Llosa est utilisée par le personnage de Pável, qui tente de convaincre Paula d'entreprendre avec lui une relation amoureuse en lui rappelant cet exemple littéraire autobiographique¹⁴⁹, sous-entendant une identification entre lui et Varguitas, et entre Paula et la tía Julia (« Paula sospechó que el comentario tenía dedicatoria para ella » (*Fruta*, p. 136)). Tout cela à la barbe des *mojigatas*, qui jugeront les qualités et défauts artistiques et moraux du

a lo mejor esos maricas son gente de fiar –se aventuró a opinar Mari Loli » (*Fruta*, p. 133).

149 Plus qu'une référence intertextuelle, la référence au roman de Vargas Llosa suppose une mise en abyme du fait de son caractère semiautobiographique. Une série de parallélismes s'instaure, confondant souvent les frontières de la fiction et du réel. Au-delà de l'association entre Pável/Varguitas et Paula/tía Julia, on reconnaît des similitudes entre Marito, Germán et l'auteur Enrique Serna, qui rêvent d'être écrivains et intègrent le secteur en plein essor de la radio-phonie-publicité, où ils rencontrent d'excentriques mentors.

roman (« sus comadres se apresuraron a fijar posiciones sobre la moralidad de la novela » (*Fruta*, p. 136)) :

–Para mí lo mejor fue el romance de Varguitas con su tía– suspiró Pável–. Me encanta que se hayan casado a pesar de la diferencia de edades, con todo el mundo en su contra.

–Bueno –dijo Mari Loli–, esas cosas sólo pasan en las novelas.

–Pues no, ésta es una historia real –informó Pável–. Vargas Llosa de veras se casó con su tía. [...] Yo me la imaginé muy sensual, con un temperamento apasionado y un cuerpazo de diosa –suspiró Pável–. Creo que Varguitas ya me contagió el gusto por las señoras mayores. [...]

–Bueno, Vargas Llosa es muy buen escritor, eso ni quién lo dude –puntualizó Milagros–. Pero en este caso, su familia tenía razón. Si un hijo de tu edad viene a decirme que se va a casar con una treintona, yo lo mato. (*Fruta*, p. 136)

La référence intertextuelle est reprise plus loin, lorsque Pável poursuit le parallèle entre les protagonistes du roman autobiographique de Vargas Llosa d'une part et lui et Paula de l'autre, dans une lettre qu'il adresse à « *la tía Julia* ». Ce jeu littéraire à valeur d'incitation que Pável accompagne d'un « cortejo en regla », parvient à faire vaciller le rigorisme moral de Paula qui envisage un instant l'idée sacrilège d'avoir un amant plus jeune : « lindo sería morder esa fruta verde » (*Fruta*, p. 137)¹⁵⁰.

Puisque les références littéraires (au sens large) apparaissent comme autant d'arguments ou d'appuis théoriques ou fictionnels pour défendre la thèse de la liberté individuelle (qui menace le couple hétérosexuel et les valeurs de la famille), les livres deviendront une menace pour Paula. Cette dernière, pourtant grande lectrice elle-même qui avait initié son fils aux plaisirs de la lecture, décrète en bonne inquisitrice le pouvoir pervertissant des livres qui, selon une métaphore cervantine, emplissent l'esprit de gaz toxiques :

Subió por la escalera metálica de caracol hasta la azotea, donde Germán había instalado su buhardilla, y entró al cuarto oloroso a humedad abriendo la puerta de un puntapié, como un policía con orden de cateo. [...] Revisó su librero con ojos de detective, leyendo solapas y contraportadas en busca de alguna clave para entender su conducta: *El retrato de Dorian Gray*, *La sagrada familia* de Karl Marx, *Poemas completos* de Konstantin Kavafis, *Para leer el capital* de Louis Althusser, *Paradiso* de Lezama Lima, *La revolución sexual* de Wilhelm Reich. Un revoltijo de putería y comunismo que le llenaba la cabeza de gases tóxicos. (*Fruta*, p. 203)

L'allusion comique au Quichotte se confirme lorsqu'après avoir passé en revue les auteurs « dégénérés » de la bibliothèque de Germán, elle annonce le projet purificateur d'un autodafé de sa bibliothèque :

Me cago en la madre de todos los intelectuales degenerados, empezando por Sócrates. Si las ideas corruptas de los libros han convertido a tu nieto en un cretino vicioso, ¿de qué sirve la pinche cultura? –tomó del buró la novela de Simenon y la arrojó contra la pared–.

150 Voir les réactions étonnamment peu virulentes de Paula à la lecture de la lettre pourtant « obscène et aberrante » qui lui est adressée : « Paula terminó la lectura sumida en el estupor. Era sin duda una propuesta indecorosa, con acusaciones injustas contra sus comadres, y sin embargo, debía reconocerlo con pena, no estaba del todo indignada » (*Fruta*, p. 151).

La literatura universal y todos sus clásicos se pueden ir al carajo. La culpa es mía por haberle inculcado desde pequeño el amor de los libros. Lo hubiera dañado menos echándole un alacrán en la cuna. Pero nunca más volveré a leer. Te lo juro Manuela, mañana mismo quemó toda mi biblioteca. (*Fruta*, p. 207)

Inversion des valeurs : « La abnegación, una virtud loca »¹⁵¹

Ces dernières réflexions nous ont permis d'apprécier les nombreuses figures/formes des discours s'affirmant contre la morale hétéronormative : les discours en retour (ou aikido) de réappropriation subversive des éléments discursifs homophobes par la communauté *gay*, ou le foisonnement intertextuel de discours – littéraires, scientifiques, anthropologiques – questionnant les allant-de-soi de la pensée *straight*. Il est une dernière figure de discours que nous souhaitons mentionner : celle d'*inversion* du stigmate chez la principale représentante de la morale puritaine, Paula. Alors qu'elle n'a de cesse de stigmatiser les individus « déviants » par leur comportement sexuel réel ou supposé, elle reçoit en retour le stigmate pathologisant de la folie et de la maladie.

La valeur de décence et les principes moraux revendiqués et martelés par Paula sont soit tournés en dérision par ses enfants Germán et aussi Félix¹⁵², soit durement dénoncés comme pure hypocrisie et intolérance, ou plus encore, comme l'expression d'une pure folie. Lors de la scène du procès de Germán, ce dernier, stupéfait par le terrorisme moral de sa mère, retourne dans un jeu d'antanaclase le stigmate pathologisant utilisé par Paula pour décrire les homosexuels comme « gente enferma » (*Fruta*, p. 190) pour la qualifier en retour de folle. Non seulement Germán retourne l'insulte contre sa mère, mais cette insulte est démultipliée dans le texte, illustrant verbalement et textuellement un effet aikido puisque l'insulte retournée s'amplifie et se dédouble : la notion de maladie désormais associée à Paula est disséminée dans les quatre dernières pages du chapitre, produisant un dernier écho en faveur de l'opinion de Germán, qui résonne et obtient le dernier mot au sein du texte : « –Ay, mamá, necesitas un psiquiatra »; « ¿Estás loca? »; « una loca puritana », « Está loca si cree [...] » (*Fruta*, p. 190-193). De manière plus conciliante, Pável tente lui aussi de faire comprendre à Paula la folie et le caractère pernicieux d'une telle rigueur morale, par la métaphore de la contagion, employée non plus pour suggérer la menace homosexuelle, mais pour décrire l'influence néfaste de ses consœurs *mojiga-*

151 Nom du discours prononcé en 1971 par l'écrivaine Rosario Castellanos pour dénoncer la flagrante inégalité entre les sexes au Mexique. Cf. Gabriela Cano, « Las mujeres en el México del siglo XX », art. cit., p. 54.

152 Paula se lamente auprès du portrait de sa mère de l'impertinence de Félix : « Pues bien : el otro día, delante de mis amigas, el cabroncete de Félix, que ya me perdió el respeto [...] se burló de mi ensañamiento con la Chupapitos. Bueno, mamá, deja ya de joder con ese apodo, me dijo. Si querías retener a papá, ¿por qué no le chupaste el pito tú también? » (*Fruta*, p. 280).

tas : « sospecho que sus comadres Inés y Milagros le han contagiado su moral puritana » (*Fruta*, p. 150).

Mais c'est surtout à travers les propres pensées de Paula que les valeurs d'abnégation et de décence apparaissent comme « une folle vertu », pour reprendre la formule de Rosario Castellanos. Si l'extravagance risible de l'autoportrait de Paula en martyre¹⁵³ ou l'ambiguïté des mouvements de ses pensées (les examens de conscience qu'elle impose aux autres et à elle-même confinant à la délectation érotique) peuvent être interprétées comme preuves de la vanité et de l'hypocrisie de la morale puritaine, les descriptions de la lutte intérieure¹⁵⁴ que mène le personnage contre ses désirs¹⁵⁵, s'efforçant de maintenir une position intenable, et surtout complètement vaine et inutile, provoquent davantage la compassion du lecteur. Dans le tout dernier chapitre du roman, Paula apparaît véritablement comme victime de la morale puritaine et du rigorisme sexuel qu'elle n'a eu de cesse de défendre, puisque ce n'est que trop tard qu'elle prend conscience du caractère destructeur de « la morale sexuelle conventionnelle ». Le regard rétrospectif sur ses sacrifices passés et le constat amer de sa solitude entraîne pour la première fois une remise en question profonde et sincère de la morale puritaine/pensée *straight* :

Desde jovencita he luchado a brazo partido por tener una conciencia limpia como un espejo [...] ¿Estaré tratando a los demás y a mí misma con demasiado rigor? ¿Me habré equivocado de siglo?

Te lo pregunto con el corazón en la mano, mamá, porque a últimas fechas me pesa mucho la decencia y me pesa mucho la vida. [...] He postergado tanto tiempo mis ansias de amar, las he guardado en un frasco de formol con la esperanza de adormecerlas, y sin embargo siguen vivas, madre, vivas y afiladas como cuchillos. (*Fruta*, p. 281-282)

Après le regard lucide sur sa vie sacrifiée sur l'autel de la décence, Paula est déterminée à s'affranchir des carcans moraux ridicules pour vivre sa passion avec le jeune

153 L'aberration d'une telle rigueur morale, le caractère insensé et ridicule de toutes les privations de Paula apparaît à travers l'autoportrait d'une Paula-martyre, après la sévère rebuffade qu'elle inflige à contre-cœur à Pável : « En la calle respiró con el alma henchida de autocompasión. [...] Ella había venido al mundo a sufrir con decoro, a sacrificar los íntimos anhelos en aras de un compromiso sagrado. Recuperada su vocación de mártir, tenía por delante un paisaje desértico, craquelado por la sequía, con cráneos de vacas y huizaches erizados de púas: el camino de la heroica renunciación que el destino le ordenaba recorrer de rodillas » (*Fruta*, p. 181). Notons que les derniers mots résonnent de façon particulière au Mexique avec le parcours à genoux que les fidèles accomplissent pour se rendre à la basilique de La Guadalupe.

154 Cette lutte intérieure entre la liberté et la morale se reflète dans la personnalité quasi schizophrénique de Paula, « reina de carnaval con mentalidad de inquisidora » (*Fruta*, p. 117), une tension identitaire que tente de résoudre Pável dans sa lettre : « me parece que usted sostiene una lucha interior. ¿Cuál es la verdadera tía Julia? ¿La bailarina de temperamento fogoso o la moralista intransigente? ¿La joven de espíritu que le abre su casa y su corazón a la juventud, o la celadora de convento que no tolera la menor flaqueza carnal? » (*Fruta*, p. 150).

155 Un objet symbolise les tourments de Paula : la statue de la Liberté. Une étrange phobie qui révèle son désir profond de céder aux tentations de la chair. Au moment où elle s'apprête à retrouver Pável pour freiner ses ardeurs et fermer tout espoir de relation, sa réaction face au symbole de liberté révèle un fléchissement de sa morale, une faille par laquelle s'imisce le désir : « una vista aérea de la Estatua de la Libertad colocada frente a su mesa la hizo palidecer de ansiedad. Pero esta vez la tentación de mirarla fue superior a su fobia y, superado el pavor inicial, sintió un morboso deseo de naufragar en el infinito, de gobernar con el brazo en alto las corrientes marinas » (*Fruta*, p. 176).

Pável¹⁵⁶, récemment revenu des Etats Unis :

Era injusto sentirse llena de vida y tener que guardar sus alas disecadas en una vitrina, por un *concepto equivocado del honor*. *Equivocado*, sí, porque el principal deber de cualquier persona es ser feliz, le pese a quien le pese. *Cómo he podido ser tan tonta todo ese tiempo, cómo pude renegar de la vida para erigirle un monumento al despecho*. (Fruta, p. 288. Nous soulignons.)

« Pero Pável no venía sólo ». Le roman se conclut alors sur la terrible désillusion de Paula qui, au moment même où elle se libère des impératifs moraux asphyxiants et destructeurs, se voit ramenée à son « poste de vigilance » parmi les *mojigatas* qui lui inspirent désormais pitié et mépris :

Su lugar estaba ahí, en la cocina, entre las damas virtuosas, moderadas, irreprochables, que a falta de vida propia se habían resignado a ser espectadoras de la ajena. [...] Peor aún, ahora veía claro que Inés y Milagros no eran moralistas por convicción: eran moralistas por amargura. Ni siquiera tenían un legítimo horror al pecado, como las *mojigatas* católicas: condenaban la fiesta de la carne y el instinto porque se habían quedado fuera de ella a disgusto. Qué afán tan enfermo de reglamentar las mareas del océano, de ponerle cerrojo al infinito. (Fruta, p. 290-291)

Plus que tout autre discours/réaction en retour, l'ironie du sort qui condamne Paula à la vertu, à la modération et à la solitude est le pire retour de fortune, le revers le plus cruel et le plus terrassant de la morale *straight*. L'histoire de Paula discrédite à elle seule les principes *straight* défendus avec tant d'ardeur tout au long du roman et qui se retournent finalement contre elle, et offre un témoignage fictionnel du constat/du regard critique que porte Freud sur le coût démesuré de la morale sexuelle :

[A]ussi avons-nous trouvé impossible de prendre la défense de la morale sexuelle conventionnelle, d'approuver la manière dont la société cherche à résoudre en pratique le problème de la vie sexuelle. *Nous pouvons dire sans façon à la société que ce qu'elle appelle sa morale coûte plus de sacrifices qu'elle n'en vaut et que ses procédés manquent aussi bien de sincérité que de sagesse*¹⁵⁷.

Si *Fruta verde* témoigne amplement du poids de la morale hétéronormative et de ses stratégies discursives insultantes, stigmatisantes, le roman dans son ensemble apparaît comme un « discours en retour » par le déploiement des discours hétéroclites comme réactions aux valeurs, aux normes, aux représentations qui condamnent l'homosexualité (et toutes autres sexualités déviantes). Par la confrontation des points de vue – dominants/dominés, stigmatisant/stigmatisés, moraux/déviantes – qu'elle convoque et fait alterner, l'œuvre littéraire de Serna démythifie les allant-de-soi de la pensée *straight* et opère une

156 « Harta de la sensatez, que no le había reportado ninguna alegría ». Son rejet soudain de l'idéal de décence s'affirme avec la même radicalité comique : « ahora seré la madre de familia más puta del mundo » (Fruta, p. 285).

157 Sigmund Freud, « Le transfert » (1916-1917), chap. 27 de l'*Introduction à la psychanalyse*, traduit de l'allemand par S. Jankélévitch, Paris, Payot, 1961, p. 411. Cité par Rubin, *op. cit.*, p. 73.

inversion des notions de maladie, de folie, de perversion, d'amoralité, de criminalité traditionnellement associées aux catégories stigmatisées et qui qualifient en retour les représentants de l'ordre sexuel (une inversion dont Paula est la victime directe). En ce sens, elle s'apparente dans le domaine de la fiction à l'entreprise historique d'exhumation des discours menée par Foucault :

[Foucault] exhume les strates cachées de la culture européenne et démontre que celle-ci est différente de ce qu'elle a cru être et de ce qu'on croit qu'elle est. Il décrit également les *espèces de déviations que les civilisations européennes ont construites, capturées, exclues et préservées dans le processus de définition de leur propre identité*. De cette manière, il *fait apparaître ces sociétés européennes elles-mêmes comme déviantes : leur raison comme folie, leur médecine comme maladie, leurs formes de châtiements comme criminalité, leur libération sexuelle comme formes d'assujettissement*. Tel est l'effet d'une appréhension de l'histoire de la rationalité occidentale qui se fait à partir des figures qu'elle a violemment diabolisées et exorcisées¹⁵⁸.

Alors que les discours de Paula – dont l'analyse nous a permis d'exhumer les mécanismes plus ou moins cachés de la pensée *straight* – provoquent tour à tour le rire, la stupéfaction et l'exaspération par leur incohérence, leur radicalité et leur violence, le retournement final suscite au contraire la compassion du lecteur et révèle la profonde ambiguïté de ce personnage fascinant qui se caractérise davantage par ses contradictions, ses doutes et ses désirs que par ses convictions morales.

158 David Halperin, *op. cit.*, p. 116. Nous soulignons.

III. 2. SEXUALITÉ ET CORPORÉITÉ HORS NORME

« al margen de la cultura, el sexo siempre ha estado rodeado de tabúes. El sexo es el punto de contacto entre el hombre y la naturaleza, un punto en el cual la moral y las buenas intenciones quedan a merced de unos impulsos primitivos »¹

Transgression. Le nom, sans l'article qui le précède sonne comme un impératif, un mot d'ordre, un mélange de transe et d'agression, un mouvement incessant et interdit vers un au-delà sans concession. La transgression dérange la promesse d'un ailleurs ou l'espoir d'un autrement. Elle est en acte, toujours active, et par là même, inatteignable, insaisissable autrement que par ce à quoi elle s'oppose. Faire grincer l'immuable et bousculer l'état de fait, la transgression ne se repose jamais, c'est pour cela qu'elle a besoin de maintenir ce qu'elle annule et qu'elle vise non pas l'anéantissement de la limite, mais sa reconduction, sous d'autres formes, à un autre endroit. Transgresser c'est toujours dépasser, mais ce n'est jamais achever, c'est plier sans casser, mordre sans consommer².

Parmi les romans de notre corpus, deux se rejoignent par la représentation d'une sexualité transgressive, déviante, voire perverse : *Cuerpo naufrago* et *Emilio, los chistes y la muerte*. Au cours de nos précédentes analyses sur la métamorphose d'Antonia et son parcours dans l'univers viril, nous avons déjà pu relever certains désirs hors norme, des pulsions étranges ou des fantasmes déviants par leur violence ou par l'objet libidinal qui les provoque. C'est pourquoi nous nous centrerons ici sur le personnage d'Eurídice, l'amie et l'initiatrice du jeune héros éponyme du roman de Morábito, Emilio. Cette mère célibataire, endeuillée par la mort de son fils, apparaît comme un personnage féminin indéniablement « déviant » par ses pratiques érotiques qui s'éloignent manifestement

1 Camille Paglia, *op. cit.*, p. 26.

2 Michel Foucault, « Préface à la transgression », 1963, in *Dits et Ecrits*.

de la norme familiale et sexuelle imposant une hétérosexualité monogame dans le cadre du mariage³. Certes, face à un modèle si *straight*, si limité et rigide, le risque de « transgression » semble inévitable, d'autant plus que toute idée de norme implique déjà en soi, *a toujours déjà* supposé des écarts dans la pratique⁴. Cependant, même sans appliquer la morale sexuelle rigoriste et puritaine d'une Paula et en admettant une évolution ou libéralisation des mœurs et des mentalités⁵, l'attitude corporelle et les licences érotiques d'Euridice surprennent et semblent marquées du sceau de la perversion: exhibitionnisme, scatologie, inceste ou pédophilie sont autant d'étiquettes négatives décrivant la sexualité ostensiblement transgressive de cette femme.

Avant même de recenser les pratiques érotiques du personnage, nous pouvons affirmer qu'Euridice ne correspond pas à une figure féminine traditionnelle puisqu'elle apparaît comme un électron libre, qui n'est rattaché à aucun noyau familial. Le statut du personnage se dessine en relief par l'insistance sur certains éléments défailants : dès le début du roman Euridice se présente comme une mère en deuil, orpheline d'avoir perdu son fils dont elle vient fleurir la tombe chaque mercredi avec les mêmes marguerites. Mais son statut se dessine aussi en creux, de manière négative par l'absence significative de référence à d'autres membres de la famille. Il n'est en effet jamais fait mention du père

3 Rappelons que selon Foucault, la culture occidentale est marquée par le patriarcat et la monogamie. La combinaison de ces deux « formes culturelles » impliquant, d'une part, la définition d'une cellule familiale assez simple, composée du couple parental et de sa descendance, et d'autre part, un régime de prohibition de l'inceste commandé par la figure de la cellule familiale. (Voir, Michel Foucault, *La sexualité*, Cours donné à l'université de Clermont-Ferrand, 1964 suivi de *Le discours de la sexualité*, cours donné à l'université de Vincennes, 1969, Seuil/Gallimard, 2018, chapitre 1).

4 C'est cette inéluctable inadéquation entre un idéal (familial, sexuel, identitaire) revendiqué et les expériences vécues dans la réalité (sociale, économique, individuelle) que soulignent Soledad González Montes et Julia Tuñón. La variété des expériences et pratiques individuelles invite à envisager les notions de règles et de transgression non pas comme deux pôles radicalement opposés, mais sous la forme d'un éventail de modèles ou un *continuum* de comportements allant du plus normé/normal au plus déviant : « las experiencias vividas por [las mujeres] al interior de la familia, evidencia el hecho de que rompen mitos y estereotipos », « En cualquier época histórica las prácticas familiares concretas han distado del discurso ideológico dominante acerca de la familia » (Partida Rocha, Raquel Edith, « Reseña de *Familias y mujeres en México. Del modelo a la diversidad* de Soledad González Montes y Julia Tuñón », *Estudios Sociológicos*, México, El Colegio de México, vol. XVIII, n° 2, 2000, p. 480). De plus, un autre argument qui tendrait à nuancer l'opposition entre normes et transgressions/déviances, est que ces deux notions sont intimement liées du point de vue de leur histoire, de l'épistémologie des sciences sexuelles. Toute approche de la sexualité (dans ses manifestations psychologiques, physiologiques, sociologiques, etc.) se fait « négativement », i.e. vise davantage à décrire les déviances et autres anomalies qu'à établir positivement ce que serait une sexualité « normale ». Epistémologiquement, les déviances précèdent la norme. La notion de transgression est constitutive/inhérente au principe même de norme : « sans forcer l'exacitute, on peut dire que la psychologie contemporaine est, à son origine, une analyse de l'anormal, du pathologique, du conflictuel » (Michel Foucault, *Dits et Écrits, 1954-1988*, t. I, Gallimard, 2001, p. 149-150).

5 Malgré les indéniables évolutions du modèle familial depuis les réflexions de Foucault, Jane Elizabeth Lavery souligne la persistance des schémas culturels hétérosexistes dans le cas mexicain : « Mexico is still defined by its time-honoured *machismo*. [...] in a society which is characterized in the main by a keen interest in restricting sexuality to chaste behaviour and monogamous heterosexual marriage » (Jane Elizabeth Lavery, *op. cit.*, p. 20). « Le Mexique est encore défini par son machisme séculaire. [...] dans une société caractérisée principalement par une volonté de restreindre la sexualité aux comportements chastes et au mariage hétérosexuel monogame ». Marta Lamas souligne elle aussi la persistance de la double morale sexuelle qui continue de stigmatiser les femmes en dépit des évolutions sociétales et culturelles : « El estigma ofrece una interpretación sobre el lugar de las mujeres en la sociedad, lugar que, aunque pasó por muchas e importantes transformaciones durante el siglo XX, sigue teñido con la doble valoración de la moral sexual. Por eso la mala fama o reputación sigue siendo, a principios del siglo XXI, instrumento de control ideológico y también de castigo sexista » (Marta Lamas, « Las putas honestas », art. cit., p. 316).

de l'enfant défunt, ou d'un hypothétique mari ou conjoint, ni d'aucune autre relation familiale. Ainsi, Eurídice apparaît comme un individu isolé, dont l'unique lien a été rompu par la mort prématurée de son fils. De plus, il n'est jamais question non plus du lieu où elle vit – d'un éventuel « foyer » –, ni d'où elle vient. Ses apparitions se limitent quasi exclusivement au cadre fermé du cimetière, et son identité se définit essentiellement par le manque.

Ainsi doublement défailante vis-à-vis du modèle de mèreépouse, Eurídice déploie sa sensualité et sa sexualité hors de tout contexte conjugal, de tout cadre familial. Pire encore, c'est son statut de mère endeuillée qui est à l'origine d'échanges érotiques avec de multiples partenaires. En effet, le cimetière à la végétation luxuriante où elle se rend pour visiter la tombe de son fils devient le petit théâtre, à la fois clos et offert à la vue de multiples observateurs, de jeux érotiques ou de séduction entre Eurídice et son jeune ami Emilio, mais aussi avec Adolfo, jeune employé chargé de l'entretien des tombes, ou encore Apolinar, *el Poli*, le gardien du cimetière. Si la perturbante proximité d'Eros et de Thanatos introduit déjà la notion de transgression, l'expression du désir qui s'épanouit dans ce cadre funèbre franchit indéniablement les frontières de la bienséance et de la normalité. Plus particulièrement, la relation entre Emilio et Eurídice témoigne, et ce dès la première rencontre, de multiples perversions...

III. 2. a. Perversions

Érotisme scatologique et *Schaulust*⁶

Dès l'*incipit*, la première apparition du personnage féminin est associée au thème de la miction. Lors de la première rencontre entre Eurídice et Emilio, cette dernière demande au jeune garçon s'il connaît un « lugar apartado » où uriner. Les scènes durant lesquelles Eurídice demandera à Emilio de l'accompagner pour uriner se répèteront plusieurs fois au fil du roman (du moins dans la première partie) et seront toujours associées au thème du désir et de la vue. À chaque fois, et dès la première scène, l'action d'uriner enclenchera un jeu de regards de l'observateur et un jeu d'occultation/exhibition du corps toujours empreint de sensualité :

–¡Aquí está bien! –dijo la mujer, entregándole el manito de margaritas, y entró en aquella hondura–. ¿Puedes girar la cabeza?–le preguntó y, casi *sin esperar que obedeciera*,

6 « La notion freudienne de '*Schaulust*' qui désigne le 'plaisir de regarder', dans le sens tout à la fois de plaisir de voir, d'être vu et de curiosité. [...] Selon Freud, le *Schaulust*, cette pulsion partielle du plaisir lié au regard, apparaît sous sa forme active dans le voyeurisme et sous sa forme passive dans l'exhibitionnisme. [...] Dans les *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905), Freud précise dans quelles circonstances «le plaisir scopique devient perversion : a) lorsqu'il se limite exclusivement aux parties génitales ; b) lorsqu'il est associé au dépassement du dégoût (p. ex. voyeurs spectateurs des fonctions excrémentales)» » (Marie Anaut et C. Strauss, « Cruauté et plaisir scopique sur internet : entre scène médusante et perversion? », *Cahiers de psychologie clinique*, vol. 22, n°1, 2004, p. 187-204). Nous allons voir que certaines scènes du roman évoquent un plaisir scopique pervers répondant à la seconde circonstance évoquée par Freud.

se levantó la falda, se bajó los calzones y se puso en cuclillas para orinar. Exhaló un *suspiro de alivio* cuando le salió el líquido y tuvo cuidado de no mojarse los zapatos. Orinó largamente mientras contemplaba el lugar. [...] Se limpió con un pañuelo desechable y se quedó con las *nalgas al aire, como si sintiera placer en esa postura, sin preocuparse por averiguar si él la estaba mirando*, luego se subió los calzones, se bajó la falda y *buscó con la mirada* a su acompañante. [...]

—¡Creía que te habías ido! —dijo la mujer, y al ver que *observaba el suelo, seguramente buscando la orina*, le ordenó *que no mirara*—. *No me estuviste viendo, ¿verdad?* (Emilio, p. 10-11. Nous soulignons)

Ce passage est représentatif du *style naïf* du narrateur qui, comme influencé par l'esprit enfantin du protagoniste principal, décrit de manière apparemment objective et ingénue la scène. Cependant, l'insistance et la focalisation particulière sur certains détails confèrent à la description de cet acte trivial une indéniable charge érotique⁷. En effet, dans le passage cité, la sensualité est signifiée de manière explicite par les termes « suspiro », « alivio » et « placer ». La notion de plaisir associée à l'acte de miction peut se justifier d'un point de vue physiologique, par la satisfaction d'un besoin naturel, ce que suggère la phrase « Exhaló un suspiro de alivio cuando le salió el líquido »⁸. Mais ce plaisir mécanique semble revêtir une sensualité plus diffuse, et le dévoilement occasionné par les besoins de la miction s'attarde en une nudité injustifiée, se prolonge en une posture plus ostensiblement sensuelle : « se quedó con las nalgas al aire, como si sintiera placer en esa postura ». Cette liberté du corps de la femme peut être interprétée comme un manque de pudeur, voire comme une attitude franchement exhibitionniste et entraîne un jeu qui met en scène les regards et les corps des deux personnages, entre exhibition/occultation et voyeurisme.

Dans le passage cité, nous pouvons observer une double tendance, un comportement ambivalent chez Eurídice. Elle semble d'abord faire preuve d'une certaine pudeur lorsqu'elle demande à Emilio de se retourner (« ¿Puedes girar la cabeza? »), lui ordonne de ne pas regarder les traces d'urine sur le sol, (« le ordenó que no mirara ») et s'enquiert si Emilio était en train de la regarder (« No me estuviste viendo, ¿verdad? »). Cependant, les scrupules de la femme à dévoiler son corps sont systématiquement contrariés par son

7 C'est là l'originalité, la valeur du style de Morábito, qui se caractérise par sa *duplicité* : transparent, épuré, ingénu dans la forme, il crée cependant certaines ruptures (« collisions ») par les effets sémantiques inattendus en faisant « vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques du lecteur » (caractéristique du texte de jouissance selon Roland Barthes, *Le plaisir du texte* (1973), Seuil, coll. Points Essais, 1982, p. 23). Le style de l'auteur peut se résumer par cette formule de Barthes au sujet de Sade : « des messages pornographiques viennent se mouler dans des phrases si pures qu'on les prendrait pour des exemples de grammaire » (*ibid.*, p. 13). C'est bien cette duplicité dans l'écriture de Morábito que relève Sergio Pitol dans un commentaire cité en quatrième de couverture : « Parecería que sus palabras, precisas y transparentes, le servirían como un encantamiento, un regalo, un guiño a los lectores. Pero en el subsuelo se encuentra una lava ardiente, un nudo de interrogaciones e hipótesis cercanas a una metafísica ».

8 L'ambiguïté du plaisir éprouvé (simple satisfaction physiologique ou plaisir sexuel ?) et la sensualité du moment de la miction nous rappellent la première description de cet acte dans le roman de Clavel : « Cerró los ojos y respiró tan profundamente que sintió que el aire le llegaba al bajo vientre y con él una sensación expansiva de bienestar. Entonces orinó. [...] Exhaló de placer [...] » (*Cuerpo*, p. 26-27).

empressement ou sa négligence qui lui font perdre toute prudence ou retenue en présence du garçon: « *sin esperar que obedeciera* » ; « *sin preocuparse por averiguar si él la estaba mirando* ». L'impulsivité des actes d'Eurídice dément l'intention de pudeur exprimée verbalement. Le corps de la femme s'expose, se déploie en dépit du regard d'*autrui*⁹ qui semble se délecter de la scène. En effet, cette délectation voyeuriste transparaît dans la description du narrateur qui suit scrupuleusement et retranscrit minutieusement les étapes de l'action, l'effeuillage progressif de la femme et ses postures successives. Le luxe de détails et la série rapprochée de verbes d'action (« *entró en aquella hondura* »; « *se levantó la falda* »; « *se bajó los calzones* »; « *se puso en cuclillas* »; « *exhaló un suspiro* »; « *tuvo cuidado* »; « *orinó* »; « *se limpió* »; « *se quedó* »; « *se subió los calzones* »; « *se bajó la falda y buscó* ») signalent une curiosité à s'attarder sur les moindres gestes de la femme scrutée, épiée dans un moment privé. Le soin complaisant de la description dénote un plaisir scopique qui, parce que lié aux fonctions excrémentielles, s'apparente à une perversion voyeuriste – celle d'Emilio, et celle du lecteur, comme nous le commenterons plus après. En effet, si comme Eurídice nous perdons de vue Emilio durant cette scène, nous avons l'intuition que, à l'instar du lecteur à travers le regard du narrateur, le garçon, caché dans la végétation épaisse du cimetière, observait attentivement la femme.

Après cette scène inaugurale, le corps de la femme sera progressivement décrit et dévoilé, selon un traitement descriptif qui corrobore la répartition exhibition/observation entre Eurídice et Emilio, les verbes associés à chaque personnage étant respectivement « *mostrar* »/« *mirar* » : « Le *mostró* la profundidad de su escote, con los blandos pechos opulentos » (*Emilio*, p. 12), « *se descalzó* y colocó el pie *desnudo* sobre el zapato »/« *miró* el pie de ella » (*Emilio*, p. 13), « con el movimiento de la pierna, la falda se corrió arriba de la rodilla, *mostrando* el grosor del muslo, que él *observó* unos segundos antes de apartar la mirada » (*Emilio*, p. 15), « La *observó* de reajo, impresionado por su manos fuertes y móviles » (*Emilio*, p. 19). Au-delà du couple regardant/regardée formé par Emilio et son amie, d'autres yeux scrutent et épient, cachés dans la végétation foisonnante du cimetière – un décor systématiquement associé à la miction et à la vue –, qui apparaîtra comme un cadre privilégié pour se cacher ou épier, observer ou être observé·e. Il s'avère que celui qui croyait observer est lui-même la cible de regards. L'apparition de nouveaux personnages au fil du roman dessine une trame scopique plus complexe, inversant les rôles et confondant l'agent et la cible du regard, créant des effets de miroir ou de mise en abyme de l'activité visuelle¹⁰. Malgré la progressive complexification des jeux sco-

9 Nous employons le pronom indéfini à dessein car on ne sait jamais précisément qui se cache et observe dans la végétation et le nombre de voyeurs potentiels augmente au fil du roman.

10 Ainsi par exemple les rôles s'inversent lorsqu'Emilio, après avoir observé le maçon Severino (qui travaille à la réfection de la citerne au cœur du parc du cimetière, cf. *Emilio*, p. 32), est lui-même épié par ce dernier : « Ahí se detuvo, buscó la traza del sendero y tuvo un sobresalto al ver a un hombre [...] que lo estaba mirando » (*Emilio*, p. 33). Cette scène est représentative à la fois du jeu d'occultation/révélation des corps et de l'omniprésence du thème scopique

piques et l'apparition de nouveaux « sujets regardants », le tissu de regards se concentre cependant essentiellement sur Eurídice, seule ou accompagnée. Si le corps impudique de la femme s'expose aux regards avides et fascinés d'Emilio, il attire aussi ceux du père du jeune garçon¹¹, ceux du policier Apolinar et même du fils de ce dernier, Regino. Dans l'une des dernières scènes du roman, Eurídice et Apolinar, dont on apprend à ce moment qu'ils entretiennent une relation, discutent au sujet d'Emilio, et la femme comprend alors que le policier était au courant de leurs échanges érotiques :

–Entonces nos viste. [...] ¡Nos espiabas!

–No –dijo él–, te espiaba antes, pero después de que despidieron a Adolfo, dejé de hacerlo. [...] Lo seguía a él, porque me di cuenta de que cambiaba las fechas de los nichos. Quería estar seguro. Luego, cuando vi que tú y él se besaban, lo de los nichos dejé de importarme. Dejé de seguirlo a él para seguirte a ti. (*Emilio*, p. 133)

Le trame scopique se révèle encore plus complexe et ramifiée, lorsque l'on découvre que Regino, le fils simplet du policier qui vagabonde dans le cimetière, a lui aussi observé Eurídice (et a donc été le témoin potentiel de toutes les autres scènes). Après qu'Eurídice a préparé un bain pour le jeune Regino, le père de ce dernier s'étonne de l'intimité entre les deux :

–¿De qué se reían? –le preguntó.

–Le hice cosquillas.

–¿Por qué?

–Fue sin querer, al quitarle la ropa.

–¿Le quitaste la ropa? –Se levantó.

–Sí, siéntate.

Volvió a sentarse.

–¿Y se dejó?

–Sí.

–¿No le importó que lo vieras desnudo?

–No, me dijo que él ya me ha visto desnuda antes.

à l'échelle du roman, à tel point que les regards – synecdoques des corps – semblent se substituer littéralement aux personnages eux-mêmes. Le roman dans son ensemble peut être lu comme une variation du mythe de l'anabase avortée d'Eurydice dans le traitement des corps : si la corporéité des personnages apparaît régulièrement dans sa matérialité la plus organique, elle s'estompe souvent et s'évanouit pour ne se manifester qu'à travers une présence regardante diffuse. Ainsi, dans cet épisode, le corps de Severino se dissipe dans la nature sauvage et seule persiste l'intuition de sa présence menaçante : « El hombre cuya cara era apenas visible a través de las hojas del árbol [...]. Su overol era de tinte terroso que lo hacía confundirse con la espesura y, por un instante, Emilio lo perdió de la vista. [...] Se quitó el sombrero [...] giró la cabeza al percibir una agitación en unos arbustos a su izquierda. Había alguien más, y el miedo le tensó la columna. [...] [Emilio] giró la cabeza y el otro ya no era visible. [...] El miedo lo había dejado con ganas de orinar [...] y se bajó el cierre de la bragueta. [...] –¿Qué cochinas haces? –El albañil se materializó unos veinte metros a su izquierda [...]. Hasta que [Emilio] no regresó al camino de cemento, donde giró la cabeza y comprobó que el otro había vuelto a desaparecer en la espesura, sus latidos se calmaron » (*Emilio*, 34-35). Voir aussi p. 93-94 : « el albañil lo estaba mirando debajo de un árbol bajo y retorcido. [...] él no podía verle la cara [...]. Emilio buscó de nuevo con la mirada al albañil, pero el hombre se había evaporado ».

11 Sollicité par son ex-femme, le père d'Emilio surveille celle qu'il pense être Eurídice échangeant un baiser avec Adolfo, le jeune employé en charge de l'entretien des tombes : « Entró en la vegetación que colindaba con el andador, se ocultó tras unos bambúes para espiarlos y vio al joven [...] le habló a la mujer muy cerca de su cara, tanto que ella miró nerviosa a ambos lados del bloque para asegurarse de que nadie los veía y él aprovechó el gesto para [...] besarla en la boca » (*Emilio*, p. 68).

- ¿A tí? ¿En dónde? [...]
–En la hondonada adonde fui a orinar. [...]
–¿Y él te vio? [...]
–Se ve que me había visto antes.
Volvió a bajar la vista y dijo, lacónico:
–Te espiaba... igual que su padre. (*Emilio*, p. 142)

Parallèlement à cette trame voyeuriste qui converge vers Eurídice, le penchant exhibitionniste de celle-ci s'affirme dans une scène où la nécessité naturelle de la miction apparaît de nouveau comme un prétexte à la nudité offerte/exhibée :

Entró en la hondonada y, dejando las margaritas en el suelo, se levantó la falda, se bajó los calzones y se puso en cuclillas en el mismo punto en que había orinado la primera vez. Pero el chorro tardó en venir. [...] se desplazó unos metros con las nalgas al aire y se quedó así, *exhibiéndose ante los arbustos*. Tenía las axilas empapadas y *movió el culo ante un hipotético espectador que la estuviera espiando, sintiendo el apresuramiento de sus latidos*. Se puso otra vez de cuclillas, pero no consiguió orinar, volvió a levantarse y *repitió aquel movimiento obsceno*; luego, para que no le ganara la indecisión, se quitó rápidamente la ropa, que dejó sobre una piedra, y *quedó encuerada en medio de las plantas, con los puros zapatos puestos*. *Por un escrúpulo de perfección se quitó también estos últimos [...]*. Se había desnudado demasiado aprisa, y cuando cesó el mareo, también la voluptuosidad se había ido. (*Emilio*, p. 97-98. Nous soulignons)

L'ironie discrète du narrateur suggère qu'Eurídice, loin d'être la cible involontaire des regards, est en quête d'une volupté qu'elle trouve dans la nudité potentiellement visible, comme le suggèrent les passages soulignés. Mais alors que le personnage féminin présente indéniablement le penchant scopique sous sa forme passive, le *Schaulust* engage (au moins) deux partenaires, et si le narrateur semble décrire avec une distance amusée les contorsions de la femme, son intérêt relève bel et bien de la compulsion voyeuriste. En effet, la désinvolture du style ne compense pas le réflexe « pervers » du narrateur à décrire dans le détail ses personnages en train d'uriner. Il est remarquable en effet qu'en dépit de l'économie narrative, de la concision du roman, ce dernier présente pas moins de cinq scènes décrivant les personnages (trois pour Eurídice, une pour Emilio et une pour le jeune *monaguillo*) en train d'uriner. Cette pulsion scopique associée aux fonctions excrémentielles transparaît aussi dans la répétition quasi littérale des étapes de la miction. On retrouve par exemple dans le passage cité les mêmes éléments descriptifs de la scène inaugurale « *se levantó la falda, se bajó los calzones y se puso en cuclillas* » « *con las nalgas al aire* », qui seront repris dans une ultime variation quelques pages plus loin : « Se quitó la bolsa, se subió la falda y, en cuclillas, con los calzones bajados, sin importarle que él le viera el culo, dejó salir la orina, que formó un reguero en la tierra » (*Emilio*, p. 100). La récurrence excessive de la scène de miction au vu de l'économie du récit, la troublante répétition de la vision scatologique ont pour effet d'absorber le lecteur au cœur de la trame scopique et de le placer lui aussi dans la position de voyeur.

Exploration sensorielle du corps féminin

Comme nous venons de le souligner, c'est avant tout/d'abord un contact visuel qui s'établit entre la femme et le jeune garçon dès leur première rencontre, contact qui se prolongera en une sorte de rituel jusqu'à leur dernier rendez-vous : chaque mercredi, Emilio guette impatiemment l'arrivée d'Eurídice, puis observe le corps de son amie durant leur conversation, avant de solliciter (ou d'être invité à) l'exploration tactile de ce corps. En effet, l'appréhension visuelle du corps féminin cède très vite le pas à un contact physique, sollicité dès la première rencontre par la mère endeuillée : « ella se detuvo para preguntarle si podía abrazarlo, él no entendió y ella lo apretó contra su pecho [...] » (*Emilio*, p. 16). Si l'émotion et la tristesse justifient le geste d'Eurídice, la description de l'embrasade suggère une fois de plus l'érotisme latent de ce geste (du moins pour le récepteur de l'accolade), avec la focalisation sur la poitrine féminine, érotisme qui se confirmera au cours de la deuxième rencontre.

Le mercredi suivant, le rendez-vous entre Eurídice et Emilio reprend et développe les éléments relevés précédemment : jeu de regards, scène de miction et exploration visuelle puis tactile du corps féminin. Le rituel scopique s'instaure : Emilio guette l'arrivée d'Eurídice et l'observe à son insu :

[...] escuchó un taconeo femenino. Supo que era ella y quiso esconderse [...]. Ella apareció por uno de los caminos laterales. No se dio cuenta de su presencia y Emilio pudo contemplarla, detenida [...] con su osamenta formidable [...]. (*Emilio*, p. 36)

Malgré l'attirance qu'éprouve le jeune homme en contemplant son amie (« con su escote estival que realizaba los magníficos pliegues del cuello, y ya no le cupo la menor duda de cuánto le gustaba » (*Emilio*, p.36)), Emilio redoute le regard d'Eurídice car, interrompu dans l'acte de miction, il a souillé son pantalon d'une tache d'urine : « la mancha de orina del pantalón, grande y húmeda. [...] Tocó la mancha de orina y comprobó que tenía la bragueta empapada » (*Emilio*, p. 35). Face aux réticences du garçon, c'est elle qui force le contact :

Se adelantó para besarla, procurando que hubiera el menor contacto, pero Eurídice lo abrazó sin remilgos y cuando él trató de resistirse para no tocarla, le puso una mano sobre la bragueta para mostrarle que la mancha de orina la tenía sin cuidado [...]. (*Emilio*, p. 37)

Une fois de plus, la scène commençant par l'anecdote triviale de la miction conduira à un contact charnel de plus en plus intime. Après qu'Eurídice lui a touché la braguette, Emilio, enhardi, poursuivra avec l'accord bienveillant de son amie l'exploration – non plus seulement visuelle, mais aussi tactile, voire gustative – du corps féminin : « le acarició la mano y le preguntó si podía besarla. Ella, sorprendida, dijo que sí y él le besó los nudillos; luego, separando el dedo índice, se lo llevó a la boca » (*Emilio*, p. 39). Après un échange verbal caractérisé par l'insistance apparemment innocente d'Emilio et les

fausses réticences d'Eurídice qui apparaissent comme autant d'incitations¹², celle-ci se prête aux fantasmes du jeune garçon. L'ambiguïté déjà signalée du personnage féminin, entre pudeur et totale liberté érotique, est évidente dans ce passage où, malgré le soin compulsif qu'elle met à se recoiffer, à se cacher derrière ses lunettes de soleil et à vérifier les alentours, elle apparaît bel et bien comme l'initiatrice, comme l'instigatrice de ces jeux érotiques et guide d'un ton déterminé les gestes du jeune novice : « Volvió a sentarse a su lado y cruzó una pierna para que el pie quedara a su alcance, echó otra mirada a ambos lados y le dijo con nerviosismo—: Quítame el zapato » (*Emilio*, p. 41).

Le dernier rendez-vous entre les deux amis porte la perversion à son comble. Plus qu'un préambule aux échanges sensuels, la miction devient objet érotique à part entière lorsqu'Emilio se plaît à retarder l'assouvissement du besoin chez Eurídice en insistant pour qu'elle se dénude :

–Encuérate. –La agarró del brazo. [...]
 –Quítate, me estoy haciendo. –Lo empujó a un lado, pero él volvió a cerrarle el paso–.
 ¿Qué te pasa? ¿Quieres que me orine encima?
 –Sí. (*Emilio*, p. 99-100)

Frustré par le refus d'Eurídice, Emilio dépose furtivement un baiser sur la poitrine de la femme qui, après une faible résistance, finit par exposer bénévolement ses seins pour favoriser l'attouchement :

Emilio la besó bruscamente en el escote y en el cuello; ella siguió *forcejeando sin vigor, simulando un empuje que de pronto había venido a menos*, y él, ante su *blandura*, intentó descubrirle el pecho—. ¡Eres fuerte! –se quejó Eurídice, *sin oponer casi resistencia*—. ¡Así no, me lastimas! –Y se sacó *ella misma* los senos, que quedaron fuera del sostén, pesados como dos animales marinos en una playa. Emilio, intimidado por los pezones oscuros, perdió su arrojo, y ella, *ayudándose con la mano, le acercó uno*, que él lamió con perplejidad, sacándole una exhalación profunda—. Rápido, nos pueden ver –murmuró ella *sin soltarle el pelo*—. Ya estuvo bien, déjame. –Se guardó apresuradamente los senos en el sostén y le dio un beso rápido en la mejilla, pasándole una mano para componerle el pelo:
 –Mira cómo estás despeinado. (*Emilio*, p. 100-101)

L'ombre de l'inceste

« Est-il rien de plus ferme en nous que l'horreur de l'inceste ? »¹³

Si la différence d'âge entre les deux partenaires ne représentait pas une déviance suffisante, c'est l'ambivalence du comportement féminin oscillant entre réprobations infantilisantes et incitations érotiques qui perturbe le lecteur plus spécifiquement. Lors de leur deuxième rencontre par exemple, après qu'Emilio « [I]e besó el tobillo una, dos, tres veces, y como ella no hacía el ademán de retirarlo, se animó a pegar la boca a la planta del

12 «– ¿No querrás besarme también los tobillos?» (*Emilio*, p. 41) apparaît davantage comme une suggestion que comme un avertissement réprobateur.

13 Georges Bataille, *L'érotisme*, Paris, Minuit, 2011, p. 55.

pie », Eurídice interrompt brutalement le contact qu'elle-même avait insinué pour adopter une attitude maternelle, tantôt autoritaire, tantôt attendrie :

–Ya está bien –dijo ella algo seca, y le pidió que le diera el zapato, se lo puso y, tomándolo del mentón, le preguntó–: ¿Estás contento?

[...] Puso su bolsa a un lado y le ordenó que se recostara en sus piernas, cosa que él no se hizo repetir dos veces. [...] –Eso es, bien portado, como un niño–. (*Emilio*, p. 42)

Ainsi, Eurídice s'adresse tour à tour à Emilio comme à un partenaire sexuel ordinaire (adulte), et comme à un enfant, voire comme à son propre enfant. L'ombre de l'inceste qui transparaît durant les jeux érotiques à travers le ton maternel de la femme se renforce par la récurrence de parallélismes explicites entre Emilio et le fils défunt d'Eurídice, Roberto¹⁴. Ainsi, les conversations entre Eurídice et Emilio qui suivent ou précèdent les baisers et les caresses, évoquent systématiquement les points communs et les différences entre les deux garçons¹⁵. Les souvenirs du fils défunt jalonnent les premiers attouchements : c'est pour consoler la mère endeuillée qu'Emilio l'embrasse et lui lèche la main, puis, après avoir embrassé les chevilles et les pieds d'Eurídice, suggère la ressemblance entre lui et le fils : « ¿Te recuerdo a Roberto? » avant d'entreprendre une autre caresse sur les cuisses féminines. Le trouble incestueux de la relation est d'ailleurs exprimé explicitement par le commentaire du narrateur : « Cualquiera que los hubiera visto, no habría dudado de que eran madre e hijo » (*Emilio*, p. 42), puis suggéré à plusieurs reprises par les personnages : « ¡Podría ser su madre ! » (*Emilio*, p. 63)¹⁶. Bien que cette formulation hypothétique permette de souligner la différence d'âge entre les deux amis, elle ne pose pas moins – littéralement – l'idée d'une relation filiale incestueuse.

Plus qu'une présence diffuse, l'ombre du fils apparaît même comme déclencheur ou stimulant de l'échange érotique. Les souvenirs d'actes *effectivement* incestueux entre Eurídice et Roberto entretiennent et justifient la perpétuation de l'inceste symbolique à travers Emilio :

Tiéndete aquí –le dijo señalándole sus piernas. Él no dudó en reclinarsse como lo había hecho en su encuentro anterior y ella le acarició el pelo, volvió a mirarlo y se inclinó para besarle en la mejilla, cubriéndole involuntariamente media cara con el busto.

–Bésame de nuevo –dijo él, girando el cuello, y aprovechó su movimiento para deslizarle una mano en el escote.

–Quita –le dijo ella, echando un vistazo para ver si no venía nadie, mientras él, al ver su reacción tibia, introdujo la mano en la hendidura y le atrapó suavemente un seno. Le pegó

14 Cependant, le fantôme de Roberto offre une image inversée d'Emilio. « –Lees muchos libros, ¿verdad? Tienes cara. Roberto no leía nunca, sólo le gustaba jugar fútbol », « –Eres tan educado. –¿Así era su hijo? –No, él era un demonio » (*Emilio*, p. 14 et 19).

15 Déjà, lors de la première rencontre, c'est après avoir serré Emilio contre sa poitrine dans un élan maternel désespéré et néanmoins empreint d'érotisme pour le receveur de l'accolade qu'Eurídice remarque une nouvelle similitude entre Roberto et son nouvel ami : « –Tienes la misma altura de mi hijo » (*Emilio*, p. 16).

16 Cette comparaison réapparaît dans la bouche du père, qui s'interroge sur les sentiments de son fils envers « una mujer que habría podido ser su madre » (*Emilio*, p. 70), et d'Emilio : « Tú me gustas, y podrías ser mi madre » (*Emilio*, p. 84).

en la mano para que la quitara, y él la retiró—. ¡Escuincle pendejo ! –murmuró—. *Eres igual que Roberto, siempre me andaba tocando las tetas.*

–¿Y te dejabas? [...]

–Se acercaba por atrás cuando me estaba cambiando y me las tocaba o me estampaba un besote. [...]

–Siempre piensas en él, ¿verdad? –le preguntó.

–Sí –dijo ella, como que admitiera una debilidad vergonzosa—. *Me lo recordaste con tu mano.*

–Bésame –dijo él—. En la boca.

Ella lo miró indecisa y se inclinó para darle un casto beso en los labios. Él volvió a ponerle la mano en el escote:

–Estás sudada.

–Hace calor –dijo ella sin quitarle la mano, que él tornó a deslizar en la división de los pechos, y al ver que no ofrecía resistencia, le tocó uno de los pezones. Ella sólo giró para cerciorarse de que no había nadie.

–¿Te gusta? –murmuró él, tembloroso.

–*Tienes su misma mano* –contestó casi tétrica, sin mirarlo. (*Emilio*, p. 82-83. Nous soulignons)

Ainsi, si Eurídice se rendait déjà coupable ou complice d'une série de perversions –scopophilie, scatophilie, pédophilie –, elle semble désormais atteindre le comble de la transgression, puisqu'il n'est d'interdit plus absolu et universel que celui de l'inceste¹⁷.

Matrem nudam¹⁸

Alors que la relation entre Emilio et Eurídice ne suppose qu'une transgression symbolique du tabou, le pouvoir subversif de la femme déborde le cadre du cimetière et insinue un trouble effectivement incestueux dans l'esprit du jeune garçon, au sein du foyer familial.

Lors de leur première rencontre, Eurídice raccompagne Emilio jusqu'à chez lui et ce dernier insiste pour la présenter à sa mère. Eurídice, qui est masseuse, propose à la mère d'Emilio de soulager ses problèmes de dos. Le spectacle du corps maternel dénudé offert aux mains étrangères d'Eurídice provoque chez le jeune garçon un choc visuel et un trouble sensuel inédit :

Su madre, que seguía boca abajo, se había quitado la blusa y desabrochado el sostén, enseñando la espalda desnuda. Con el sostén desabrochado, los senos formaban dos masas aplastadas sobre la superficie del escritorio y a él le turbó comprobar la facilidad con que se prestaba a los toqueteos de una desconocida. [...]

[...] Su madre había cerrado los ojos en una actitud de abandono que le produjo una punzada de vergüenza. (*Emilio*, p. 24)

Dans un premier temps, la permanence, la persistance du tabou est suggérée par la réaction de dégoût et le mécontentement du garçon à voir sa mère nue : « a él *le turbó*

17 Michel Foucault, à propos du « régime de prohibition de l'inceste » signale que « les interdictions majeures portent sur les rapports père/fille-mère/fils » (Michel Foucault, *La sexualité*, op.cit, p. 5).

18 « *Matrem nudam* » est l'expression voilée de Freud dans une lettre adressée à Fliess dans laquelle il relate l'épisode où il *aurait vu* sa mère nue et le trouble que cette vision provoqua en lui.

comprobar la facilidad con la que se prestaba a los toqueteos de una desconocida » ; « le produjo una *punzada de vergüenza* ». Cependant, les barrières psychologiques excluant toute possibilité de désir ou de plaisir autour de la figure maternelle s'estompent sous l'influence de la présence intermédiaire d'Eurídice, et la répulsion initiale cède le pas à la curiosité, voire à l'attraction. Après le choc visuel provoqué par la vision de *matrem nudam*, Emilio est invité à toucher le corps maternel :

–Tu mamá tiene unos nudos aquí. [...]Toca aquí– le dijo y, tomando la mano de él, puso un dedo sobre un punto contiguo a la columna–. ¿Lo sientes? [...]

–Toca aquí –volvió a decirle Eurídice. Era otro nudo, éste en la base del cuello, y cuando puso su dedo, su madre respingó, levantando la cabeza y exhibiendo sus senos, que, con el movimiento, se habían salido del sostén.

–¡No tan fuerte! –se quejó su madre con los pezones al aire, y a él le pareció que demoró una eternidad en volver a reclinarse sobre el escritorio. Él evitó mirar a Eurídice para disimular su rubor [...]. (*Emilio*, p. 24-25. Nous soulignons)

Eurídice apparaît comme une initiatrice au rôle d'autant plus « pervers » qu'elle incite Emilio au contact physique avec sa génitrice alors que cette dernière est elle-même dans une attitude lascive, abandonnée au plaisir des sens : « en una actitud de abandono », « en estado de molicie » (*Emilio*, p. 25). Si le contact visuel, puis charnel avec la nudité maternelle provoque d'abord chez Emilio une certaine réticence ou désapprobation, le corps de la mère se transforme ensuite sinon en objet de désir, du moins en lieu de pulsion érotique. La proximité, voire l'interpénétration des deux corps, de la mère et d'Eurídice, n'exclut plus l'expression du désir chez le garçon, qui émerge en dépit de ou à cause de la nudité maternelle :

–Aquí hay otro, toca, pero con cuidado. –Puso sus manos sobre las suyas para mostrarle cómo había que presionar con los pulgares–. Eso es, para que la crema penetre a fondo –le dijo casi al oído, y él, sintiéndola tan cerca, tuvo la tentación de besarla, en parte para desviar su atención de la desnudez de su madre [...]. (*Emilio*, p. 25)

L'interpénétration des deux corps féminins – celui de la mère et celui la femme – provoquée dans cette scène par l'acte du massage illustre *l'ambiguïté inhérente du corps maternel*, dont témoigne le trouble du jeune garçon hésitant entre deux représentations de sa propre mère : elle demeure associée au cadre familial et rassurant, mais dévoile également son potentiel érotique :

[...] volvió al pasillo para echar un vistazo al estudio y vio a su madre en la misma posición, la cabeza reclinada y los senos comprimidos contra la superficie de la mesa. *Verla en ese estado de molicie le causó otro tumulto en la sangre* y fue a la sala a esperar a Eurídice, indeciso entre el rechazo hacia esa desconocida que se había tomado demasiadas libertades con su madre y *el trastorno que le habían causado sus manos sobre las suyas mientras aplicaba la crema en la espada materna*. (*Emilio*, p. 25)

Dans cette citation, on perçoit l'agitation d'Emilio mais également la part de responsabilité d'Eurídice dans cette transgression, dans cette invitation à franchir « les portes »

de la mère, c'est-à-dire à découvrir l'inhérente ambiguïté de la figure maternelle, à la fois figure sacrée par sa « puissance procréatrice » et taboue par sa « capacité érotique ». En dénudant littéralement le corps de la mère, Eurídice découvre symboliquement le tabou qui y est associé, ce qui inquiète et perturbe l'individu et la société tout entière : « La mère dans la femme, la femme dans la mère, c'est cette interpénétration qui pose problème à l'enfant, comme au couple, et depuis toujours à l'ordre politique, social et religieux »¹⁹.

Cette scène initiale fait l'effet d'une véritable révélation, puisqu'elle désacralise la figure maternelle et *introduit dans l'esprit du garçon la possibilité d'un érotisme à son endroit*. Comme le prouvent les pensées d'Emilio qui, dans une sorte de chassé-croisé incestueux, observe et compare sa propre mère à Eurídice²⁰ (comme le fait cette dernière avec Emilio et son fils défunt) dans une réflexion typiquement érotique et obscène sur les effets de dévoilement/occultation des plis de la jupe sur les cuisses de sa mère²¹ :

Toda ella estaba en tensión, y él observó sus piernas, largas y sólidas, con la falda *que dejaba entrever la curva del muslo*, éste también, al igual que los muslos de Eurídice, *interminable y secreto*. Era algo que había comenzado a notar: la dificultad de establecer un límite claro a la porción de muslo que una mujer podía exhibir en público. Cuando una mujer cruzaba la pierna, parecía *mostrar exactamente aquello que, con sólo un centímetro de más, se tornaría inconveniente*; sin embargo, ante un *ulterior deslizamiento de la falda*, se veía que eso no era cierto y que *la porción prohibida se había retirado unos centímetros*, y que un nuevo *deslizamiento producía otro repliegue de la intimidad*, de manera que ésta parecía inagotable y los muslos femeninos *una extensión misteriosa y sin fin*. (*Emilio*, p. 74-75. Nous soulignons.)

La figure de chiasme inspirée par les cuisses maternelles (« interminable y *secreto* », « *misteriosa y sin fin* ») souligne les deux versants du corps de la mère: par sa force figurative, le chiasme exalte la sensualité des courbes de la cuisse soulignant ainsi la « capacité érotique » de la mère, tout en suggérant par la complexité de sa forme et par les termes qui le composent (« misteriosa », « secreto ») le trouble métaphysique provoqué par ce corps comme « puissance procréatrice » (l'observation d'Emilio répond à la notion de « plaisir œdipéen (dénuder, savoir, connaître l'origine et la fin) »²²). Enfin, le chiasme,

19 Jacqueline Schaeffer, « Les portes des mères », *Revue française de psychanalyse*, 2011/5, vol. 75, p. 1623-1630.

20 Emilio scrute et compare les cuisses, puis les seins de sa mère à ceux de son amie (« Comparó los senos de su madre con los de Eurídice » (*Emilio*, p. 74-75)) produisant ainsi un blason du corps maternel, semblable par son aspect parcellaire à la représentation qu'il a du corps de son amie. À la fin du roman, le jeune garçon décrit lui-même sa connaissance fragmentaire du corps d'Eurídice : « La había visto desnuda, pero no íntegramente, sino a retazos », « una especie de pedacería amorosa » (*Emilio*, p. 148).

21 La description du glissement du tissu, qui avance et se retire, dévoile toujours plus et occulte inexorablement, rappelle la définition de l'érotisme donné par Barthes dans son exposition de la notion de plaisir textuel : « L'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas là où le vêtement bâille ? Dans la perversion (qui est le régime du plaisir textuel) il n'y a pas de 'zones érogènes' (expression au reste assez casse-pieds) ; c'est l'intermittence, comme l'a bien dit la psychanalyse, qui est érotique : celle de la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la chemise entrouverte, le gant et la manche) ; c'est le scintillement même qui séduit, ou encore : la mise en scène d'une apparition-disparition » (Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, op. cit., p. 17-18).

22 *Ibid.*, p. 18.

par sa disposition en croix, signale visuellement l'interdit lié au corps maternel, figure la prohibition de l'inceste.

Malgré la conscience du tabou qui apparaît en filigrane, la vision de *matrem nudam* (et le potentiel érotique/incestueux qu'elle recèle) reste irrémédiablement gravée, s'amplifie et se répand dans l'esprit d'Emilio, effrayé par « ses propres pulsations » :

En una suerte de relámpago la vio acostada boca abajo sobre la cama, mientras las manos hábiles de Eurídice la recorrían bruscamente del cuello a los pies, y un intenso rubor lo obligó a voltear hacia la ventanilla. ¡Con qué facilidad podía imaginársela desnuda, ofreciéndose sin quejas a los manipuleros del masaje! La imagen se expandía, enriqueciéndose en detalles a cada segundo, y era como haber caído en un hoyo y no poder salir. Sus propias pulsaciones lo asustaron, como si hubiera quedado manchado para siempre, invadido por un virus que había dejado entrar de manera inadvertida. Su madre tenía un cuerpo; más que eso: una desnudez, como todos. (*Emilio*, p. 76-77. Nous soulignons)

La terreur du jeune garçon face à cette menace/tentation nouvelle²³, introduite dans son esprit par l'intermédiaire d'une étrangère, confère à Eurídice une influence néfaste, perturbatrice et subversive, comme le suggèrent les métaphores de la tache et surtout du « virus » qu'Emilio « a laissé entrer par inadvertance », une image derrière laquelle nous sommes tentée de voir l'intrusion de la femme dans l'appartement familial.

Transgression de la norme, norme de la transgression

Ces derniers commentaires semblent parfaire le portrait d'une femme déviante par les actes ou les pensées sexuel(le)s dont elle se rend responsable ou initiatrice, du moins complice. Cependant, l'opposition entre ce qui serait un comportement sexuel normal et transgressif ou déviant n'est pas si radicale ni *définitive* qu'il n'y paraît. À la lumière de la psychanalyse, la surreprésentation dans le roman de pratiques déviantes, y compris du tabou suprême de l'inceste, peut acquérir un nouveau sens.

L'introduction d'Eurídice – objet d'un désir conscient pour Emilio – au sein du foyer familial (avec les conséquences que nous avons décrites), tendrait à révéler selon une interprétation psychanalytique le « scandale de la sexualité », qui « fait corps » (littéralement dans le texte de Morábito) avec les valeurs positives de la famille. La présence d'Eurídice et les réactions du jeune garçon illustreraient l'idée selon laquelle les identités et les comportements sexuels trouvent leur fondement *au sein du foyer familial*, ce que

23 Cette vision terrifiante de la mère nue n'empêchera cependant pas Emilio de vouloir y regarder de plus près lorsqu'il demande innocemment à sa mère de lui montrer ses seins avant d'y déposer un baiser furtif en se justifiant par les propres pratiques incestueuses entre Eurídice et son fils. Cf. III. 1. b., « Être ou ne pas être : la menace homosexuelle et l'ordalie des désirs ».

suggèrent symboliquement les pensées d'Emilio lorsqu'il s'apprête à présenter celle qui déjà l'attire et l'intrigue à sa mère :

Mientras subían en el elevador, guardó las gafas de sol en su bolsa y él la observó como si sólo ahí, enmarcada en el elevador familiar, la viera plenamente, con la certeza de que ya no olvidaría su rostro. (*Emilio*, p. 20)²⁴

Cette scène peut être interprétée symboliquement comme l'intrusion du désir sexuel et des perversions au sein du foyer familial ou maternel, un avènement qui se déroule de la manière la plus naturelle, « normale » et innocente possible du point de vue d'Emilio (« la tomó de la mano con un gesto delicado y ella no opuso resistencia » (*Emilio*, p.19)). Le roman révélerait ainsi le « 'scandale' de la sexualité infantile, son caractère polymorphe, son lien avec la séduction maternelle »²⁵.

Selon cette interprétation, les nombreuses expériences d'Emilio – réalisées essentiellement et initialement aux côtés d'Eurídice mais aussi avec le « monaguillo » Rodolfo – peuvent apparaître comme l'étape perverse de la construction sexuelle de l'individu selon la psychanalyse, l'étape préliminaire à la suite de laquelle le sujet Emilio se stabilisera (ou non) dans l'hétérosexualité normale attendue pour un adulte. Ces plaisirs pervers partagés avec Eurídice souligneraient alors « l'errance originelle de la sexualité »²⁶ – mettant ainsi en lumière le fait que « cette disposition à toutes les perversions est un fait universellement humain et originel »²⁷ –, et illustreraient ce que Florence Coblence rebaptise le « sexuel infantile » comme « lieu des transformations pulsionnelles, caractérisé par la plasticité, la coexistence de tendresse et de sensualité »²⁸.

Bien que Morábito y souscrive volontiers, à cette lecture psychanalytique *in fine* « normalisatrice » – qui semble ternir un peu l'éclat de la figure féminine d'Eurídice –, nous préférons l'approche de Georges Bataille pour interpréter les transgressions dont se rendent coupables Eurídice et son jeune ami. Peut-être plus qu'une étape dans la construction sexuelle de l'individu, les transgressions plus ou moins grandes, plus ou moins radicales commises par les deux personnages, révéleraient la nature essentiellement transgressive de l'activité sexuelle, le lien inextricable entre « deux inconciliables que sont *l'interdit* et la *transgression* »²⁹ dans le domaine sexuel. Après avoir rappelé « l'interdit informe et universel dont la sexualité est l'objet »³⁰, le théoricien de l'érotisme

24 Remarquons le style emphatique (« *plenamente* », « *la certeza* », « *ya no olvidaría su rostro* ») retranscrivant la fascination de l'enfant et donnant un caractère décisif/ fondateur à la scène.

25 Françoise Coblence, « Introduction », *Revue française de psychanalyse*, vol. 72, n° 3, 2008, p. 647-651.

26 Paul Ricœur, *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Paris, Seuil, 1965, p. 208. Cité par Fabien Lamouche in Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Points, 2012, p. 38.

27 *Ibid.*, p. 23.

28 Françoise Coblence, art. cit., p. 649.

29 Georges Bataille, *op. cit.*, p. 43.

30 *Ibid.*, p. 54.

affirme que la sexualité ainsi que les interdits qui lui sont liés *impliquent intrinsèquement leur transgression* :

Ce qui dans l'interdit sexuel est notable est qu'il se révèle pleinement dans la transgression [...] l'interdit qui détermine le plaisir en même temps qu'il le condamne. Partout, notre activité sexuelle est astreinte au secret, et apparaît contraire à notre dignité. Si bien que l'essence de l'érotisme est donnée dans l'association inextricable du plaisir sexuel et de l'interdit³¹.

Et Bataille de conclure : « Dans la sphère humaine, l'activité sexuelle [...] est essentiellement une transgression ». À travers l'étrange couple formé par Eurídice et Emilio, et plus encore par le biais du personnage ingénu et curieux, innocent et coupable d'Emilio, le roman semble cristalliser l'« essence de l'érotisme » et le lien « inextricable du plaisir sexuel et de l'interdit ». Parler de « sexualité transgressive » relèverait alors déjà de la tautologie.

III. 2. b. L'hypothèse *queer* : contra-sexualité, réflexivité

Le grand *qui pro quo* sexuel

Malgré l'insistance sur ses multiples « perversions », le lecteur est bien incapable de porter un jugement moral réprobateur sur ce personnage féminin déviant à bien des égards. Le portrait psychologique de la femme ainsi que les caractéristiques de la narration l'invitent davantage à suspendre son jugement qu'à blâmer un comportement déviant. Tout d'abord, les jeux érotiques auxquels se prête la femme semblent motivés, non pas par quelque tare ou prédisposition au vice, mais par l'ennui³², la tristesse d'avoir perdu son fils, ou encore sa générosité, son incapacité à se refuser aux autres. Lorsqu'Emilio lui explique souffrir d'incontinence mnémonique, elle compare ce trouble avec sa propre incontinence relationnelle, le don de soi excessif qui la caractérise : « A mí me pasa lo mismo, pero no con las palabras, sino con las personas: me hundo, voy enseguida al fondo, como si resbalara » (*Emilio*, p. 39). C'est par compassion qu'elle se laisse embrasser par le jeune Adolfo, comme elle le confie à Emilio alors que ce dernier lui embrasse les mains :

–Me besó hace poco.
 –¿Te dejaste?
 –Sí. Es lo que te decía, me hundo enseguida, no sé guardar las distancias.
 –¿Te gusta Adolfo?
 –No, pero me da pena que a su edad esté metido en un lugar como éste, sin hablar con nadie, ni siquiera con el poli. Creo que trata de besar a la que se deje. (*Emilio*, p. 40)

31 *Ibid.*, p. 115.

32 « no tengo nada que hacer » (*Emilio*, p. 18).

Par ailleurs, si l'apparente naïveté de la narration n'empêche pas certains effets de style et de suggestion (comme souligner les pulsions scopiques), elle n'est jamais synonyme de distance moralisatrice. Ainsi, le récit de l'éveil érotique d'Emilio initié par Eurídice se déroule sans qu'aucune opinion réprobatrice ne s'exprime, ni de la part du narrateur, ni de la part des autres personnages, notamment des parents d'Emilio³³. Bien au contraire, c'est même le père d'Emilio – censé incarner l'autorité paternelle/familiale, comme le lui demande son ex-femme³⁴ –, qui était chargé de surveiller et contrôler la relation pédophile-incestueuse entre Eurídice et Emilio, qui fait preuve d'une tolérance et d'une compréhension insoupçonnées et novatrices, bien loin de la « pensée straight » que nous avons étudiée précédemment. Déjà lorsque son ex-femme tente de l'alerter sur l'immoralité du comportement d'Eurídice, soupçonnée d'embrasser le jeune Adolfo sur le lieu du recueillement dû à son fils défunt³⁵, le père ne se scandalise pas et affirme : « Y si se besan, ¿qué ? [...] Es asunto suyo besar a quien quiera » (*Emilio*, p. 63). Mais la libéralité du père en matière sexuelle prend un tournant plus extrême encore lorsqu'il en vient à envisager la possibilité d'une relation amoureuse entre son fils et une femme « qui pourrait être sa mère » comme naturelle et légitime :

Se dio cuenta de que estaba abrazando una lógica según la cual el enamoramiento de su hijo de doce años por una mujer de cuarenta y tantos era un arrebato legítimo. ¿Y no lo era, en efecto? ¿No era una pasión tan genuina como otras? [...] Tal vez, si se apuraba, podría alcanzarla y preguntarle si de verdad amaba a su hijo, si no estaba jugando con él, que eran las únicas preguntas que merecían hacerse. Soy el padre de Emilio, le diría. ¿Usted lo quiere como él la quiere a usted? [...] La entiendo si me contesta que también está enamorada de mi hijo. Yo me enamoré de una mujer de quien podría ser el padre. Lo suyo es un poco más extremo, pero la entiendo. ¿Qué importa la edad que se tiene? Todos respiramos el mismo oxígeno y la vida es corta [...]. (*Emilio*, p. 71, 72)

Alors que dans le roman, les paroles proférées ou échangées révèlent une défaillance communicationnelle et que le récit est systématiquement entrecoupé de dialogues eux-mêmes stichomythiques ne laissant ni l'espace ni le souffle nécessaire à l'exposition d'une pensée cohérente³⁶ ou d'un message raisonné, ce monologue exceptionnellement

33 Bien que la mère s'inquiète de l'attachement d'Emilio envers cette femme (« No sé qué puede pasar por la cabeza de una mujer que acaba de perder a su único hijo » (*Emilio*, p. 63)), ses principes moraux cèdent face au désarroi de son fils et elle propose à ce dernier d'inviter Eurídice chez elle pour le consoler (*Emilio*, p. 114). Et bien qu'elle soit consternée d'apprendre qu'Eurídice a montré ses seins à Emilio (voir les adjectifs qualifiant ses réactions, son regard ou le ton de sa voix : « lívida », « boquiabierta », « lúgubre », « lóbrega », (*Emilio*, p. 115-118)), elle commet la même perversion qu'elle dénonçait en montrant elle aussi ses seins à son propre fils, ce qui tend à relativiser la rigueur de ses principes et à la rapprocher du personnage d'Eurídice.

34 La mère d'Emilio demande à son ex-mari de parler à Eurídice et d'assumer le rôle de père protecteur et défenseur des valeurs morales familiales ou sexuelles : « [...] ¿Quieres que hable con ella? –Eres su padre. –¿Y qué quieres que le diga? –Nada, es sólo para que vea que Emilio no sólo me tiene a mí, que está protegido » (*Emilio*, p. 62).

35 « ¿En el cementerio donde está la tumba de su hijo? ¿Por un joven a quien le dobla la edad? » (*Emilio*, p. 63).

36 L'échec du langage à communiquer, les achoppements systématiques dans l'acte de communication apparaissent de manière emblématique dans le long dialogue, succession de *quiproquo*, entre Emilio et son père où les paroles échangées entre les interlocuteurs consistent pour moitié en des questions brèves, recevant des réponses tout aussi laconiques, essentiellement des négations suivies de rectifications d'information. Cf. *Emilio*, p. 123-127. Voir le fragment

long semble revêtir une valeur de manifeste. Loin de la fonction régulatrice à laquelle il est traditionnellement (et ici par la mère) assigné, le discours du père défend au contraire une conception des rapports amoureux et sexuels reposant sur les principes de liberté, de consentement et d'équivalence des partenaires³⁷. Il s'agit là d'une vision des relations interindividuelles en accord avec les préceptes d'une société contra-sexuelle prônée par Paul B. Preciado dans son *Manifiesto* : « la sociedad contrasexual proclama la equivalencia [...] de todos los cuerpos-sujetos hablantes que se comprometen con los términos del contrato contrasexual dedicado a la búsqueda del placer-saber »³⁸.

Les pratiques corporelles et érotiques d'Eurídice correspondent aussi aux préceptes qu'énonce Preciado, non sans humour et provocation, dans son manifeste. Affranchie – bien que malgré elle – de toute attache familiale, elle répond à l'article 10 du manifeste contra-sexuel : « La sociedad contrasexual demanda la abolición de la familia nuclear como célula de producción, de reproducción y de consumo »³⁹, et c'est depuis ce statut d'électron libre qu'elle dispose librement et volontairement de son corps auprès de multiples partenaires (Emilio, Adolfo et Apolinar)⁴⁰.

Mais au-delà de la seule figure d'Eurídice, le roman semble mettre en scène, à la lettre, le précepte contra-sexuel d'*équivalence* des corps-sujets désirants dans un jeu spéculaire troublant où chaque personnage donne libre cours à son désir (indépendamment de son âge, de son sexe, de son apparence physique ou de sa condition), mais aussi où chacun semble *substituable*. L'espace clos du cimetière devient le théâtre d'un vaste *qui pro quo* sexuel et érotique, où seule la présence d'un Éros *plurivoque* est palpable et persistante, à l'inverse des acteurs ou patients de ce désir qui prennent place et se succèdent indifféremment au sein de cette trame désirante. On observe d'une part que les mêmes situations érotiques se répètent d'un passage à l'autre, seuls les acteurs changent. Par exemple, la description de la femme se laissant embrasser par le jeune Adolfo (« ella miró nerviosa a ambos lados del bloque para asegurarse de que nadie los veía » (*Emilio*, p. 68)) et que le père d'Emilio observe secrètement répond en tout point à l'attitude d'Eurídice lors de

restitué p. 20-21 de notre étude.

37 La réaction à contre-courant de la morale et contraire à son statut symbolique (à l'autorité paternelle qu'il est censé représenter) est décrite par le père lui-même : « Al ver el beso entre el joven y la mujer, había imaginado los celos de Emilio y actuado en consecuencia, desenvainando la espada contra un rival de su hijo, lo cual, considerando toda la situación, era ridículo. Si Emilio estaba enamorado de una mujer que habría podido ser su madre, su papel menos indicado como padre era tratar de limpiarle el camino de rivales » (*Emilio*, p. 70. Nous soulignons).

38 Paul B. Preciado, *Manifiesto contrasexual*, op. cit., p. 13.

39 *Ibid.*, p. 33.

40 La représentation de la sexualité libre et consentante d'Eurídice et d'Emilio avec de multiples partenaires (homme ou femme, adolescent ou adulte) répond au programme utopique de Preciado de promotion d'une culture contra-pornographique (ou contra-érotique) : « La práctica de la sexualidad en parejas (es decir, en agrupaciones discretas de individuos de distinto sexo superiores a uno e inferiores a tres) está condicionada por los fines reproductivos y económicos del sistema heterocentrado. La subversión de la normalización sexual, cualitativa (hetero) y cuantitativa (dos) de las relaciones corporales se pondrá en marcha, sistemáticamente, gracias a las prácticas de inversión contra-sexuales, a las prácticas individuales y a las prácticas en grupo que se enseñarán y promoverán mediante la distribución gratuita de imágenes y textos contrasexuales (cultura contrapornográfica) » (*id.*).

ses rencontres avec Emilio⁴¹ ou avec le même Adolfo (puisqu'elle avoue qu'elle aussi se laisse embrasser), si bien que le lecteur est lui aussi persuadé qu'il s'agit bien de la même femme. On remarque une autre répétition autour du personnage de Rodolfo, l'enfant de chœur, qui provoque un trouble homoérotique chez Regino : « Su mejilla estaba a unos cuanto centímetros de su boca, todavía encendida por las lágrimas de hacía unos minutos, y no resistió la tentación de besarla » (*Emilio*, p. 111), puis chez Emilio, dans une scène qui présente la même focalisation sur les yeux humides de larmes et les joues échauffées de Rodolfo, qui fait naître chez l'observateur le même désir d'embrasser :

Le obedeció, [...] los ojos húmedos de llanto, y a él le pareció más hermoso que nunca. [...] –[...]Te quedó roja la mejilla por la cachetada.
–Me arde –murmuró el monaguillo, tocándosela de nuevo.
–Sí, la tienes caliente. –Y le tocó la cara, sintiendo un tumulto en la sangre. Le dijo a bo-
cajarro–: Si yo también te beso, ¿te molestaría? (*Emilio*, p. 156-157)

Faisant preuve d'une désinvolture érotique proche de celle d'Eurídice, le *monaguillo* se laisse embrasser bénévolement par l'un et l'autre⁴². Enfin, lorsqu'Eurídice invite Regino, le fils du Poli, chez elle pour qu'il se douche, un commentaire du narrateur souligne la répétition de situations (qui suggère en passant une possible « perversion » de la femme et éveille les soupçons du Poli) : « La primera vez que había venido, Eurídice lo había conducido a su cuarto como acababa de hacerlo con su hijo, tomándolo de la mano para evitarse preámbulos engorrosos » (*Emilio*, p. 141).

Outre les répétitions et parallélismes de situations, les pensées érotiques ou amoureuses (les désirs, les jalousies) des personnages se répondent, se confondent ou convergent vers un même objet. Ainsi par exemple le jeune *monaguillo* est l'objet de la fascination à la fois d'Emilio, de son père et (potentiellement) d'Eurídice : « –Parece una niña –dijo su padre, cautivado, y Emilio imaginó a Eurídice hechizada por su hermosura, como parecía estarlo su padre, y no dudó que se enamoraría de él si llegara a verlo » (*Emilio*, p. 57). De même, Adolfo, le jeune homme chargé de l'entretien des tombes, suscite une même compassion (accompagnée d'une certaine attirance) chez les personnages féminins : Eurídice (le vraie et la fausse) et la mère d'Emilio. Cet *imbrogliolo* érotique autour de la figure d'Adolfo est retranscrit de manière comique dans la (le bégaiement de) conversation entre Emilio

41 L'attitude gênée de la femme rappelle les précautions d'Eurídice : « ella miró a ambos lados del camino de cemento », « miro de nuevo a ambos lados del camino » (*Emilio*, p. 40-41).

42 « Estoy acostumbrado a que me besen [...] Mis tías, las amigas de mamá, mi maestra y algunos compañeros, porque tengo cara de niña » (*Emilio*, p. 154). Remarquons cependant que si la beauté du jeune Rodolfo et les désirs qu'il provoque chez Emilio ou Regino s'inscrivent naturellement dans la logique érotique de l'espace-temps du cimetière, l'auteur intègre une dénonciation d'attouchements effectivement violents et pédophiles de la part du curé : « El padre, ¿él también te besa? [...] –A veces –dijo. –¿Y tú qué haces? –Miro para otro lado. –¿Te besa en la boca? –Quiere, pero no me dejo » (*Emilio*, p. 157). Avec le passage évoquant les violences sexuelles subies par Regino, il s'agit des seules « pratiques » sexuelles qui reçoivent un jugement réprobateur, de la part d'Eurídice qui décèle les marques d'agressions sur le corps de Regino (des stigmates qui lui rappellent ceux de ses clientes, victimes de leurs maris violents : « No son moretones de golpes, sino de forcejeos. Me los conozco. Mis clientas no se hacen del rogar para contarme sus cosas » (*Emilio*, p.143)) et de la part d'Emilio qui s'indigne : « –¡Viejo gordo asqueroso! » (*Emilio*, p. 157).

et son père, où le *qui pro quo* dans l'acte de communication reflète sur le plan du langage la même figure de substitution, d'équivalence, de confusion qui caractérise les relations interindividuelles et amoureuses à l'échelle du roman :

- Me dio lástima.
 –¿También a ti? Eurídice y mamá me dijeron lo mismo.
 –¿Qué te dijo mamá?
 –Que le daba lástima porque lo veía muy joven para estar en un cementerio. No, eso me lo dijo Eurídice, mamá sólo me dijo que le daba lástima. Se dejaba besar por él porque le daba lástima.
 –¿Quién? ¿Mamá?
 –No, Eurídice. Pero a mamá le daba lástima. Ella se puso triste cuando lo corrieron, por eso creo que le gustaba.
 –¿Quién se puso triste?
 –Eurídice.
 –Entendí que mamá.
 –No, pero a mamá también le daba lástima.
 –¿Y también le gustaba?
 –Sí.
 –¿Me dijiste que le gustaba a Eurídice, no a mamá! A ver, ¿a quién le daba lástima?
 –A las dos.
 –¿Quién se puso triste?
 –Eurídice.
 –¿Quién se dejó besar?
 –También Eurídice.
 –¿Y a quién le gustaba?
 –A las dos.
 –¿También a mamá?
 –Un poco. (*Emilio*, p. 124-125)

En vertu de ce phénomène de substitution ou d'équivalence selon lequel différents personnages éprouvent les mêmes désirs, Adolfo concentre les jalousies et apparaît aux yeux du père d'Emilio comme un triple rival (voire quadruple, puisque le père avoue ensuite avoir abrité le secret espoir de tomber lui aussi amoureux d'Eurídice en la voyant⁴³) :

Acababa, pues, de luchar en un triple frente: contra el rival en amores de Emilio, contra el joven que representaba la categoría de sus adversarios eróticos más temibles y contra un posible cortejador de la madre de su hijo. (*Emilio*, p. 71)

Ces jeux d'échos ou de miroir du désir participent pleinement de l'humour propre à l'auteur, en même temps qu'ils dessinent une certaine conception de l'érotisme résistant radicalement à tout principe de *gravité* (*dans les deux sens du terme, physique et moral*). D'une part, le thème central du désir fait l'objet à l'échelle du roman d'un comique de répétition, dans les scènes qui se répondent et se répètent en une perpétuelle variation érotique et dans les dialogues qui confinent à l'absurde par la répétition obstinée des

43 « Admitió para sí mismo que había ido con la secreta esperanza de que le gustara, quizás incluso de enamorarse » (*Emilio*, p. 72-73).

mêmes mots d'un locuteur à l'autre, répondant ainsi remarquablement, pour le plus grand plaisir du lecteur, à l'aspiration formulée par Ana García Bergua de « quitarle ese peso a lo sexual »⁴⁴. D'autre part, les mêmes procédés humoristiques produisent une esthétique érotique particulière : à l'image du langage – bégaiement stichomythique –, nous avons l'impression d'un Éros balbutiant et capricieux qui s'incarne tour à tour dans différents personnages. Le Désir apparaît comme une essence (au sens premier du terme), comme une émanation⁴⁵ qui transite indifféremment à travers les visiteurs de ce lieu privilégié qu'est le cimetière. Le principe d'équivalence poussé à l'extrême (comme ressort humoristique) éloigne en partie le roman du projet contra-sexuel décrit par Preciado – qui suppose la pleine conscience et le consentement de la part des « cueros hablantes »⁴⁶ – pour le rapprocher de l'esthétique clavélienne qui tend à désubstantiver le sujet-désirant pour affirmer en retour la toute-puissance d'un Éros mouvant et imprévisible.

Contra-discipline sexuelle

Après avoir interprété la quantité (supérieure à un) et la qualité (homme et femme) des partenaires d'Eurídice et d'Emilio comme l'expression d'une liberté contra-sexuelle (ou la preuve d'une pulsion de vie impérieuse), nous allons maintenant tenter de qualifier les actes érotiques en eux-mêmes à l'aune des notions de norme ou de transgression.

Nous avons décrit précédemment l'exploration progressive du corps de la femme au fil des quatre rendez-vous entre Eurídice et Emilio. Détaillons à présent les parties du corps féminin qui ont fait l'objet d'une focalisation particulière, qui ont été touchées, embrassées, léchées ou simplement aperçues par le garçon : mains, doigts, chevilles, pieds, genoux, cuisses, bouche, seins, fesses, pubis. Si l'on peut lire dans cette énumération une progression « normale » qui se concentre finalement *vers* les parties génitales et les zones érogènes « traditionnelles », répondant ainsi à une représentation et une appréhension du corps hétérotisée, ce recensement surprend néanmoins par son caractère hétéroclite. En effet, les chevilles, les pieds et les genoux font figures d'intrus et ne s'intègrent pas dans le réseau érotiquement signifiant du corps féminin⁴⁷. Certes, nous pourrions de nouveau

44 Ana García Bergua et Enrique Serna, art. cit.

45 Interrompant ses divagations sur la légitimité de toute relation amoureuse pourvu qu'elle soit sincère, le père s'étonne de son propre raisonnement et se demande s'il ne serait pas influencé par les effluves narcotiques des fleurs du cimetière : « Se detuvo, presa de un vértigo que le produjo un leve aturdimiento, porque no estaba acostumbrado a hilar pensamientos bajo forma de preguntas y consideró prudente no seguir por ese camino. Se preguntó si no sería el efecto del compasúchil, que tal vez lo tenía sutilmente narcotizado. ¿No habría actuado desafortadamente por causa de esas flores? Se miró las manos, por si estuvieran hinchadas, se tocó los párpados y chasqueó la lengua contra el paladar. Todo, al parecer, estaba normal » (*Emilio*, p. 72) avant de se lancer dans un dialogue imaginaire avec Eurídice où il réaffirme sa conception libérale de l'amour.

46 Le projet contra-sexuel repose sur une contra-discipline sexuelle, donc une pratique consciente et volontaire contre l'hétéronormativité. Voir l'exemple parodique de « contrat contra-sexuel » qui commence solennellement par « Voluntaria y corporalmente, yo, renuncio a mi condición natural [...] » (Paul B. Preciado, *Manifiesto*, op. cit., p. 36).

47 S'il ne fait pas partie des zones érogènes acceptées dans la logique hétéronormative, rappelons que le pied féminin est un véritable *topos* la littérature libertine du XVIII^e siècle et a fait l'objet d'une fétichisation, d'une « obsession col-

justifier l'intérêt pour ces parties hors norme au sein de ce roman d'apprentissage comme étant une étape dans la construction sexuelle du jeune garçon, correspondant à la phase « perverse et polymorphe »⁴⁸ par laquelle passe tout individu se constituant ultérieurement dans une sexualité normale (i.e. hétérosexuelle). Cependant, Emilio « a passé l'âge » de la perversité polymorphe légitime, et l'attention particulière, l'obsession quasi fétichiste, sur les chevilles⁴⁹ notamment semble contrarier toute interprétation normalisatrice.

À la fin du roman, Emilio analyse rétrospectivement le rôle de guide érotique qu'a eu Euridice auprès de lui :

La había visto desnuda, pero no íntegramente, sino a retazos, y cuando en su mente conseguía juntar las partes para verla de cuerpo entero, sentía un golpe dulce en el estómago y se quedaba sin aliento. Tal vez se había entregado así a propósito, como una maestra que otorga las herramientas pero no la solución, alguien pródigo pero no abarcable, una especie de pedacería amorosa que, para no subyugarlo, o quizá para subyugarlo para siempre, se había retirado antes de mostrarse en plenitud. (*Emilio*, p. 148)

Plus qu'elle ne le rassure ou ne le conforte dans une hétéronormativité, la « maestra » Euridice semble davantage initier Emilio à une « contradisciplina sexual ». Les apprentissages, les expériences d'Emilio auprès d'Euridice apparaissent comme autant d'exercices contra-érotiques, fragmentant le corps de la femme mais selon une grille qui n'est pas, ou pas uniquement, celle de l'hétérosexualité reproductive (qui consiste à « reducir la superficie erótica a los órganos sexuales reproductivos y a privilegiar el pene como único centro mecánico de producción del impulso sexual »⁵⁰). Si l'exploration sensuelle comprend *aussi* les seins⁵¹ et le sexe féminin, elle ne se limite pas à ces parties et exploite

lective » dont témoigne le roman de Rétif de La Bretonne, *Le pied de Fanchette* : « Paru en 1769, *Le Pied de Fanchette* de Rétif de la Bretonne rappelle quelle fut au XVIII^e siècle la fascination pour le pied féminin. Du roman à la peinture (Boucher, Fragonard, Baudouin), du fantasme rétivien à l'obsession collective, ce fétichisme a une histoire, personnelle et collective. Substitut du corps et du sexe, objet fétiche, topos romanesque permettant à l'intrigue de progresser, point de départ et aboutissement du récit, foyer de la représentation picturale, marque du symbolique et de l'imaginaire, le pied de Fanchette est le lieu de tous les possibles » (Didier Masseur, « La chaussure ou le pied de Fanchette », *Études françaises*, « Faire catleya au XVIII^e siècle : lieux et objets du roman libertin », 1996, vol. 32, n° 2, p. 41-52).

48 « [L]a sexualidad perversa y polimorfa que es oral, anal, paragenital, no reproductiva; una sexualidad que precede a la percepción de las diferencias de sexo y de género y que, en última instancia, es incontenible por éstas » (Teresa de Lauretis, « Género y teoría queer », *Mora*, 2015, n°21, p.107-118).

49 En plus de la scène où Emilio observe puis embrasse les chevilles d'Euridice (*Emilio*, p. 40-41), il en est fait référence à six reprises par Emilio, sa mère et son père (p. 21, 22, 30, 64, 73 et 82).

50 Paul B. Preciado, *Manifesto*, *op. cit.*, p. 18.

51 Il convient de préciser cependant que les seins, synecdoque du corps féminin et connus pour être l'objet de la fascination libidinale des hommes, n'en demeurent pas moins traditionnellement exclus du « circuit de production du plaisir », sont rarement investis comme zones érogènes de production de plaisir *pour* les femmes, comme le déplore Camille Froidevaux-Metterie : « Les seins sont le lieu d'un premier choix, le lieu d'un premier consentement. [...] Ils figurent en quelque sorte pour la sexualité tout entière. Les 'refuser', les soustraire au regard et aux mains, c'est aussi signifier le refus de l'acte sexuel. Mais, et c'est un constat surprenant, cela n'en fait pas pour autant une zone privilégiée lorsqu'il s'agit de faire l'amour. De façon assez contre-intuitive, les sites et articles relatifs aux 'préliminaires' abordent rarement la question des seins ; quand ils sont cités, c'est le plus souvent entre parenthèses dans la liste des zones érogènes. Cet oubli prend sens au regard du script sexuel communément présenté comme souhaitable, voire obligatoire, celui qui voit la femme invariablement pénétrée par l'homme » (Camille Froidevaux-Metterie, *op. cit.*, p. 109. Voir l'ensemble du chapitre 4, « Le plaisir au bout des tétons », p. 107-131).

d'autres zones corporelles « périphériques », répondant à l'exigence politique contra-sexuelle de production de « cuerpos no heterocentrados »⁵².

Le rectum est-il une tombe ?⁵³

En plus de son rôle d'éducatrice auprès d'Emilio, Eurídice pratique une activité professionnelle peu commune⁵⁴, le massage anal, une spécialité qu'elle compare à l'exploration psychanalytique ou archéologique dans une réflexion mélancolique où se rejoignent Eros et Thanatos et qui répond par l'affirmative à la question posée par Leo Bersani :

Y ella, como exploradora del recto de muchas de sus pacientes, ¿no pertenecía también, de una manera más modesta y prosaica, a esa cofradía de rastreadores espirituales? Ella, a quien algunas mujeres buscaban para que las “reblandeciera”, puesto que los brutos de sus esposos carecían de la menor delicadeza para visitarlas por ese lado, ¿no era también una reparadora que removía sedimentos y ecos profundos, como si, incapaz de resignarse a la pérdida de su hijo, lo buscara ahora en todas las cavidades y negruras, atraída por todo lo que se estrechaba y descendía, por todo lo estancado y casi pútrido? (*Emilio*, p. 85-86)

Dans une réécriture inversée de la catabase mythologique à laquelle son nom est associé, Eurídice voit dans ce geste une tentative désespérée de chercher son fils défunt dans les profondeurs du corps et de l'inconscient. Mais l'exploration de cette zone particulière du corps de ses patientes présentée comme acte de « réparation » suppose également une critique des pratiques sexuelles hétérocentrées, excluant par paresse, par pudeur, ou par hypocrisie « l'anus des circuits de production du plaisir »⁵⁵ en dépit de son potentiel érogène. En réinvestissant l'anus de son potentiel érotique, Eurídice apparaît comme figure dissidente de l'hétéronormativité, de la pensée *straight*⁵⁶, et comme agent opérationnel d'une révolution contra-sexuelle (« Los trabajadores del ano son los nuevos proletarios de una posible revolución contrasexual »⁵⁷) accomplissant le premier mot d'ordre du manifeste: « • resexualizar el ano (una zona del cuerpo excluida de las prácticas heterocentradas, considerada la más sucia y la más abyecta) como centro contrasexual universal »⁵⁸.

Ce qui chez Eurídice apparaissait comme autant d'extravagances, voire de perversions, répond au projet politique d'une redéfinition du corps et de la sensualité qui ne se

52 Paul B. Preciado, *Manifiesto*, op. cit., p. 31.

53 Nous empruntons ce titre à Leo Bersani, *Le rectum est-il une tombe ?*, Paris, EPEL, 1999.

54 Malgré le caractère insolite de cette spécialisation, le père d'Emilio ne s'émeut pas outre mesure en apprenant que l'amie de son fils « Mete el dedo en el culo » de ses clientes. Il s'étonne simplement : « –No sabía que hay masajes así. –Y acabó su jugo de un trago » (*Emilio*, p. 61).

55 Beatriz Preciado, « Biopolitique à l'ère du capitalisme pharmacopornographique », art. cit., p. 249.

56 « La “pensée straight” [...] garantit la relation structurelle entre la production de l'identité de genre et la production de certains organes (au détriment d'autres) comme organes sexuels et reproductifs. Une tâche importante de ce travail disciplinaire consistera à exclure l'anus des circuits de production du plaisir. Deleuze et Guattari : *l'anus est le premier organe privatisé, banni du champ social*, celui qui a servi de modèle à toutes privatisations postérieures » (*id.* Nous soulignons).

57 Paul B. Preciado, *Manifiesto*, op. cit., p. 24.

58 *Ibid.*, p. 28.

limite pas aux zones fonctionnelles/signifiantes dans le cadre de la sexualité reproductive. Les expériences corporelles et érotiques décrites dans le roman dessinent une reterritorialisation du corps et une redistribution des organes de plaisir qui échappent au découpage corporel (« *la mesa de operación* » décrite par Preciado) opéré par les instances d'un « savoir-pouvoir » à des fins d'hétérosexualité reproductive⁵⁹. Les corps-sujets désirants ou désirés ne sont pas hétérotisés : libérés de la génitalité du plaisir, ils semblent capables de « produire *du plaisir* à partir d'objets très étranges, en utilisant certaines parties bizarres de [leur] corps, dans des situations très inhabituelles »⁶⁰.

En plus de la re-définition (dé-génitalisation) du corps érogène qu'il implique (point deux de la citation ci-après), la portée symboliquement révolutionnaire de l'anus⁶¹ apparaît dans sa capacité à abolir les distinctions de sexe et de genre en tant que centre érogène universel et réversible :

El ano presenta tres características fundamentales que lo convierten en el centro transitorio de un trabajo de deconstrucción contrasexual. Uno: el ano es un centro erógeno universal situado más allá de los límites anatómicos impuestos por la diferencia sexual, donde los roles y los registros aparecen como universalmente reversibles (¿quién no tiene ano?). Dos: el ano es una zona de pasividad primordial, un centro de producción de excitación y de placer que no figura en la lista de puntos prescritos como orgásmicos. Tres: el ano constituye un espacio de trabajo tecnológico; es una fábrica de reelaboración del cuerpo contrasexual poshumano. El trabajo del ano no apunta a la reproducción ni se funda en el establecimiento de un nexo romántico. Genera beneficios que no pueden medirse dentro de una economía heterocentrada. Por el ano, el sistema tradicional de la representación sexo/genero *se caga*⁶².

Les pouvoirs déstabilisants, révolutionnaires, de l'anus décrits par Preciado se révèlent particulièrement dans le roman de Rivera Garza, *La cresta de Ilión*, où la scène de pénétration anale subie par le narrateur apparaît comme un moment déterminant du vacillement identitaire du personnage : « los ejercicios sexuales con las Urracas habían tenido la facultad de alertar mi inconsciente » (*Cresta*, p. 76). Alors qu'il affirmait avec un acharnement violent sa virilité en pénétrant analement l'une des Urracas pour chasser de son

59 « El sistema heterosexual es un aparato social de producción de feminidad y masculinidad que opera por división y fragmentación del cuerpo: recorta órganos y genera zonas de alta intensidad sensitiva y motriz (visual, táctil, olfativa...) que después identifica como centros naturales y anatómicos de la diferencia sexual » (*ibid.*, p. 17).

60 Michel Foucault, « Sexe, pouvoir et la politique de l'identité », *Dits et Écrits*, t. 4, p. 737-738. Cité par Halperin, p. 100. C'est l'objectif prôné par Foucault de « déssexualisation du plaisir » et qu'il réalise dans les pratiques S/M, durant sa période de recherche et d'expérimentation étasuniennes.

61 « Notre trou-du-cul est révolutionnaire », écrit Guy Hocquenghem en 1972 pour défendre l'idée d'une homosexualité militante et non intégratrice, selon une logique que rappelle Isabelle Alfonsi : « Le plaisir anal, partagé de la même façon par les hommes et les femmes, praticable par tout·e·s, apparaît pour les militant·e·s du FHAR comme la possibilité de se défaire de la 'quête phallique' qui aliène les homosexuels en rapportant leur sexualité à une virilité obligatoire. Hocquenghem et le FHAR dessinent une vision de l'homosexualité ouverte, comme étant plus une position politique qu'une identité sexuelle » (Isabelle Alfonsi, *op. cit.*, p. 87).

62 Paul B. Preciado, *Manifiesto*, *op. cit.*, p. 24.

esprit la sentence proférée par Amparo Dávila (« Yo sé que tú eres una mujer » (*Cresta*, p. 60)), le narrateur devient à son tour pénétré :

Amparo Dávila, me repetí justo cuando mi pene entraba y salía rápidamente del culo de una de ellas, estaba equivocada. Yo no tenía secreto. Y cuanto más repetía la frase, con mayor fuerza penetraba el agujero trasero de la Urraca de turno. [...] Empezó a gritar de *dolor, pero también de placer*. [...] Fue entonces cuando una de ellas se me montó en el rostro, mientras la otra maniobró de tal manera que me introdujo algo en el culo. Pensé que se trataba de una vela. *El dolor y el placer* fueron enormes. (*Cresta*, p. 71)⁶³

Dans le roman de Rivera Garza, l'anus apparaît alors comme *le lieu d'une* déconstruction virile – « se faire enculer » étant, comme l'affirme Bersani, un moyen de sacrifier « l'idéal masculin d'une fière subjectivité »⁶⁴–, puisque cette scène de pénétration marque une étape vers l'acceptation de l'identité féminine du personnage. Cette scène met aussi en évidence la première caractéristique qui fait de l'anus « el centro transitorio de un trabajo de deconstrucción contrasexual » dégagée par Preciado : l'anus transcende le principe de la différence sexuelle. Malgré l'insistance sur la virilité du narrateur et la féminité des Urracas (dans une expression des plus stéréotypée et misogyne), l'expérience anale vécue par les trois partenaires affirme le statut de l'anus comme « centro erógeno universal situado más allá de los límites anatómicos » et réalise le principe de réversibilité. Si les expressions du narrateur « el culo *de una de ellas* » et « el agujero trasero de *la Urraca de turno* » expriment l'indifférence machiste et la négation violente de l'individualité des femmes, réduites à des objets sexuels, la répétition *mot pour mot* de l'expérience de pénétration qui provoque de la *douleur* et du *plaisir* aussi chez le narrateur suggère l'équivalence anatomique de ces trois orifices : « L'anus, comme centre de production de plaisir [...] n'a pas de genre. Ni masculin ni féminin, il produit un court-circuit dans la division sexuelle »⁶⁵. Ainsi, plus qu'il ne décrit « la gymnastique silencieuse des sexes opposés » (*Cresta*, p. 71), ce passage illustre le potentiel de l'anus universel et réversible, puisque c'est autour de cet « agujero », de ce « trou noir » que s'opère la *réversion*, la *révolution* identitaire du personnage.

Si le rectum est une tombe, c'est donc celle du système sexe/genre – et partant, celle de l'idéal viril (dans *La cresta de Ilión*), de la différence sexuelle et d'une sexualité hétérocentrée (dans *Emilio, los chistes y la muerte*) : « Centre de passivité primordiale, lieu abject par excellence, proche du détrit et de la merde, c'est un trou noir universel dans lequel s'engouffrent les genres, les sexes, les identités »⁶⁶.

Outlaw desires et réflexivité

63 Voir nos précédentes analyses de cette scène en I. 3., p. 172-173.

64 Leo Bersani, *Le rectum est-il une tombe ?*, op. cit., p. 77. Cité par David Halperin, op. cit., note 208.

65 Beatriz Preciado, « Biopolitique à l'ère du capitalisme pharmacopornographique », art. cit., p. 249.

66 *Id.*

« *La violación comienza con la mirada. Cualquiera que se haya asomado
al pozo de sus deseos, lo sabe* »

Dans *Emilio, los chistes y la muerte*, le principe de liberté sexuelle et l'expérimentation de pratiques érotiques « bizarres » contribuent à subvertir l'ordre bio-politique de l'hétéronormativité. Mais la mise en texte de déviances érotiques (qui dépassent parfois le cadre d'exercices contra-sexuels) n'a pas pour seul effet d'inquiéter l'ordre social. Elle inquiète aussi, à une échelle individuelle, *la (bonne) conscience du lecteur* en s'adressant non plus à son intelligence (sa capacité à théoriser/conceptualiser/interpréter) mais à ses propres instincts ou pulsions inconscientes.

Nous pouvons établir un rapprochement entre le roman de Morábito et celui de Clavel dans la mesure où tous les deux, par le biais de leur personnage principal, décrivent une *confrontation à une sexualité inconsciente*, complexe et résistante⁶⁷. Emilio et Antonia se rejoignent dans leur exploration des « no-deseos »⁶⁸, désirs hors norme ou fantasmes non-avoués restés dans « l'angle mort de la raison »⁶⁹, dont les expressions les plus transgressives seraient l'érotisme scatologique, les désirs pédophiles et incestueux, ou encore, dans le roman de Clavel, le désir de viol.

Morábito fait le choix narratif de la « mirada bizca »⁷⁰ en adoptant une perspective infantile pour s'aventurer dans cette zone taboue ; c'est l'inexpérience du jeune protagoniste, son ignorance – feinte ou sincère – des règles de la morale sexuelle qui lui permet d'explorer, d'expérimenter divers fantasmes (en se justifiant par la volonté de découvrir et connaître sa propre sexualité).

Clavel fait celui du travestissement littéraire. C'est l'apparition *ex nihilo* d'un pénis, sa toute nouvelle enveloppe corporelle, inédite, encore vierge de discours (celui des autres sur son propre corps ou son autoperception) qui permet au personnage d'Antonia de percevoir avec plus de lucidité ses propres désirs – de possession, de violence, voire de viol – mis en lumière par ses réactions physiologiques. La métamorphose soudaine *de femme en homme*, entre autres intérêts narratifs et fictionnels, offre l'avantage – grâce à la spécificité érectile⁷¹ du pénis – de la confrontation immédiatement visible à ses propres fantasmes, même les plus inavouables. Les nombreuses érections décrites dans le roman

67 « la complexité et de la résistance d'une sexualité inconsciente qui n'est pas toujours déjà hétérosexuelle » (Judith Butler, *Trouble*, *op. cit.*, p. 239).

68 L'expression « no-deseos » est employée par Ana Clavel et reprise dans l'étude de Lavery, qu'elle traduit aussi par celle d'« outlaw sexualities and desires ». « This term ['no-deseos'] is one which Clavel often uses to refer to outlaw and forbidden sexual desires both in, and in relation to, her entire oeuvre » (Jane Elizabeth Lavery, *op. cit.*, p. 9). « Ce terme ['no-deseos'] est souvent employé par Clavel pour faire référence aux désirs sexuels hors-normes et interdits, au sein même et au sujet de son œuvre ».

69 Virginie Despentes, *op. cit.*, p. 91.

70 Cf. Sigrid Weigel, « La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres », art. cit. et Sandra Lorenzano, « Hay que inventarnos », art. cit., p. 361.

71 Même si le clitoris présente le même réflexe érectile, la spécificité de l'organe masculin concerne sa plus grande visibilité en érection.

échappent aux réflexes conscients d'autocensure et acquièrent une fonction de *verdict*. En ce sens, les expériences vécues par Antonia ou par Emilio, les *stimuli* auxquels réagit leur *nouveau corps d'homme* (métamorphose radicale dans le cas d'Antonia, et métamorphose de l'adolescence chez Emilio⁷²) relèvent du régime de *véridicité pornographique* :

Le problème que pose le porno, c'est d'abord qu'il tape dans l'angle mort de la raison. Il s'adresse directement aux centres des fantasmes, sans passer par la parole, ni par la réflexion. D'abord on bande ou on mouille, ensuite on peut se demander pourquoi. Les réflexes d'autocensure sont bousculés. *L'image porno ne nous laisse pas le choix* : voilà ce qui t'excite, voilà ce qui te fait réagir⁷³.

Dans ces deux romans d'apprentissage (de la sexualité et de l'identité), les situations ou les images auxquelles ils sont confrontés *ne laissent pas le choix aux personnages*, dont les réactions se répercutent immédiatement sur/dans les corps, malgré le caractère hors norme du stimulus. Chez Emilio, les réactions physiologiques sont signifiées pudiquement par les termes de « rubor », « turbación », « pulsación » ou « tumulto »⁷⁴. Contrairement à *Cuerpo naufrago* où il est fait référence explicitement au « sexo enhiesto » (*Cuerpo*, p. 15) d'Antonia dès le premier chapitre, les organes impactés par l'immixtion du désir chez Emilio sont encore métaphoriques (« un golpe dulce en *el estómago* », « un tumulto en *la sangre* » (*Emilio*, p. 148 et 157)) mais ils ne signalent pas moins efficacement le trouble érotique *irrépressible* éprouvé par l'adolescent face au corps d'Eurídice, de sa propre mère et du jeune Rodolfo.

Le caractère impérieux et irréfutable du désir provoqué par certaines images et la fonction – proprement pornographique – de *révéléateur des fantasmes* que revêtent ces dernières inspirent aux deux personnages *la terreur ou la fascination*. Les tentatives d'autocensure d'Emilio ne peuvent pas effacer la vision incestueuse de *matrem nudam*, incrustée à jamais dans sa mémoire, ni neutraliser l'influence tenace que cette image continue de produire, tel un virus contagieux, sur son corps réagissant malgré lui : « Sus propias pulsaciones lo asustaron » (*Emilio*, p. 77). La fonction de révélation de l'image est encore plus évidente dans le roman de Clavel. À l'inverse d'Emilio, Antonia plonge avec excitation dans l'angle mort de la raison et découvre fascinée ce que certains objets disent de ses propres désirs. Les caractéristiques physiques des urinoirs⁷⁵ confèrent à ces objets des fonctions proprement pornographiques : ils révèlent (voir les termes « hallazgo », « confirmado », « perplejo », « fascinación », « sorpresa » de la première scène de

72 « –Ya no eres un niño, ¿qué te ha pasado? –le dijo [su madre], acariciándole la frente y las mejillas como si buscara recomponer su rostro y traer de vuelta al niño que amaba » (*Emilio*, p. 114).

73 Virginie Despentes, *op. cit.*, p. 91. Nous soulignons.

74 Voir la scène de la mère dénudée pour le massage, « un tumulto en la sangre », « el trastorno » (*Emilio*, p. 25), puis celle dans la voiture où Emilio se remémore cette vision, « un intenso rubor », « Sus propias pulsaciones », « volvió a turbarlo la presión de los pechos maternos » (*Emilio*, p. 77 et 114).

75 Voir I. 2. b, sur l'analogie de formes féminines.

miction) au personnage le potentiel érotique de l'acte trivial de miction et confirment chez lui des désirs transgressifs de viol et de possession :

Exhaló de placer ante *este nuevo hallazgo*: [...] el acto la había *confirmado* en una voluntad capaz de incidir y trastocar, de adueñarse de ese nuevo territorio curvilíneo y majestuoso [...]. Sintió que *transgredía un límite desconocido*. (*Cuerpo*, p. 27)

Loin de s'effrayer de ses pulsions et de ses fantasmes, Antonia s'émerveille du potentiel révélateur des urinoirs et entreprend de les photographier, un procédé *pornographique*⁷⁶ qui s'inscrit dans une quête identitaire, une quête de vérité :

La pornographie est comme un miroir dans lequel nous pouvons nous regarder. Quelquefois, ce que nous y trouvons n'est pas très joli à voir, et peut nous mettre mal à l'aise. Mais quelle merveilleuse occasion de se connaître, d'approcher la vérité et d'apprendre⁷⁷.

Cette fonction révélatrice (au sens photographique du terme) et réflexive de l'image pornographique décrite par la féministe pro-sexe et performeuse Annie Sprinkle est revendiquée par Antonia, qui recherche cette expérience limite de confrontation aux désirs inconscients à travers ses photos d'urinoirs :

Asomada sobre las fotografías que había tomado en la última semana, *Antonia se situaba en el borde de sí misma*. [...] Como si el diafragma fuera *una cavidad hambrienta que evidenciara la esencia misma del deseo*. Y Antonia *se descubrió sedienta, deseante*. (*Cuerpo*, p. 52. Nous soulignons)

Si la pornographie est un miroir tendu à l'inconscient des personnages, les techniques de description et les stratégies textuelles et visuelles dans les deux romans tendent ce même miroir au lecteur. « *L'image porno ne laisse pas le choix* » aux personnages, mais elles ne laissent pas non plus d'autre choix au lecteur que de s'y confronter.

Comme l'affirme Jane Elizabeth Lavery au sujet de l'œuvre narrative de Clavel, la représentation de sexualités bizarres, hors norme ou franchement transgressives produit des réactions contrastées chez le lecteur, entre la répulsion et la fascination, et, parfois, l'excitation :

The bizarre, grotesque, and pornographic may illicit discomfort but may educe simultaneously, morbid fascination, and, in some instances, sexual arousal. These images thus cause abjection in the reader-viewer⁷⁸.

Ce trouble est accentué par l'extrême minutie des descriptions : nous avons montré que l'apparente naïveté du style de Morábito, en ne passant aucun détail de l'effeuillage ou

76 Les photos d'urinoirs relèvent de la pornographie non seulement en tant que stimulant et révélateur érotique, mais aussi par la confusion des formes de ces objets qui confine à l'obscène (Cf. I. 2, b.). « A observer certaines scènes de films pornographiques ou certaines photographies artistiques où les corps s'emmêlent, un malaise semblable grandit qui tient à ce qu'une étrange similitude parcourt les chairs [...] » (Stéphane-Hicham Afeissa, *op. cit.*, p. 501).

77 Annie Sprinkle, *Hardcore from the Heart, The Pleasures, Profits and Politics of Sex Performance*, London, Continuum, 2001 (citée par Virginie Despentes, *op. cit.*, p. 87).

78 Jane Elizabeth Lavery, *op. cit.*, p. 85. « L'étrange, le grotesque et le pornographique peuvent déranger le lecteur mais peuvent simultanément éveiller une fascination morbide et, dans certains cas, une excitation sexuelle. Ces images provoquent ainsi l'abjection chez le lecteur-spectateur ».

de la miction d'Eurídice, souligne le penchant voyeuriste des personnages, mais convie également le lecteur – rendu actif et complice par l'acte de lecture – au plaisir du regard et le place lui aussi dans le rôle de voyeur. De la même manière, dans *Cuerpo náufrago*, l'attention scrupuleuse que porte Antonia aux choses qui éveillent son désir (ses fantasmes de possession et de pénétration) induit une complicité forcée avec le lecteur. Cette complicité inhérente à l'acte de lecture est en outre *aggravée* par les photos et illustrations qui accompagnent les descriptions de perversions et auxquelles le lecteur-observateur⁷⁹ ne peut échapper. De manière encore plus immédiate et inévitable, la confrontation à l'image fait du lecteur, plus qu'un témoin indirect, un acteur (en puissance ou en acte) de la perversion⁸⁰. Ce dernier expérimente le même trouble que le personnage en observant la série de photographies d'urinoirs⁸¹ qui accompagnent la description de l'émergence du désir de possession chez Antonia. Dans le dernier chapitre, face à *El origen rasurado*, il *passse à l'acte* inévitablement⁸² et accomplit le fantasme de perforation du personnage en plongeant son regard à travers le bois, la toile, les poils et la peau pour atteindre le sexe féminin⁸³. Ce passage à l'acte est d'autant plus troublant pour le lecteur qu'il accompagne l'évocation dans le texte du fantasme de viol pédophile : « –Verás... nunca he violado a una niña –dijo Antonia antes de comenzar a besarla » (*Cuerpo*, p. 160).

En intégrant le lecteur au cœur d'une trame érotique où foisonnent les « *dark desires* » et « *outlaw sexualities* », les romans de Clavel et de Morábito « dérangent la zone de confort du lecteur pour le faire réfléchir sur les notions de relations 'légitimes' ou 'illégitimes'⁸⁴ » et l'invitent – dans une mise en abyme réflexive de l'image pornographique – à

79 Sur le rôle de « reader-spectator » dans l'œuvre narrative de Clavel, plus particulièrement dans son roman *Las Violetas son flores del deseo*, et « the manner in which the narrative obliges the reader to become an accomplice and partner in crime » (*ibid.*, p. 11. « la manière dont la narration force le lecteur à devenir un complice et un partenaire dans le crime »), voir notamment Jane Elizabeth Lavery, *op. cit.*, chapitre 7, p. 164.

80 Lavery dégage ce phénomène d'implication du lecteur dans *Las violetas*, favorisé par les commentaires du personnage principal : « The reasons why *Las violetas* perturbs resides in the manner in which the narrative forces upon the reader the position of accomplice, even perpetrator of a (suggested) crime » (*ibid.*, p. 141-142). « Les raisons pour lesquelles *Las violetas* perturbe le lecteur proviennent de la manière dont le récit impose à ce dernier le rôle de complice, voire d'auteur d'un crime (suggéré) ».

81 Cf. *Cuerpo*, p. 51.

82 La culpabilité du lecteur semble confirmée par la conviction du personnage de Julián dans le roman *Las Violetas* : « La violación comienza con la mirada. Cualquiera que se haya asomado al pozo de sus deseos, lo sabe » (*Las Violetas son flores del deseo*, Alfaguara, México, 2007, p. 9).

83 Cf. nos analyses de la composition de Clavel en I. 2. b, p. 129-130

84 « Clavel's exploration of specifically sexual desire in its various configurations [...], has a celebratory function aimed at mocking taboo and prohibition. By examining 'no-deseos' [...] and specifically 'outlaw' sexuality [...], Clavel can be seen as disturbing the reader's comfort zone in order to make him or her reflect upon notions of 'proper' or 'improper' relations. In particular, sexual multiplicity paradoxically serves both to bolster, and yet to challenge, the idea of desire as uniquely heterosexual, which is ultimately a product of (Mexican) culture's symbolic order and its organizing practices » (Jane Elizabeth Lavery, *op. cit.*, p. 19). « L'exploration de Clavel des différentes manifestations des désirs sexuels revêt une fonction proprement jubilatoire visant à se moquer des tabous et des interdits. En examinant les 'no-deseos' [...] et particulièrement les sexualités hors-normes [...] Clavel dérange la zone de confort du lecteur pour le faire réfléchir sur les notions de relations 'légitimes' ou 'illégitimes'. Plus précisément, la multiplicité sexuelle sert paradoxalement à renforcer, et aussi à remettre en cause, l'idée d'un désir univoquement hétérosexuel, qui apparaît finalement comme un produit de l'ordre symbolique de la culture (mexicaine) et de ses pratiques organisatrices ».

considérer ses propres désirs/sources de plaisir au regard de la norme. Par ces procédés relevant d'une esthétique *queer*, qui *inquiète* et *questionne* le lecteur par la représentation de pratiques *bizarres*, les romans tendent à relativiser la notion de normalité⁸⁵ sexuelle en suggérant, à l'instar du personnage de *Las Violetas son flores del deseo*, la part de perversion présente en chacun de nous : « Julian seeks to dispute the view that his lust is abnormal by suggesting that *we all have an element of this 'perverse' otherness* which we seek to repress because of societal pressures to conform to acceptable forms of sexual or moral behaviour⁸⁶ ».

III. 2. c. L'hypothèse primitive

Le système *primitif*

Nos précédentes interprétations nous ont amenée à nuancer les notions de transgression ou de perversions. D'une part, à travers le personnage d'Eurídice en dissidente contra-sexuelle, le roman de Morábito revendique le principe de liberté contre la morale hétéronormative. D'autre part, le régime porno/érogaphique du roman (et de celui de Clavel), avec ses effets révélateurs et réflexifs, permet de relativiser l'opposition entre perversion et normalité en tendant un miroir au lecteur pour l'inviter à reconnaître ses propres « *dark desires* ».

Parallèlement à cette esthétique *queer*, un réseau d'indices nous invite à une autre interprétation qui, sans annuler nos précédentes lectures, révèle une stratégie concurrente visant elle aussi à déstabiliser les normes et la morale sexuelles. Nous postulons dans ce dernier développement que le principe *primitif* s'impose dans le roman et articule ses différents éléments dans une visée à la fois *esthétique* et *politique*. La notion de *primitif* permettra de décharger définitivement Eurídice du poids de la responsabilité/culpabilité en la situant dans une autre temporalité et confirmera la valeur de manifeste du roman de Morábito.

À l'aune de cette notion, la figure d'Eurídice ne s'inscrit pas exactement *contre* la norme, mais *en dehors*, ou plutôt *avant* celle-ci. La logique corporelle de la femme n'est pas proprement dissidente, mais pré-discursive, pré-rationnelle, *primitive*. Par cette représentation d'une corporéité et d'une sexualité primitive, l'auteur offre un contre-modèle⁸⁷

85 « the queer [...] not only 'serves to destabilize and denaturalize notions of sex and gender but also to unsettle notions of the normal' » (*ibid.*, p. 7). « Le *queer* [...] ne sert pas seulement à 'déstabiliser et à dénaturer les notions de sexe et de genre mais aussi à questionner celle de normalité' ». Lavery cite Amy Kaminsky, « The Queering of Latin American Literary Studies », *Latin American Research Review*, vol. 36, n°2 (2001), p. 210.

86 Jane Elizabeth Lavery, *op. cit.*, p. 143. « Julian cherche à contester l'idée selon laquelle son désir est anormal en suggérant que nous avons tous un élément de cette altérité 'perverse' que nous cherchons à réprimer en raison des pressions sociales pour la faire coïncider à des formes acceptables de comportement sexuel ou moral ».

87 « Ce que l'on nomme primitivisme n'est donc pas que questions de formes visuelles. Il en va, au-delà des

face à l'Occident moderne – à ses règles, à sa logique, à sa morale – décrit par Freud dans *Le Malaise dans la civilisation* :

La civilisation actuelle manifeste clairement qu'elle n'entend autoriser les relations sexuelles que sur la base d'un lien indissoluble établi une fois pour toutes par un homme avec une femme ; elle manifeste qu'elle n'aime pas la sexualité comme source de plaisir indépendante et qu'elle n'entend la tolérer que pour autant qu'elle est la source, remplacé par rien jusqu'ici, de la multiplication des humains⁸⁸.

Alors que la notion de *civilisation* suppose le *point d'aboutissement*, le terme d'un *processus social et culturel* extrayant les hommes de leur condition animale, dans le roman une série d'indices insiste au contraire sur la notion d'*antériorité*. Avant de développer trois points *primitifs* majeurs dans le roman, nous pouvons citer pêle-mêle quelques éléments qui ont attiré notre attention et alimenté cette intuition : le jeune âge d'Emilio/son statut de pré-adolescent ; la répétition du temps-moment de l'attente⁸⁹ (qui se situe de fait avant l'événement attendu); certains éléments spatiaux comme les tombes du cimetière ou l'apparence de ruine de ce lieu de mémoire abandonné ; l'hypermnésie d'Emilio, qui rappelle à sa mémoire les mots et les images du passé ; les références à la mythologie, condition première/fondamentale des hommes, de notre civilisation (et parmi ces références, certains indices indiquent encore l'antériorité, le moment d'avant : la peur qu'Euridice éprouve des serpents possiblement cachés dans la végétation évoque le moment avant sa mort mythique, et l'épisode de la catabase d'Emilio évoque celui précédant la seconde mort d'Eurydice).

Dans son essai *Primitivismes, une invention moderne*, l'historien de l'art Philippe Dagen analyse et rassemble la production d'intellectuels, de scientifiques et d'artistes de la fin du XIX^e et début du XX^e siècle autour de la notion de *primitif*, concept hétéroclite et néanmoins cohérent en vertu d'un raisonnement analogique imparable reposant sur la notion d'*écart* :

Primitif est le nom de la catégorie dans laquelle se trouvent précipitées des sociétés dont le point commun est de ne pas fonctionner comme les sociétés modernes. Celles-ci appliquent systématiquement ce qualificatif du haut de la certitude qu'elles ont de leur antériorité et de leurs résultats dans l'histoire des progrès scientifiques et techniques. Le mot semble ainsi aller de soi pour caractériser les peuples d'Afrique et d'Océanie, ainsi que ceux d'une partie du Sud-Est asiatique et des régions encore indiennes des Amériques.

Mais *primitif* est appliqué à d'autres états, qui se différencient de celui de l'homme moderne d'autres manières. C'est la raison pour laquelle le primitivisme doit s'employer au pluriel [...]. Ce qui [unit ces usages pluriels], ce qui paraît autoriser analogies et assi-

considérations plastiques, de la construction d'un contre-modèle face à l'Occident moderne » (Philippe Dagen, *Primitivismes, une invention moderne*, Gallimard, 2019, p. 130).

88 Sigmund Freud, *Le Malaise dans la civilisation*, trad. Bernard Lortholary, Seuil, « Points », 2010, p. 108 (cité par Philippe Dagen, *op. cit.*, p. 127).

89 Outre l'idée d'antériorité qu'elle implique, la récurrence des scènes d'attente s'inscrit également dans un schéma amoureux, pour signifier les sentiments des personnages, comme l'affirme Roland Barthes dans ses *Fragments d'un discours amoureux*: « Suis-je amoureux ? Oui, puisque j'attends ».

milations, est que, dans tous les cas, il en va d'un écart : d'un écart dans le temps pour les préhistoriques, d'un écart dans le développement de l'individu pour les enfants, d'un écart dans l'état des connaissances pour les rustiques et d'un écart par rapport à la rationalité pour les fous⁹⁰.

Cette démonstration du système du *primitif* nous a permis de préciser nos intuitions sur le roman hors norme de Morábito, et de dégager trois axes thématiques principaux dans *Emilio, los chistes y la muerte* qui relèvent du *primitif* et impliquent un rapport particulier aux sujets qui nous intéressent ici : les normes corporelles et sexuelles. Le premier axe considère le moment de l'enfance et le rapport au langage, le second l'espace-temps du cimetière et le substrat mythologique, le troisième envisage la corporéité pré-moderne, pré-civilisationnelle d'Eurídice. À l'instar de certaines caractéristiques dégagées par Dagen dans les domaines des sciences et des arts, ces éléments réunis dans le roman convergent vers la notion d'écart (dans le temps, le développement, les connaissances d'une part, et par rapport à la rationalité et aux normes corporelles et sexuelles d'autre part) et invitent à considérer sous un autre angle la figure d'Eurídice, mais aussi l'objet littéraire en lui-même.

Enfance et pensée magique

Le premier indice nous invitant à une interprétation primitiviste est le choix du personnage principal, qui donne son titre au roman et qui fait l'objet d'une focalisation privilégiée. Comme l'explique Dagen dans son essai, une *relation d'identité* entre des « catégories très spéciales d'individus » intègre les enfants dans ce qu'il nomme le système *primitif*, formulé plus ou moins explicitement ou consciemment par les intellectuels de l'époque envisagée (c. 1900). Ainsi, Marcel Réjà dans son essai *L'Art chez les fous*, associe « les médiums, les enfants et les sauvages »⁹¹ et « la triade enfant-fou-sauvage »⁹² sera réaffirmée au cours des années dans différentes disciplines (artistique, psychanalytique, anthropologique...). Cette association *enfant / primitif* repose, comme le rappelle Dagen, sur une analogie attendue : « Les enfants sont donc les *primitifs* les plus proches, la version européenne et quotidienne de l'état de l'homme qu'observent les ethnologues. Ce comparatisme s'autorise d'une assimilation prévisible : celle de l'histoire des sociétés humaines à l'histoire de l'être humain »⁹³, et est étayée par la description de la mentalité et de la « logique » qui caractérisent ces catégories d'individus « primitifs » – dont les

90 Philippe Dagen, *op. cit.*, p. 14. La première partie de la citation concerne les travaux d'anthropologues et d'ethnologues de la seconde moitié du XIX^e siècle, que Dagen étudie dans son chapitre 1 « Voir, ne pas voir », où le terme *primitif* est employé de manière encore péjorative, comme synonyme de grossier ou d'obscène, pour décrire les artefacts des peuples indigènes. Au fil de son parcours chronologique et à travers les disciplines, le même terme *primitif* (associé ensuite à des catégories ou à des états différents) deviendra moins clairement péjoratif jusqu'à être synonyme d'un projet utopique, d'un mode de vie en opposition aux sociétés modernes revendiqué/souhaité par certains artistes.

91 Marcel Réjà, *L'Art chez les fous*, Mercure de France, 1908, p. 63-64 (cité par Philippe Dagen, *op. cit.*, p. 85).

92 *Ibid.*, p. 123.

93 *Ibid.*, p. 90.

enfants⁹⁴ – et qui se manifestent de manière privilégiée dans le roman, plus particulièrement à travers le personnage d'Emilio. Cette mentalité dite *primitive*, décrite comme prélogique, « mystique » et opposée au rationnel⁹⁵, se fonde, selon Réjà⁹⁶, Lévy-Bruhl et Freud, sur les principes de « toute-puissance des idées », de « réalisme intellectuel » et de « mépris de la réalité » dans le domaine de la représentation, du rapport de l'objet à son image :

[...] cette activité mentale est mystique [...] dans le sens étroitement défini où 'mystique' se dit de *la croyance à des forces, à des influences, à des actions imperceptibles aux sens mais cependant réelles*⁹⁷.

Freud détecte chez les névrosés (et donc chez les enfants en vertu du système analogique mentionné⁹⁸) une autre manifestation de la toute-puissance des idées – « quand liaisons et associations mentales prennent possession de l'esprit » et se manifestent par des phobies et des obsessions⁹⁹ – dans le rapport au langage et, plus particulièrement, aux noms qui revêtent un statut de tabou :

Ces tabous de noms apparaissent moins bizarres, si l'on songe que pour le sauvage le nom constitue une partie essentielle de la personnalité, une propriété importante, et qu'il possède toute sa signification concrète. Ainsi que je l'ai montré ailleurs, nos enfants procèdent exactement de la même manière : ils ne se contentent jamais d'admettre une simple ressemblance verbale, mais concluent logiquement d'une ressemblance phonétique entre deux mots, à la ressemblance de nature entre les objets que ces mots désignent¹⁰⁰.

Ce point soulevé par Freud offre un éclairage nouveau sur le traitement particulier de la parole dans tout le roman de Morábito et sur les rapports qu'entretiennent les personnages aux mots et aux noms, qui relèvent bel et bien de la toute-puissance des idées propre à une pensée magique, mystique. Le tabou de noms qualifie en premier lieu l'attitude d'Emilio à l'égard de son propre nom, puisqu'il refuse de le prononcer dans l'enceinte du cimetière avant de l'avoir vu écrit sur l'une des tombes, selon une logique toute *primitive* dont il expose le principe pas moins de quatre fois dans le premier chapitre :

Le dijo que no podía decírselo, porque en un cementerio era preferible no pronunciar el nombre de uno hasta no estar seguro de que hubiera en él algún muerto que se llamara igual.

94 « Comme eux, le fondateur de la psychanalyse ne s'en tient pas à la comparaison du primitif et du névrosé et introduit un troisième terme, l'enfant, d'autant plus nécessaire à sa démonstration que l'enfance est, pour lui, la période décisive, celle du développement de la sexualité » (*ibid.*, p. 121).

95 Lévy-Bruhl décrit des « habitudes mentales qui excluent la pensée abstraite et le raisonnement proprement dit » (*ibid.*, p. 117).

96 Cf. *ibid.*, p. 112.

97 Lucien Lévy-Bruhl, *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris, Félix Alcan, 1910, p. 30 (cité par Philippe Dagen, *op. cit.*, p. 119). Nous soulignons.

98 « Les névrosés obsessionnels se comportent à l'égard des noms [...] tout comme les primitifs » (Freud, cité par Philippe Dagen, *ibid.*, p. 122).

99 *Id.*

100 John Gregory Bourke, *Les rites scatologiques* (1891) préface de Sigmund Freud, trad. Dominique G. Laporte, PUF, 1981, p. 69-70 (cité par Philippe Dagen, *op. cit.*, p. 122).

De lo contrario, los muertos, para ganar ese nombre que no poseían, intentarían que la persona se muriera. Por eso estaba buscando su nombre en los nichos. (*Emilio*, p. 13)¹⁰¹

La violation de cette loi première par Eurídice, qui prononce malgré elle le nom défendu, implique pour son propriétaire des actes conjuratoires : « –Ahora tendré que encontrar mi nombre o aprenderme todos los nombres del cementerio. [...] Porque los muertos saben cómo me llamo. Si no hay ningún muerto que se llame como yo tendré que aprenderme todos los nombres para no morirme » (*Emilio*, p. 94). Aussi irrationnelle que cette logique puisse paraître, elle n'en est pas moins respectée et comprise par les autres personnages (adultes), par les proches d'Emilio et même par une visiteuse anonyme du cimetière¹⁰² qui exprime avec conviction l'idée selon laquelle « le nom constitue une partie essentielle de la personnalité, une propriété importante, et qu'il possède toute sa signification concrète », en affirmant que son défunt frère, José Emilio, « sentía los dos nombres con la misma intensidad, con la misma pasión » (*Emilio*, p. 96). Enfin, le fait que la mère d'Emilio soit réticente à prononcer le nom d'« Eurídice » semble témoigner d'un réalisme nominal similaire.

Au-delà de l'obsession et de la phobie à verbaliser son nom dans l'espace du cimetière, la mentalité *primitive* du jeune personnage apparaît dans son incontinence mnésique, un trouble psychologique qui développe chez lui un rapport privilégié, quasi sacré aux noms, qu'il conserve/immortalise dans sa mémoire et ne divulgue que dans de rares récitations rituelles ou propitiatoires. Ainsi, Emilio refuse de réciter à son père les noms du cimetière qu'il a appris (non motivée, cette récitation semble sacrilège : « Nunca había dicho ningún nombre del cementerio en voz alta y se sintió inhibido al pronunciar el primero » (*Emilio*, p. 54)), mais les livre à Eurídice dans un acte consolatoire¹⁰³ qui donne lieu à une longue description sur la charge magique des noms de défunts ressuscités au rythme des syllabes par la profération rituelle d'Emilio :

Él pronunció el primer nombre, luego el segundo y, sin ningún ribete de cantilena, empezó a desgranar los otros, aparentemente sin el menor esfuerzo de concentración, como si estuviera leyéndolos, y cualquier duda que ella hubiera abrigado acerca de su poder de retención se disipó ante esa dicción cautelosa en la que cada nombre parecía desgajarse de una celda profunda para exhibir su breve arco de sílabas. Los pronunciaba como si quisiera darles la oportunidad de manifestar algo que la muerte había dejado incompleto; como si *ellos*, al oír una vez más su nombre en labios de otro, pudieran atar algo que estaba suelto o escuchar quizás su último latido y, así, convencerse de ser lo que eran. Lo miró, preguntándose si esa

101 Le même raisonnement se répète au gré des rencontres (*Emilio*, p. 31, 34 et 45).

102 Après que le policier explique à nouveau qu'Emilio va devoir apprendre tous les noms du cimetière pour ne pas mourir, s'il ne trouve pas son nom, cette femme âgée répond comme si cette logique était naturelle : « Entiendo » (*Emilio*, p. 95).

103 Face aux sanglots d'Eurídice, Emilio « [h]ubiera querido tener un pañuelo para ofrecérselo [...] Sólo se le ocurrió preguntarle si quería escuchar los nombres del bloque de su hijo, que se sabía de memoria » (*Emilio*, p. 84). Emilio considère l'acte de mémorisation et de récitation comme une offrande à Eurídice : « había reordenado los [nombres] que quedaban para que el del hijo de Eurídice fuera el último, la coronación de esa pirámide mental que, de este modo, venía a ser una especie de ofrenda para ella » (*Emilio*, p. 148).

ansia retentiva suya era sólo una anomalía del crecimiento o había nacido para conservar lo que otros dan por perdido, el eco de lo que alguna vez latió con fuerza y que, por eso, se ha ganado el derecho de no apagarse del todo; si no sería de grande un maestro de la resonancia, como son los médiums, los músicos y los psicoanalistas [...] (*Emilio*, p. 84-85)

Les réflexions d'Eurídice confirment la charge magique attribuée aux noms et confèrent à Emilio le statut de « médium » (renforçant l'association primitive enfants-fous-médiums)¹⁰⁴ et à sa récitation des vertus psychopompes :

Unas sílabas le agitaron el pecho. Distraída por la voz pausada de Emilio, había olvidado que su hijo estaba incluido en el bloque, y cuando escuchó su nombre, éste resonó en sus oídos como una burbuja que hubiera estado soterrada mucho tiempo en el limo de un río antes de subir a la superficie. Tuvo la certeza, como no la había tenido en los seis meses que llevaba de traerle flores al cementerio, de que ya no existía, como si la muerte por fin hubiera concluido sus quehaceres, aliviándolo de la última hebra de vida que lo ataba aún a alguna clase de devenir, y ese desenlace se debiera a alguna particularidad en la voz de su joven amigo. (*Emilio*, p. 86)

La mentalité mystique du jeune garçon qui suppose une relation d'identité entre signifié et signifiant et accorde au nom le statut de réel doué d'une puissance occulte dont il craint ou espère l'influence, se manifeste encore à la fin du roman, lorsqu'Emilio est pris de panique en constatant que de nouveaux noms/de nouveaux morts avaient rejoint le bloc mortuaire du fils d'Eurídice à son insu : « Tal vez todo su edificio memorioso estaba falseado desde el principio [...]. La idea de que los muertos se hubieran reído de él, engañándolo, lo dejó pasmado un momento » (*Emilio*, p. 146). Confirmant la conception taboue des noms, Emilio craint d'avoir fait preuve d'une *hubris* sacrilège en voulant les accumuler dans sa mémoire et se demande si Severino ne serait pas une sorte d'Arlequin venu punir son arrogance :

[...] se preguntó si todas esas veces había visto al Severino que los demás conocían o a alguien más, tal vez a un emisario de los muertos, encargado de atraerlo donde estaba ahora, parado sobre esa tabla, para castigarlo por su pretensión de comprimirlos a todos ellos en el panteón portátil de su memoria, como si los muertos pudieran reducirse a sus nombres. Ahora, sobre esa única tabla en que se hallaba sostenido por unas pocas fibras de madera, a pesar de estar vivo, ¿no era otro muerto que cruza, como ellos lo hacen, sostenidos apenas por un puñado de sílabas? (*Emilio*, p. 165)

Si Emilio (en tant qu'enfant, médium et névrosé) est un représentant emblématique du *primitif*, le roman dans son ensemble apparaît comme une longue litanie qui suppose un rapport aux mots relevant d'une mentalité pré-rationnelle, mystique. Comme nous l'avons déjà signalé, le langage n'y assume pas sa fonction traditionnelle de communi-

104 Nous pouvons signaler qu'Emilio n'est pas le seul à jouir de ce statut. De manière significative, un autre personnage appartenant à une catégorie singulière dans son rapport aux mots, récite lui aussi la série de noms de défunts à Eurídice : Apolinar, le policier *analfabète*. La récitation d'Apolinar, initié par l'enfant, présente les mêmes vertus psychopompes que celle d'Emilio : « [Eurídice] sintió que en boca de aquel analfabeto ese nombre brillaba con la intensidad de algo antiguo, liberado de toda deuda con el presente » (*Emilio*, p. 136).

cation et apparaît au contraire dans sa *dimension rituelle et apotropaïque*, comme point d'union entre les morts et les vivants. Alors que les dialogues stychomythiques signalent une défaillance communicationnelle, les mots arborent leur éclat et révèlent leurs pouvoirs dans *l'acte de récitation*, que ce soit celle de la prière adressée aux morts, ou celle de la blague destinée aux vivants¹⁰⁵.

L'espace sacré du cimetière

« *Le mythe, dans ses organes et ses premiers développements, appartient à l'état primordial de l'esprit humain, semblable à l'état de l'enfant* »¹⁰⁶.

Nous venons de montrer que le thème de l'enfance et la relation mystique aux mots qui s'expriment dans le roman décrivent un contexte intrafictionnel caractérisé par des mentalités *primitives* (impliquant un double écart, dans le développement individuel et dans la rationalité). Ces éléments relevant du *primitif* prennent place dans un cadre tout aussi marginal dans la mesure où le cimetière se définit par la notion *d'écart à la fois spatial et temporel*, comme espace mythologique hors de la ville civilisée.

En effet, les références topologiques plantent un décor mythique, où prospère une végétation abondante et où s'enflent les pulsions sexuelles. Le prénom Euridice évoque déjà explicitement les Enfers, une référence développée par la présence dans le cimetière d'un fleuve souterrain creusé dans la roche volcanique¹⁰⁷ et qu'Emilio manque de franchir à la fin du roman¹⁰⁸. L'aspect mythologique du cadre s'exprime par des descriptions spatiales insistant sur le caractère fougueux (« *borrascoso* »), indomptable et *primitif* de la végétation qui envahit les édifices mortuaires et engloutit une partie du cimetière¹⁰⁹, ou à défaut, laisse à découvert le substrat volcanique conférant au paysage une apparence tourmentée¹¹⁰. Le référent mythique se manifeste également à travers l'utilisation/la répétition de verbes de mouvement (*cruzar, franquear, bajar, adentrarse*, etc.) supposant le

105 Les récitation de prières et de « chistes » se répètent au cours du roman. Il est fait référence aux prières à trois reprises (*Emilio*, p. 17, 26 et 122) et le « chiste » de deux explorateurs est restitué trois fois dans son intégralité (p. 50, 88 et 163). Les effets magiques de la récitation et le lien mystique entre prière et blague (entre « los chistes y la muerte ») se confirment dans la dernière scène, puisque c'est la récitation du « chiste », qu'il prononce « con un temblor de rezo », qui sauve Emilio des ténèbres de la faille volcanique où il s'est introduit pour fuir Severino (*Emilio*, p. 163).

106 Edward Burnett Tylor, *Primitive Culture : Researches into the development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom*, Londres, John Murray, 1873, t. I, p. 331 (cité par Philippe Dagen, *op. cit.*, p. 90).

107 « [...] un deslave del terreno [...] dejando al descubierto una falla en la roca que comunicaba con el torrente que corría abajo. ¿Qué torrente?, preguntó él, y el otro le dijo que en esa zona de la ciudad había muchos cursos de agua subterráneos a causa del origen volcánico que formaba conductos en la roca de lava » (*Emilio*, p. 31-32).

108 Dans une réécriture du mythe d'Orphée, lorsqu'il parvient à s'extraire de la faille dans laquelle il s'était engouffré pour fuir Severino, Emilio *ne regarde pas* derrière lui (« Prefirió no girar la cabeza para mirar por última vez la negrura que dejaba atrás » (*Emilio*, p. 166)), comme l'avait fait avant lui le jeune monaguillo (« sin volver una sola vez la cabeza » (*Emilio*, p. 161)).

109 « la maleza de suelo volcánico que amenazaba con tragarse la parte construida, [...] bloques de nichos sin terminar que la vegetación había invadido hasta volver irreconocibles » (*Emilio*, p. 32). Sur l'aspect indomptable de la végétation : « la vegetación de arbustos era más tupida »; « espesuras como ésa »; « vegetación borrascosa » (*Emilio*, p. 31).

110 « grandes huecos de vegetación deja[b]an al descubierto el sustrato de lava y le otorga[b]an al conjunto una apariencia tormentosa » (*Emilio*, p. 143-144).

franchissement de la frontière, évoquant la catabase mythique ou dessinant du moins un espace symbolique ne répondant pas aux logiques spatiales rationnelles, ni aux lois urbaines. L'idée d'une frontière symbolique entre ces deux mondes¹¹¹ – l'un synonyme d'un espace-temps mythique et *primitif*, l'autre de la modernité occidentale – apparaît dans la tension entre le cimetière et la ville suggérée dans le passage suivant : « [...] *cruzaron* la explanada que daba acceso al cementerio y oyeron, proveniente de la avenida, el tránsito vehicular. No podían ver todavía los coches porque el cementerio se encontraba *por debajo del nivel de la calle*, y mientras *subían* la escalinata, creció el fragor automotriz, que terminó por apagar las últimas virutas de sosiego de las tumbas » (*Emilio*, p. 18).

L'écart spatio-temporel du cimetière par rapport à l'espace urbain moderne et civilisé nous invite à considérer ce lieu comme espace *sacré*. Si l'on applique la distinction temporelle que propose Georges Bataille entre « temps *profane* » (celui du travail, consacré à la production et à l'accumulation de ressources) et « temps *sacré* »¹¹² (celui de la fête, impliquant « la levée massive des interdits » et une « inversion des valeurs ») sur le champ spatial, on peut considérer que les caractéristiques topographiques et les scènes qui se déroulent dans le cimetière établissent une distinction entre l'espace *profane* de la ville extérieure, régie et ordonnée par les interdits et normes familiales et sexuelles, et l'espace *sacré* du cimetière comme lieu d'abolition des interdits, de transgression des tabous, où la nature fête la vie et la mort. *Emilio, los chistes y la muerte* semble en effet décrire une succession de « ces *moments sacrés* et cycliques du temps profane où le monde des morts s'entrouvre et où les êtres de l'au-delà viennent cohabiter et se mêler au monde des vivants. Ce monde de l'ambiguïté où les frontières entre les vivants et les morts s'abolissent [...] »¹¹³. Face à l'omniprésence de la mort (celle du fils défunt et de tous les autres morts du cimetière, et des Enfers), toutes les activités des personnages apparaissent comme une célébration de la vie qui s'exprime à travers deux fonctions proprement carnavalesques : *le rire et la sexualité*.

La caractérisation du cimetière comme *espace sacré* ou *espace-temps primitif*, supposant soit une suspension des interdits, soit une antériorité au regard des tabous civilisa-

111 Signalons cependant que cette opposition symbolique est le reflet des désirs d'aventure et d'évasion d'Emilio, qui est finalement déçu en constatant depuis le haut d'une échelle la proximité, la contiguïté du cimetière avec le reste de la ville : « lo desalentó comprobar que el cementerio no estaba en un punto limítrofe de la ciudad, como se había imaginado, sino enclavado en ella como cualquier otro predio, con sus colindancias bulliciosas de vida y de tráfico. La imagen de lejanía y evasión que se había hecho de él chocaba contra la evidencia de su plena inserción en el tejido urbano » (*Emilio*, p. 90-91).

112 Georges Bataille, *op. cit.*, p. 71-72.

113 Jean Clair, *Le nez de Giacometti. Faces de carême, Figures de carnaval*, Éditions Gallimard, 1992, p. 71. L'historien s'exprime ici au sujet du *charivari* italien, « ces rites, aujourd'hui répétés machinalement, sont les échos de mythes très anciens, païens, liés au thème de l'homme sauvage et de la chasse Sauvage, de la *Wilde Jagd* ».

tionnels (portant essentiellement sur le sexe et la mort comme l'affirme Bataille), permet une redéfinition et une libération des fonctions corporelles.

Le cimetière apparaît comme un ailleurs, comme un contre-monde porteur de « nouveaux » principes (ou de principes *primitifs*) et qui échappe aux normes corporelles (hygiéniques, sexuelles, vestimentaires) imposées par la civilisation urbaine :

un ailleurs dans lequel la vie n'aurait rien de commun avec ce qu'elle est devenue dans les pays occidentaux transformés par les révolutions industrielles et leurs conséquences sociales, un ailleurs où l'être humain serait à nouveau proche de la nature et délivré des lois morales du christianisme, un ailleurs où le *désir et la nudité* ne seraient plus interdits. Soit le projet ou le rêve d'une révolution radicale : un contre-monde¹¹⁴.

Et Euridice devient la muse de ce rêve révolutionnaire, la figure tutélaire de ce contre-monde « où le *désir et la nudité* ne seraient plus interdits ».

Corporéité primitive

« une statue en terre cuite représentant une femme nue, accroupie sur les genoux dans une position indécente »¹¹⁵

L'interprétation primitive que nous proposons permet de comprendre, de légitimer, voire de sublimer/sacraliser la figure d'Euridice, dont la corporéité et la sexualité hors norme ne s'analyse plus en termes de déviances, mais s'exprime naturellement dans ce contexte *primitif* de levée des interdits. Selon cette lecture, la liberté sexuelle et corporelle de la femme, la spontanéité avec laquelle elle échange des caresses, des baisers, se met nue et expose son corps acquiert une portée à la fois *esthétique* et *politique*.

Dans *Emilio, los chistes y la muerte*, les références à un monde, à un mode de pensée *primitif* semblent bien exprimer le même désir de liberté, le même rêve de retour à un état naturel libéré des règles sociales et morales que celui qui inspirait les peintres étudiés par Dagen dans le chapitre 3 de son essai et dont le titre « La nudité, la nature » résonne avec de nombreuses scènes du roman: « les références [...] aux différents modes du primitif sont indissociables d'un motif spécifique, qui est la liberté, retrouvée ou rêvée, des corps et des sexes, contre la société contemporaine »¹¹⁶.

Selon l'historien, « la relation du nu, de la nature et du sexuel »¹¹⁷ est le point commun aux productions de nombreux et divers peintres modernes – Picasso, Derain, Gauguin, Cézanne, Matisse et autres Nabis ou fauvistes, mais aussi Kirchner, Nolde et d'autres membres de Die Brücke¹¹⁸ –, des œuvres que Dagen considère comme autant d'« apologies

114 Philippe Dagen, *op. cit.*, p. 130-131. Nous soulignons.

115 *Ibid.*, p. 68.

116 *Ibid.*, p. 133.

117 *Ibid.*, p. 145.

118 Pour démontrer l'omniprésence d'un certain motif, le nu féminin en plein air, Dagen dresse une liste détaillée de peintures des artistes mentionnés, toiles parmi lesquelles nous pourrions trouver autant d'illustrations des scènes d'Euridice dans la nature sauvage du cimetière. Voir, *ibid.*, « Des nus dans les bois : peintures », p. 142-146.

picturales du *primitif*»¹¹⁹. L'insertion dans leurs tableaux d'éléments primitifs revêt selon lui une fonction déclarative, serait une façon de « *manifestar que l'artista prend le parti du primitif, ostensiblemente* »¹²⁰. À l'instar de ces éléments picturaux déclaratifs, la présence des mêmes motifs tels que la nudité, la sexualité, la nature, nous invite à considérer le roman de Morábito comme un manifeste *primitif*.

Au sein de ce manifeste fictionnel, le personnage d'Eurídice se dessine en figure de proue de l'idéal *primitif*. Les descriptions hyperboliques du corps de la femme participent déjà de cette esthétique par le phénomène de distorsion, d'exagération qui lui donne l'allure d'une Vénus primitive¹²¹, dont les formes pleines rappellent sur le plan littéraire les techniques sculpturales employées par les artistes de Die Brucke, qui procèdent par « schématisations et amplifications anatomiques –les seins en globe des nus de Kirchner, les stylisations par la courbe des têtes de Schmidt-Rottluff »¹²².

Outre ces caractéristiques physiques, les trois scènes où Eurídice se dénude pour uriner présentent précisément les trois thèmes primitifs précédemment identifiés : l'insistance sur la végétation abondante, la nudité (partielle ou totale) de la femme et l'expression d'une sensualité diffuse¹²³. Les mouvements répétés et les hésitations d'Eurídice qui se met finalement entièrement nue pour satisfaire son besoin dans la deuxième scène (citée dans la première étape de notre analyse) résonnent particulièrement avec les peintures de baigneuses de l'expressionniste allemand Karl Schmidt-Rottluff, où les différentes figures féminines peuvent se lire comme une succession de poses plus ou moins lascives ou obscènes d'une même femme au cœur d'une nature sauvage, rappelant les contorsions de notre personnage. En effet, les illustrations que nous proposons en annexe¹²⁴ peuvent se lire comme une décomposition chronophotographique du mouvement d'une seule et même femme – qui, à l'instar d'Eurídice, s'accroupit, puis se lève, prend la pose, hésite, s'accroupit à nouveau, etc. – et traduisent picturalement l'énumération étape par

119 *Ibid.*, p. 139.

120 *Ibid.*, p. 134.

121 Le blason du corps féminin qui s'ébauche à travers les focalisations sur les différentes parties du corps d'Eurídice s'inscrit pleinement dans une esthétique *primitive*, bien plus qu'il ne rappelle l'esthétique maniériste de délicatesse et de raffinement du blason renaissant. Nous avons déjà évoqué (cf. I. 1. a.) la vigueur et l'abondance de la chair de la femme et la focalisation appuyée sur ses mains fortes (évoquées pas moins de quatre fois), ses cuisses épaisses, la rondeur de ses seins. Nous restituons ici de nouveau quelques fragments de ce corps *primitif* : « blancos pechos opulentos » (p. 12), « el grosor de su muslo » (p. 15), « sus manos fuertes y móviles » (p. 19), « su osamenta firme » (p. 19) « sus grandes manos » (p. 20), « le pareció otra vez imponente » (p. 20), « sus tobillos carnosos » (p. 21), « sus manos fuertes » (p. 24), « su osamenta formidable » (p. 36), « manos fuertes » (p. 39), « la abundancia de la carne » (p. 81).

122 « Ces sculptures de Die Brucke forment un ensemble cohérent tant par la technique que par le matériau et la référence tout à la fois flagrante et indifférenciée au primitif. Elle est flagrante en raison même du matériau, des marques de ciseau, des schématisations et amplifications anatomiques –les seins en globe des nus de Kirchner, les stylisations par la courbe des têtes de Schmidt-Rottluff » (Philippe Dagen, *op. cit.*, p. 147).

123 « Exhaló un suspiro de alivio », « se quedó con las nalgas al aire, como si sintiera placer en esa postura » (*Emilio*, p. 10) des formules qui se répètent dans la scène suivante « con las nalgas al aire », « la voluptuosidad » (*Emilio*, p. 97 et 98). Sur l'expression d'un plaisir qui dépasse la seule satisfaction de la miction, voir supra : « Érotisme scatologique et Schaulust ».

124 Voir les illustrations n° 12 et 13.

étape des mouvements de notre personnage que le narrateur observe à travers une succession de poses répétées : « Entró en la hondonada », « se levantó la falda, se bajó los calzones y se puso en cuclillas », « se levantó », « se desplazó unos metros con las nalgas al aire », « *movió el culo* », « Se puso otra vez de cuclillas », « volvió a levantarse y *repitió aquel movimiento obsceno* », « se quitó rápidamente la ropa, que dejó sobre una piedra », « Volvió a ponerse en cuclillas » (*Emilio*, p. 97-98). Les affinités esthétiques entre Schmidt-Rottluff et le roman de Morábito se confirment dans la figuration de la posture accroupie, typiquement *primitive*, qui est la position métonymique de la corporéité d'Eurídice et également une pose de prédilection du peintre allemand, qui la représente dans de nombreuses autres compositions.

Si les impulsions de miction et de nudité d'Eurídice confirment le roman dans une esthétique *primitive* par les descriptions bucoliques auxquelles elles donnent lieu, ces mêmes impulsions de libération corporelle s'inscrivent aussi dans une revendication *politique* en exprimant une volonté de s'arracher à l'état d'homme/de femme moderne et civilisé(e)¹²⁵ : « La nudité est un sujet politique : le signe même de la rupture avec le monde capitaliste bourgeois »¹²⁶. La nudité de la femme, parfaite par le scrupule perfectionniste de se déchausser¹²⁷, apparaît comme un acte-manifeste d'« insurrection du désir », puisqu'elle ne se justifie par aucun autre principe que celui de la spontanéité/l'impulsion du désir : à ceux qui s'étonnent de son comportement (« ¿Te encueraste para orinar? »), Eurídice répond le plus simplement du monde : « Quería encuermarme » ou « me empecé a quitar la ropa porque tenía calor y de pronto ya no tenía nada encima » (*Emilio*, p. 99 et 141-142). À travers sa nudité, Eurídice incarnerait alors le projet utopique d'un retour à l'état de nature et d'une libération des désirs et des impulsions comme principes légitimes et suffisants :

Retrouver l'état de nature : tel est le but. Le primitivisme du corps est dominé par ce dessein. Il faut poursuivre la réflexion dans ce sens, en formulant plus nettement l'hypothèse : le primitivisme est un état et cet état est celui d'une insurrection contre le monde contemporain – en revenant ainsi à ce que Freud suggère de l'affrontement entre un « monde prosaïque, plein de valeurs matérielles » et celui dans lequel « désirs et impulsions présentent pour le primitif toute la valeur des faits ». *D'une insurrection du désir* autrement dit¹²⁸.

Si le roman présente les mêmes motifs d'un primitivisme idéalisé et esthétisé porté par les artistes de la modernité à travers l'image emblématique de la femme nue dans une nature sauvage, la notion de *primitif* dérive aussi vers celle de grotesque. En effet, dans le roman, l'esthétique *primitive* ne se limite pas à la vision magnifiée des corps à l'état de

125 Philippe Dagen, *op. cit.*, p. 132.

126 *Ibid.*, p. 176.

127 Rappelons cette citation déjà proposée : « quedó encuerada en medio de las plantas, con los puros zapatos puestos. Por un escrúpulo de perfección se quitó también estos últimos » (*Emilio*, p. 97).

128 Philippe Dagen, *op. cit.*, p. 165.

nature, mais suppose également une représentation de ces derniers dans leur dimension abjecte et obscène, bien éloignée de l'idéal de beauté et de pureté exposé dans les « apologies picturales » que nous avons évoquées.

Les multiples résonnances de la notion de *primitif* présentent à la fois Euridice comme figure *sacrée*, muse d'un idéal libertaire, et comme figure *grotesque*, selon une esthétique plus carnavalesque qui détourne les sentiments qu'inspire la femme : passant du « *sagrado* » au « *de-s-agrado* », la corporéité primitive d'Euridice provoque tour à tour fascination et dégoût, admiration et répulsion.

***Sagrado>de-s-agrado* : « brouiller le jeu de la bienséance »**

Selon l'acception *primitive* envisagée, nous pouvons voir chez Euridice l'expression positive et utopique d'une sexualité libérée ou, suivant une lecture plus radicale, l'exposition de « cette part obscure », du « continent noir », de la sexualité féminine. Quelle que soit la lecture privilégiée, nos conclusions restent les mêmes : la représentation naïve ou grotesque d'une corporéité primitive suggère la même opposition, le même rejet de la modernité occidentale et de ses règles d'urbanité et de moralité.

Suivant cette seconde lecture, la représentation de la corporéité et de la sexualité féminine au cœur d'une nature sauvage accentue l'opposition entre la ville et le cimetière en y associant respectivement les pôles masculin et féminin :

La formule ['le continent noir'], empruntée à Freud visant la sexualité féminine, désigne ici cette part obscure tenue en horreur par les champs sociaux où s'exerce la domination masculine, mais aussi plus largement par toute « métropole » s'instituant au cœur d'un espace géopolitique centralisé et hiérarchisé¹²⁹.

...et semble alors répondre à « la volonté [féministe] proprement carnavalesque de brouiller le jeu de la bienséance [urbaine, rationnelle, civilisée] » exprimée par Hélène Cixous dans *Le rire de la Méduse*.

Cette notion de « carnaval » est particulièrement pertinente, elle répond à nos analyses d'un espace-temps sacré de levée des interdits et de célébration de la vie et de la mort¹³⁰, et va nous permettre de compléter le portrait d'Euridice en soulignant la part incontrôlée/-able, non-civilisée de son corps, en d'autres termes, sa corporéité grotesque.

D'une part, le corps d'Euridice – en lui-même ou en interaction avec celui d'Emilio – répond indéniablement à la définition bakhtinienne du grotesque puisque l'« accent est

129 Hélène Cixous, *Le rire de la Méduse*, Paris, Galilée, 2010, p. 13, préface de Frédéric Regard.

130 Jean Clair définit le carnaval comme « ce moment très singulier du calendrier qui permet aux forces de la vie de conjurer les pouvoirs de la mort » associé à la mascarade. Il décrit l'importance du nez hypertrophié dans ce type de « cérémonie des masques » et souligne la valeur symbolique et initiatique de ces festivités rituelles en Italie : « ces rituels étaient autrefois joués par des conscrits, c'est-à-dire par de jeunes hommes qui n'étaient pas encore des adultes mais qui n'étaient déjà plus des enfants » (comme Emilio). « Rituels de passage cosmique qui, entre l'hiver et le printemps sont des rites de fécondités, liés à l'idée du renouvellement, et du triomphe de la vie sur la mort, ce sont aussi des rituels de passage humain, où l'adolescent est initié aux lois qui régissent la sexualité avant d'accéder à la maturité » (Jean Clair, *Le nez de Giacometti*, op. cit., p. 67-71).

mis [...] aux orifices, aux protubérances, à toutes les ramifications et excroissances : bouches bées, organes génitaux, seins, phallus, gros ventres, nez »¹³¹ : « C'est-à-dire tous les organes qui supporteront la honte dans la culture bourgeoise »¹³². Outre l'abondance de sa chair, la grosseur de ses membres et la protubérance de sa poitrine¹³³, le corps de la femme n'apparaît pas comme une « surface sans faille »¹³⁴, délimitée et hermétique, mais bien comme corps grotesque et abject¹³⁵ par l'insistance sur les excréments et les fluides corporels : sa sueur, son urine, ses larmes.

La répétition des scènes de miction notamment participe de cette esthétique grotesque qui « brouille le jeu de la bienséance » et contribue à faire d'Euridice une figure d'opposition à la culture bourgeoise et aux règles d'urbanité. Le comportement d'Euridice, peu attentive aux restrictions régulant le contexte autorisé pour une telle activité et réagissant sous l'impulsion physiologique, répond assez bien à la manière de satisfaire ses besoins avant le XVI^e siècle (consistant simplement à soulager immédiatement, *sur-le-champ*, la nécessité physiologique¹³⁶), *avant* l'apparition des nouveaux discours sur le corps reformulant les pratiques de santé, de soin et d'hygiène, *avant* que les « organes et fonctions carnavalesques [ne soient] peu à peu dépréciés, objets de pudeur, privatisés »¹³⁷ :

La invención del baño en la sociedad europea requirió el desarrollo de un cierto tipo de sensibilidad configurada a partir de la vergüenza, el pudor y el desagrado. En la medida en que los impulsos fueron controlados la coacción social ganó peso; ayudó en ello el despliegue

131 Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et à la Renaissance*, op. cit., p. 35 (cité par David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, op. cit., p. 51).

132 David Le Breton, *Anthropologie*, op. cit., p. 51.

133 Voir III.2, note n°121 sur les formes de cette Vénus primitive.

134 « [L]e grotesque ignore la surface sans faille qui ferme et délimite les corps pour en faire un phénomène isolé et achevé. Aussi, l'image grotesque montre-t-elle la physionomie non seulement externe, mais aussi interne du corps : sang, entrailles, cœur et autres organes » (Mikhaïl Bakhtine, op. cit., p. 316).

135 « Abject » selon l'approche de Kristeva car les excréments troublent les frontières du moi et signalent le jeu de la vie et de la mort qui se mène en nous : « Une plaie de sang et de pus, ou l'odeur douceuse et âcre d'une sueur, d'une putréfaction [...] m'indiquent ce que j'écarte en permanence pour vivre. Ces humeurs, cette souillure, cette merde sont ce que la vie supporte à peine et avec peine de la mort. J'y suis aux limites de ma condition de vivant. De ces limites se dégage mon corps comme vivant. Ces déchets chutent pour que je vive, jusqu'à ce que, de perte en perte, il ne m'en reste rien, et que mon corps tombe tout entier au-delà de la limite, *cadere*, cadavre. Si l'ordure signifie l'autre côté de la limite, où je ne suis pas et me permet d'être, le cadavre, le plus écœurant des déchets, est une limite qui a tout envahi » (Julia Kristeva, *Les pouvoirs de l'horreur*, op. cit., p. 11).

136 Cf. Norbert Elias, *La Civilisation des mœurs* (1939), Calmann-Lévy, coll. Agora, 2020, chapitre V, « De quelques fonctions naturelles », p. 277-307. Dans son article Eva Alcántara reprend aussi les analyses du sociologue et rappelle comment les mœurs antérieures au XVI^e siècle consistaient à « *Aliviarse ahí donde les venía la necesidad* » (Norbert Elias, *El proceso de civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogénicas*, FCE, México, 2016, cité par Eva Alcántara, « Baños públicos y el laberinto del sexo », art. cit., p. 13). Voir aussi Dominique Laporte, (*Histoire de la merde*, Christian Bourgois, coll. « Choix-Essais », 1978), qui exhume un texte de loi paru la même année que l'Édit de Villers-Cotterets, et établit ainsi un rapprochement entre la nécessité/volonté de purifier la langue et la ville de leurs immondices : « Un maître qui lave les lieux de merde, déblaye les immondices, assainit ville et langue pour leur conférer ordre et beauté » (*ibid.*, p. 15).

137 David Le Breton, *Anthropologie*, op. cit., p. 51.

de un discurso de salud que gradualmente transformó las prácticas de orinar y defecar al condicionarlas a reglas y restricciones de espacio y tiempo¹³⁸.

Non seulement Eurídice ne respecte pas les « restrictions d'espace et de temps », mais ces transgressions répétées aux règles d'hygiène et de bienséance ne s'accompagnent pas (ou peu)¹³⁹ des sentiments « de honte, de pudeur et de dégoût » que tout occidental – bien civilisé/éduqué – éprouve normalement en de telles circonstances.

Si la miction libre, incontrôlée et *visible* d'Eurídice la situe dans une temporalité / sensibilité antérieure, pré-moderne, elle interroge aussi sa « féminité ». Dans son article sur « la merde et le genre », Preciado affirme que « La feminidad se produce precisamente por la sustracción de toda función fisiológica de la mirada pública »¹⁴⁰ et rappelle que la généralisation des toilettes publiques au XIX^e siècle (de la « discipline fécale ») coïncide avec la diffusion du modèle hétérosexuel de la famille bourgeoise (de la discipline patriarcale), avec ses espaces clairement définis selon le genre (mari/épouse)¹⁴¹. Les scènes dévoilant Eurídice, dénudée et urinant, réaffirment donc son inadéquation, sa dissidence par rapport au modèle bourgeois de la mèreépouse.

« À vue de nez »

Nous avons montré plus avant que la corporéité d'Eurídice suggère un primitivisme idéalisé illustré de manière emblématique par les descriptions *visuelles* du corps nu à l'état de nature. Mais le versant grotesque du primitivisme du personnage implique un autre mode d'appréhension corporelle : les excréments du corps féminin abolissent les distances de l'intellect et du sens de la vue pour se manifester directement au « sens le plus primitif » et solliciter l'organe le « plus archaïque » et « animal » :

Il y a dans le nez comme *l'indice dans le corps du sens le plus primitif*, le reste en nous du saurien, ce qui nous permet de nous repérer par l'odeur, *la couche la plus archaïque de l'être*, ou la plus ancienne du cerveau. [...] A l'opposé de l'œil, le plus intellectuel des cinq sens, celui qui recueille 80% des données sensibles, *le nez est ce qu'il y a de plus sauvage, de plus primitif, de plus animal*. [...] Si l'œil nous oriente et nous guide à distance, car mieux que voir, il prévoit, *le nez est dans la périphérie de l'immédiat, dans la proximité de l'intime et dans l'instant*, cet *index* qui pointe devant nous et qui, comme l'aiguille d'une

138 Eva Alcántara, « Baños públicos y el laberinto del sexo », art. cit., p. 13

139 Cf. supra, « Erotisme scatologique et Schlaulust ».

140 « Es así como la domesticidad extiende sus tentáculos y penetra el espacio público. Como hace notar Judith Halberstam “el baño es una representación, o una parodia, del orden doméstico fuera de la casa, en el mundo exterior” » (Paul B. Preciado, « Basura y género », art. cit.).

141 « No es casual que la nueva disciplina fecal impuesta por la naciente burguesía a finales del siglo XIX sea contemporánea del establecimiento de nuevos códigos conyugales y domésticos que exigen la redefinición espacial de los géneros y que serán cómplices de la normalización de la heterosexualidad y la patologización de la homosexualidad » (*id.*).

boussole, par l'olfaction, nous permet de nous diriger, à vue de nez, nous fait girer, à droite, à gauche¹⁴².

Au regard de l'opposition développée par Jean Clair entre l'œil et le nez – les deux organes associés respectivement à l'intellect, à la civilisation et à la prévoyance, et au temps *primitif*, au monde sauvage et à l'instant présent¹⁴³ –, l'expression des fonctions carnavalesques chez le personnage d'Euridice et les références (explicites ou implicites¹⁴⁴) aux émanations corporelles supposent un mode d'appréhension plus immédiat, plus intime, plus viscéral du corps de l'autre :

Plus : le nez est ce qui nous lie au secret des autres, aux replis dans lesquels leur intimité se cache, à la part la plus vivante et la plus vulnérable de leur être, leur émanation singulière, leurs phéromones qui les signent plus distinctement encore que leur voix ou la couleur de leurs yeux¹⁴⁵.

Cette dimension relationnelle du nez, ébauchée par le biais de la figure primitive d'Euridice, est plus clairement exploitée pour son potentiel érotique dans *Cuerpo náufrago*, où la scène de la première rencontre entre Antonia et Paula décrit une communauté et une réciprocité olfactive qui éveille le désir et l'amour entre les deux corps odorants¹⁴⁶.

Dans le roman de Morábito, la représentation grotesque du corps et le réinvestissement de l'odorat qu'il convoque confirme *in fine* le projet *primitif* d'un retour à l'état de nature des corps et des sexualités : « Et c'est bien le nez, en tant qu'attribut métonymique de 'la Nature', tout aussi bien que le sexe, B.A.Ba d'une langue maternelle, d'une *Muttersprache* autoritaire »¹⁴⁷. Si celui d'Emilio n'est pas hypertrophié comme celui de Giacometti, le nez, quelles que soient ses dimensions, reste un symbole phallique. Et la réapparition de cet organe à travers l'évocation des sensations olfactives d'Emilio évoque l'éveil de sa sexualité du jeune garçon.

Les précédentes analyses nous ont permis d'apprécier les différents éclats de la figure primitive d'Euridice. Même lorsqu'ils impliquent une corporéité grotesque, les éléments du réseau *primitif* convergent toujours vers la *sacralisation de cette figure féminine*, qui

142 Jean Clair, *Le nez*, *op. cit.*, p. 46-47. Nous soulignons.

143 Cependant, dans *Emilio, los chistes y la muerte*, l'œil et le nez ne s'opposent pas absolument, pas univoquement, selon la dialectique exposée par Jean Clair : si nous adhérons à l'interprétation que Clair propose du nez comme sens primitif, nous postulons en revanche que, sous un autre angle interprétatif, l'œil converge lui aussi vers la notion de primitivité dans le roman, puisqu'il s'inscrit dans un réseau référentiel mythologique. De plus, les temporalités associées aux deux sens se rejoignent pour coïncider soit vers l'antériorité (notionnelle ou temporelle), soit vers l'instantanéité de la pulsion. Les situations qui convoquent le sens de la vue s'inscrivent soit dans le schéma actantiel de *l'attente* (les personnages guettent l'arrivée de l'autre au lieu du rendez-vous), fixant à travers le jeu des regards l'antériorité, l'imminence de la rencontre, soit dans *un jeu scopique* suggérant la délectation, la satisfaction *instantanée* de pulsions érotiques (voyeurisme des personnages, saisissant le moment d'intimité cachée et pourtant visible au cœur de la végétation).

144 « estás sudada » (*Emilio*, p. 83), « las axilas empapadas » (*Emilio*, p. 97) « Estoy toda sudada » (*Emilio*, p. 98), « que estoy toda sudada » (*Emilio*, p. 101), puis la référence explicite à l'odeur de l'urine : « Su olor se le metió en la nariz » (*Emilio*, p. 103).

145 Jean Clair, *Le nez*, *op. cit.*, p. 47-48.

146 Cf. I. 4. b, p. 218-220.

147 Jean Clair, *Le nez*, *op. cit.*, p. 54.

échappe aux normes corporelles et sexuelles de la modernité occidentale en se situant dans un *avant* ou un *ailleurs*. Nous allons désormais montrer comment, dans un mouvement inverse, ces mêmes éléments contribuent à désacraliser l'objet littéraire, comment l'esthétique primitive inquiète non seulement les normes sexuelles et corporelles, mais également les normes littéraires.

La mort, le sexe et la merde

« Car toute odeur, primitivement, est une odeur de merde. Y compris, et d'abord, dans la nature providentielle »¹⁴⁸

Outre l'interprétation que l'on peut faire du roman comme manifeste primitif, *Emilio, los chistes y la muerte* apparaît comme une œuvre littéraire transgressive à bien des égards, dans la mesure où elle concentre, à travers le personnage d'Eurídice, « l'ensemble du domaine de la nausée »¹⁴⁹. Dans l'espace clos du cimetière se rejoignent dans une association quasi blasphématoire, trois éléments qui suscitent l'horreur : la mort, les déjections et la sexualité dans ses expressions les plus primitives, instinctives et taboues :

L'horreur que nous avons des cadavres est voisine du sentiment que nous avons devant des déjections alvines de source humaine. Ce rapprochement a d'autant plus de sens que nous avons une horreur analogue des aspects de la sensualité que nous qualifions d'obscènes¹⁵⁰.

Coïncidence intéressante, ces trois éléments présentent une « parenté inavouée »¹⁵¹, en ce que *l'odeur* qu'on leur attribue a toujours justifié leur mise à distance, dans le champ social, et, en partie, dans le champ littéraire.

Dans le roman de Morábito, tout comme dans celui de Clavel, les descriptions souvent très détaillées¹⁵² de scènes scatologiques et sexuelles traduisent indéniablement une volonté de moquer les tabous des *normes d'hygiène et de bienséance*. C'est cette dimension à la fois critique et humoristique que souligne Lavery au sujet de *Cuerpo náufrago*, qui voit dans les séries photographiques d'urinoirs et dans les nombreuses descriptions de l'acte d'uriner une parodie du tabou qui entoure l'acte de défécation et de miction, une réponse/riposte *humoristique* (dans les deux sens du terme) face aux discours sur le corps

148 Dominique Laporte, *op. cit.*, p. 74.

149 Georges Bataille, *op. cit.*, p. 61.

150 *Id.*

151 « Les cadavres ne sont pas moins des déchets que l'on enterre. Et l'Occident chrétien a longtemps tenu ce qu'il s'imaginait de l'odeur du cadavre et de celle de la merde dans une crainte égale quant à leurs effets morbides : l'histoire de leur perception olfactive comme celle de la distance dans laquelle on souhaitait les tenir ne fut pas sans parallèle » (Dominique Laporte, *op. cit.*, p. 55). Laporte détaille aussi le lien entre sexualité et odorat, reposant sur le double mouvement de goût et de dégoût : « Survivance de lointaines origines où la 'périodicité du processus sexuel' s'accompagnait de la prééminence de l'odorat sur la vue lorsque l'homme, qui ne s'était pas encore relevé du sol, était sensible au 'pouvoir excitant de l'odeur', aux 'excitations olfactives' émanant des menstrues ? l'odorat est encore tout entier situé sur ce pan d'un 'goût' qui se tient au bord de la bestialité, confiné qu'il se trouve du côté des fonctions de reproduction » (*ibid.*, p. 76).

152 « Clavel offers the reader some very explicit accounts of urination » (Jane Elizabeth Lavery, *op. cit.*, p. 91). « Clavel offre au lecteur des descriptions très explicites de la miction ».

civilisé¹⁵³. Il s'agit donc de moquer les tabous liés au corps individuel et social, mais aussi ceux liés au corps du texte.

L'historien Dominique Laporte précise que la disqualification primitive de l'odeur¹⁵⁴ se poursuit dans le domaine esthétique : « Antinomique de l'ordre et de l'hygiène, l'odeur ne se dérobe pas moins à la beauté »¹⁵⁵ et décrit le principe d'exclusion des termes de beauté et d'odeur :

Exclu de la connaissance, l'odorat ne va pas l'être moins de l'esthétique. Le beau ne manque pas alors de se constituer aussi à partir du *non olet* primordial. [...] L'exclusion est définitive lorsque les deux termes de l'énoncé sont permutés en sorte que *le beau ne sent pas* s'égale à *il n'y a pas d'odeur belle*, qui est la formule que prend le refoulement de l'excrémentiel dans le discours de l'esthétique : celle de Kant nommément¹⁵⁶.

Si, en vertu de ce *non olet* primordial, *il n'y a pas d'odeur belle* et que « toute odeur, primitivement, est une odeur de merde », la présence d'éléments excrémentiels dans les deux romans et le sens de l'odorat qu'ils convoquent plus ou moins explicitement, provoquant le dégoût des personnages¹⁵⁷ et, partant, du lecteur (en dépit de l'affirmation de Barthes selon laquelle « écrite, la merde ne sent pas »¹⁵⁸), vont à l'encontre du *bon goût* littéraire, pervertissent l'objet littéraire. Si « Rien n'est plus opposé au beau que ce qui excite le dégoût »¹⁵⁹, les romans de Clavel et de Morábito, parce qu'ils inspirent et recherchent cette réaction de répulsion chez le lecteur, apparaissent comme des *contre-performances esthétiques, envers littéraires de l'idée de beauté*.

« Délicieux cadavre et exquis déchet »

Cette contre-performance repose sur une revalorisation de l'abject (dans ses manifestations corporelles et sexuelles). Fabio Morábito, et de manière encore plus flagrante, Ana Clavel, rehaussent l'excrémentiel et le sexuel dans ses expressions les plus perverses et

153 « The extensive visual examples of urinals and textual references to urination can be understood as a parody of the taboo which surrounds the act of defecation and urination », « The illustrations of urinals may be seen as a possibly humorous riposte to the discourses of the (un)civilized body » (*id.*). « Les nombreux exemples visuels d'urinoirs et les références textuelles à la miction peuvent être interprétés comme une parodie du tabou qui entoure l'acte de défécation et de miction », « Les illustrations d'urinoirs peuvent être considérées comme une riposte humoristique aux discours sur le corps (in)civilisé ».

154 « Chute, déchéance de l'odorat dans la hiérarchie des sens où son exclusion de l'intelligible se voit redoublée : exclu par définition comme sens, il l'est deux fois, d'être celui qui de tous 'contribue le moins au connoissances [sic] de l'esprit' et voue par conséquent celui qui ne serait qu'animal ou statue olfactive à la plus vile des conditions, la plus ignorante » (Dominique Laporte, *op. cit.*, p. 73).

155 *Id.*

156 *Ibid.*, p. 73-74.

157 Voir les passages p. 38-39 et 140 de *Cuerpo naufrago*, décrits en p. 135 de notre analyse (en I. 2). Le narrateur de *Cuerpo naufrago* pousse à l'extrême cette provocation à l'égard du lecteur à travers de véritables « hypotyposes olfactives », en l'invitant littéralement à franchir les portes des toilettes les plus sordides (comme celle du parc du Retiro de Madrid ou celle d'une *cantina* de Mexico), quand la sensation de dégoût est décrite de manière plus succincte dans *Emilio* : « Su olor se le metió en la nariz, obligándolo a apartar la cabeza, y volvió a escupir » (*Emilio*, p. 103-104).

158 Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, p. 140 (cité par Dominique Laporte, *op. cit.*, p. 18).

159 Dominique Laporte, *op. cit.*, p. 76. Laporte cite Emmanuel Kant, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, Paris, Vrin, 1969, p. 42.

rebutantes au rang de bel objet littéraire et artistique, témoignant à l'échelle de l'histoire de la littérature du même phénomène de *retour du refoulé* observé par Laporte dans l'histoire des arts et des sociétés : « Mais ce qui, du senti, est retranché au champ du visible, voué au registre du caché, du débarras, loin de simplement disparaître, s'effacer, *est appelé à s'inscrire positivement dans une économie du visible. Le refoulement engage un retour du refoulé* »¹⁶⁰. Les deux auteurs enfreignent le pacte tacite du bon goût littéraire¹⁶¹ et réinscrivent deux éléments tenus en horreur (le sexe et l'urine) dans *l'économie du lisible* (et aussi du *visible* chez Clavel par l'insertion de photos) par un travail sur la langue et les mots relevant d'une volonté de raffinement, d'esthétisation et d'ornementation similaire à celle qui a conduit par le passé les hommes à décorer latrines et tombeaux¹⁶². Le parallèle s'établit plus nettement encore dans *Cuerpo náufrago*, où les descriptions minutieuses des matériaux variés, des courbes et des reflets moirés, de la texture et des jeux de symétrie rappellent, sur un plan stylistique et linguistique, le travail de matériaux recherchés sur les pissotières, chapelles miniatures, des siècles passés. Par cette esthétisation textuelle et visuelle des urinoirs, Clavel contredit le principe de l'esthétique kantienne selon lequel dégoût et beauté s'opposent radicalement et s'excluent mutuellement :

A pesar del aseó en algunos baños, la persistencia del olor de la orina reconcentrada emanaba como un recordatorio de que la belleza siempre tiene un lado mórbido. (Y al revés, que todo aquello que revulsivamente nos golpea, transpira su propia belleza.) (*Cuerpo*, p. 34)

La figure de chiasme que suit la réflexion méta-artistique d'Antonia redistribue les termes de l'esthétique en soulignant leur lien inextricable et autorise, voire revendique comme principe de création, l'oxymore d'« exquis déchet ».

Nous ne pouvons conclure ces réflexions sur l'esthétisation de l'abject sans mentionner une autre autrice mexicaine, Guadalupe Nettel, qui porte la transgression du *non olet* à son comble. Dans le conte « Pétalos » du recueil du même nom, l'esthétisation concerne non seulement l'objet associé à la chose abjecte, mais l'urine elle-même et les odeurs qui en émanent. Comme dans nos interprétations primitivistes du roman de Morábito, on retrouve à travers le narrateur de « Pétalos » la même critique explicite de la société moderne, notamment de la métropole, comme synonyme de grossièreté¹⁶³, et une valori-

160 Dominique Laporte, *op. cit.*, p. 41. Nous soulignons.

161 Cf. David le Breton, *op. cit.*, p. 155 cité en I. 2, p. 299, note n° 129.

162 « Or, cimetières et lieux de merde conjuguent leur expérience jusqu'à ce point où historiquement délicieux cadavre et exquis déchet se rejoignent. Car si la tombe, en Occident, est aussi cela que l'on cultive, et le tombeau ce qui se décore, s'orne : l'autre lieu de la fioriture ; l'Europe victorienne et coloniale a le même goût du baroque, de la propreté, du fleuron et confie d'identiques matériaux à l'ornemaniste des latrines et des tombeaux. Porphyres et acajous, porcelaines et marbres font chapelle au déchet et les pissotières s'érigent au coin des rues comme les calvaires au carrefour de quatre routes. Pourquoi serait-on autorisé, en plein milieu du XIX^e siècle [...], à cette curieuse polysémie où chapelle miniature et urinoir viennent se rejoindre sous un commun substantif [édicule] si ne s'entretenait là une parenté inavouée ? » (Dominique Laporte, *op. cit.*, p. 55).

163 « Hace muchos años, dicen, la avenida [Tíber] fue pequeña, pero desde que yo era niño su nombre empezó a resultarme molesto, inadecuado a esa grosería larga y bulliciosa que parte el barrio en dos. Según la gente, de río no tiene nada, salvo el caudal de automóviles y los puentes altísimos de concreto donde pasan los camiones de carga para

sation de la saleté, de la souillure, de l'intimité corporelle dans ses expressions les plus nauséabondes et odorantes. Dans la nouvelle, le narrateur de « vocación olfateadora »¹⁶⁴ parcourt les toilettes des bars et restaurants de la ville à la recherche de « la Flor », une femme inconnue dont il poursuit les traces excrémentielles (« perseguir sus manchas y sus olores ») donnant lieu à des descriptions extrêmement minutieuses. Alors qu'Antonia nous ouvre (seulement) la porte des toilettes, le narrateur « olfateador » de « Pétalos » plonge littéralement la tête dans la cuvette et analyse les moindres nuances de couleurs, d'odeur, d'épaisseur du liquide abject pour révéler, dans des réflexions quasi métaphysiques, la fragilité de ces restes d'intimité ('restes de terre') :

El rastro se encontraba en la primera cabina y llamó de inmediato mi atención: sobre la curvatura blanca del retrete una mujer de pocos años, y un vago olor a humedad, había dejado dos huellas pardas tan ligeras que, de no haber entrado yo, habría borrado cualquier nueva visitante. La fragilidad de las manchas, igual que la de un rostro viejo, arrugado, terminó por asustarme. Todavía con la cara hacia el retrete, intenté imaginarla, pero fue inútil. [...] Lo único que se me ocurrió fue desabrocharme la bragueta y orinar con esmero sobre los tres círculos hasta que en el mosaico no hubo más que mi propio olor, profundo y anaranjado¹⁶⁵.

L'esthétisation de l'abject atteint son paroxysme et l'oxymore d' « exquis déchet » prend tout son sens dans une exploration olfactive que le narrateur présente comme le « moment de plénitude » de sa vie d'« olfateador » et qu'il partage bénévolement avec le lecteur :

No puedo decir si lo que me hizo gozar de esa forma fue el mármol discreto de los muebles y el piso, el techo alto que permitía la libre circulación de los olores o la cabina espaciosa en donde busqué con minuciosidad. [...] Bastaba con voltear al excusado y recibir en la cara el olor de los platillos, de los blintzes o el plato en salsa de mango. Pero lo mejor era estar ahí, con la cara casi dentro del retrete y aspirar, más allá de los ingredientes, el placer de los comensales, la manera en que cada uno había interpretado el sabor del desayuno o de la cena de la noche anterior. Entre la variedad de manchas diminutas [...] encontré las huellas tímidas de mi Flor. No me costó ningún trabajo distinguirla del resto [...] por la fugacidad de su estela, la misma fugacidad verdosa de antes pero esta vez repartida en la taza. Era como si toda la vida se le hubiera escurrido de muy adentro. [...] Mientras más observaba el salpicadero, el desorden se iba apoderando de los rastros [...] Dudé del tamaño de su boca y los tonos de su orina me provocaron incluso asco, la certeza de que toda ella había empezado a pudrirse¹⁶⁶.

Dans un scrupule plus grand encore que celui d'Antonia, le narrateur déploie ici un éventail lexical grâce auquel les effluves décrites traversent l'écrin du livre-objet pour parvenir inévitablement au nez du lecteur.

salir a la carretera » (Guadalupe Nettel, « Pétalos », *Pétalos y otras historias incómodas*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2008, p. 85).

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 87.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 88.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 92-94.

Souiller le *white-cube*

« De cualquier forma, en descargo de lo dicho, las buenas conciencias – pero en particular los buenos olfatos– siempre buscarán un solo culpable. Que así sea »¹⁶⁷.

Au-delà des différences de style et de l'insistance plus ou moins marquée sur la chose abjecte, Fabio Morábito, Ana Clavel et Guadalupe Nettel s'opposent à « la triade hygiène-ordre-beauté que Freud définit comme celle de la civilisation »¹⁶⁸ et tendent ainsi à désacraliser l'objet littéraire en abolissant les dichotomies associées à l'acte de création et à celui de la lecture. En effet, comme dans d'autres domaines artistiques, une certaine conception de la littérature tend à opposer le sérieux et le rire, l'esprit et le corps, le bon goût et le dégoût au profit du premier terme, à rejeter hors du cadre légitime d'exercice littéraire les manifestations de fonctions carnavalesques et l'expression de désirs hors norme et à solliciter davantage les facultés intellectuelles et visuelles (imaginaires/imaginatives) du lecteur plutôt que d'autres sens / organes, à valoriser la délectation ou contemplation intellectuelle plutôt que de favoriser une stimulation sensoriel(le) plus global(e). À l'instar de l'espace d'exposition dans le domaine des arts plastiques caractérisé par « une esthétique minimale, épurée, c'est-à-dire purifiée de la présence humaine, de l'organique, du parler fort, du sexe, de l'histoire ; abstrait des sensations autres que celles qu'offre la vue »¹⁶⁹, une certaine conception de l'objet-livre que nous pouvons qualifier de « *white-cube* » littéraire (exposable en librairie, vendable à un grand nombre de lecteurs, classifiable parmi les best-sellers¹⁷⁰), conditionne une expérience d'écriture et de lecture également « soustraite à la vie, au corps, au sexe »¹⁷¹ et provoque une « sensation d'interdit du corps » similaire à celle « qui nous atteint à l'entrée de la plupart des espaces d'exposition d'art contemporain » :

S'il peut y avoir une forme de jouissance, cela reste une sensation *mentale* : il n'est pas question de ressentir quelque chose face aux œuvres mais de jouir avec l'esprit. Ainsi le *white cube* incarne et réaffirme une division entre l'esprit et le corps fondatrice de la philosophie occidentale qui valorise le produit de l'esprit – en général associé au masculin – et met au ban ce qui relève du corps – le domaine des femmes¹⁷².

Parce qu'ils bousculent les normes de bienséance et les définitions de ce que la critique considère traditionnellement comme de la (bonne) littérature en y introduisant des élé-

167 Il s'agit là des tous derniers mots de Clavel formulés dans les remerciements, qui confirment la volonté explicitement transgressive et provocatrice de l'autrice d'inquiéter la bonne conscience et les sens du lecteur qui se trouve en présence d'un objet-livre abject.

168 Dominique Laporte, *op. cit.*, p. 51.

169 Isabelle Alfonsi, *op. cit.*, p. 51.

170 Nous avons dégagé en introduction à cette thèse la tendance commune aux trois autrices de notre corpus qui s'inscrivent volontairement à contre-courant des canons littéraires et des normes éditoriales, comme l'affirme Lavery : « *they consciously write works of fiction which are not of the best-seller type* » (Jane Elizabeth Lavery, *op. cit.*, p. 5-6) et comme le confirme le titre de l'article déjà cité : « Ana Clavel asegura que está al margen del 'best seller' », art. cit.

171 Isabelle Alfonsi, *op. cit.*, p. 50.

172 *Ibid.*, p. 51.

ments qui ne sont pas censés y figurer (représentation de sexualité déviante, inceste, scatologie, instinct de viol, voyeurisme, plaisir de la miction, *etc.*) et parce qu'ils convoquent chez le lecteur le sens le plus primitif, le plus dévalorisé et opposé au principe de connaissance et de beauté, Clavel, Morabito (et Nettel) s'inscrivent indéniablement dans l'esthétique *queer* à laquelle aspire Isabelle Alfonsi :

L'art queer va à l'encontre des conventions mêmes de l'art contemporain et de son marché, notamment du fameux *white cube* où chaque œuvre est exposée en-dehors de tout contexte (dans un écrin soi-disant *neutre*) peut prétendre à devenir un artefact collectionnable. [...] Il agit dans le domaine de l'art pour bousculer ce qu'on attend de lui, ce que l'idéologie contemporaine définit comme étant de l'art et il y introduit des éléments qui ne sont pas censés lui appartenir : de l'éphémère, du corps déviant, de la sexualité, du langage de fous et folles ¹⁷³.

L'esthétique *queer* commune aux trois auteurs – qui déstabilisent, perturbent, dérangent la bienséance et la morale (sexuelle, corporelle et littéraire) pour interroger et inquiéter nos certitudes et notre inconscient – permet également de dépasser la dichotomie fondamentale du masculin et du féminin parmi les destinataires de l'œuvre. Les organes (l'anus, le nez) et les excréments (l'urine, la sueur) que nous avons relevés comme indices d'une corporéité grotesque, primitive, non civilisée, n'ont en effet pas de sexe et expriment une « équivalence des orifices et fluides corporels ». Il semble que pour Morabito et Clavel, comme pour la sculptrice et plasticienne Lynda Benglis étudiée par Alfonsi, « [i]l s'agit plutôt de s'adresser à tout·e·s les spectateur·rice·s *en-dessous de la ceinture, quels que soient leurs objets de désir, pour évoquer la jouissance, les humeurs, les affects qui sont communs* »¹⁷⁴.

Au cours de cette étude sur le roman de Fabio Morabito, nous avons tour à tour proposé trois hypothèses pour interpréter les manifestations sexuelles et corporelles hors norme, *a priori* déviantes ou transgressives des personnages, et tout particulièrement d'Euridice.

Après avoir recensé les aberrations sexuelles dont Euridice se rend coupable ou complice auprès de son jeune ami, nous avons considéré que ces multiples perversions prennent sens dans l'économie de ce récit initiatique : elles révèlent le « scandale de la sexualité infantile », et plus encore, témoignent de la nature essentiellement transgressive de l'activité sexuelle.

Dans un deuxième temps, nous avons considéré la suspension de jugement réprobateur comme l'expression d'une certaine conception du corps et de la sexualité proche du principe de liberté contra-sexuelle revendiqué par Preciado. Sous cet angle, Euridice apparaît comme une initiatrice qui guiderait Emilio non plus vers l'hétéronormativité (selon une

¹⁷³ *Ibid.*, p. 19.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 73.

lecture psychanalytique), mais vers des désirs et des plaisirs non-genrés, suscités par des corps dés-hétérotisés. Si la représentation de pratiques sexuelles bizarres répond à une contra-discipline sexuelle et inquiète l'ordre moral de l'hétéronormativité, elle suppose aussi un régime de lecture érographique qui inquiète le lecteur par une confrontation à ses propres désirs inconscients.

Enfin, un réseau d'indices nous a permis de considérer qu'à travers *Emilio, los chistes y la muerte*, l'auteur prend ostensiblement le parti du *primitif*. Le thème de l'enfance, l'expression d'une mentalité pré-rationnelle, l'espace sacré du cimetière et surtout la nudité et la liberté corporelle et sexuelle d'Euridice revêtent une fonction *déclarative*, offrent au lecteur un contre-monde opposé à la civilisation occidentale, un ailleurs qui célèbre « la liberté, retrouvée ou rêvée, des corps et des sexes », dominé par le seul principe de « l'insurrection des désirs ». Cette esthétique *primitive* qui idéalise le retour à l'état de nature – illustrée de manière emblématique par la nudité d'Euridice dans la végétation sauvage – prend aussi un tournant plus carnavalesque, s'exprime à travers une corporéité grotesque qui « brouille le jeu de la bienséance ». L'insistance sur les fluides corporels de la femme et la présence de trois éléments qui inspirent traditionnellement l'horreur et la répulsion (la mort, les excréments et la sexualité déviante) font du roman de Morábito, et de celui de Clavel, une contre-performance esthétique qui remet en question une certaine conception de la littérature qui exclut habituellement de son *white-cube* le rire, le dégoût, les mauvaises odeurs, l'organique, le sexe déviant.

Corps grotesque et figure sacrée, Euridice apparaît comme muse primitive et prêtresse de ce cimetière sauvage où « la sexualité et la mort ne sont que les moments aigus d'une fête que la nature célèbre avec la multitude inépuisable des êtres »¹⁷⁵. Le rapport qu'elle entretient au corps et au monde est antérieur au rationalisme civilisateur, antérieur au « non » opposé par l'homme civilisé à la violence du cycle naturel de la vie et de la mort, antérieur au « refus qu'oppose l'être à la nature envisagée comme une débauche d'énergie vive et comme une orgie de l'anéantissement »¹⁷⁶.

175 Georges Bataille, *op. cit.*, p. 66.

176 *Id.* Plus qu'une coïncidence, le fait qu'Euridice ne dise jamais non, ne refuse jamais rien (« me hundo enseguida, no sé guardar las distancias » (*Emilio*, p. 40)) symbolise précisément sur un plan linguistique les mentalités pré-rationnelles qu'elle incarne.

III. 3. SE DÉFAIRE DE LA MATRICE HÉTÉROSEXUELLE : APORIE ET CRÉATION

« Le sexe n'est pas une fatalité ; il est une possibilité d'accéder à une vie créatrice. »¹

« Il y a d'un côté le monde entier, avec son affirmation massive de l'hétérosexualité comme ce-qui-doit-être, et de l'autre côté, il n'y a que la faible, la fugitive, la quelquefois éclairante et saisissante vision de l'hétérosexualité comme piège, comme régime politique forcé. Il est possible d'y échapper. C'est un fait. »²

Nous arrivons maintenant au terme de notre cheminement à travers les corps, les genres et les désirs, en partie contraints et façonnés par la culture et les discours normatifs et moralisateurs comme nous l'avons souligné, mais aussi réactifs, imprévisibles, étranges, mouvants, incohérents, inclassifiables en raison à la fois des manifestations complexes de l'inconscient et de la capacité de résistance des individus. Et c'est logiquement sur la sexualité – entendue cette fois comme orientation et/ou identité – que nous concluons cette réflexion pour envisager dans quelle mesure les romans de notre corpus proposent une réponse novatrice ou marginale à la question de l'identité sexuelle, en somme, de l'identité personnelle (tout court). En effet, plus encore que le corps ou le genre, la sexualité apparaît comme lieu de croisement de l'individuel et du collectif et centre des

1 Michel Foucault, « Sexe, pouvoir et la politique de l'identité », *Dits et Ecrits*, t. 4, p. 735 (cité par David Halperin, *op. cit.*, p. 86) : « La sexualité fait partie de nos conduites. Elle fait partie de la liberté dont nous jouissons dans ce monde. La sexualité est quelque chose que nous créons nous-mêmes – elle est notre propre création, bien plus qu'elle n'est la découverte d'un aspect secret de notre désir. Nous devons comprendre qu'avec nos désirs, à travers eux, s'instaurent de nouvelles formes de rapports, de nouvelles formes de création. Le sexe n'est pas une fatalité ; il est une possibilité d'accéder à une vie créatrice ».

2 Monique Wittig, *La Pensée straight*, *op. cit.*, p. 78.

enjeux identitaires, sociaux, moraux et politiques. En tant que principe détenteur de la « vérité » du sujet d'après la logique hétéronormative en vigueur, c'est contre la sexualité « qu'il nous faut résister » :

Si nous voulons empêcher l'identité personnelle de « devenir la loi, le principe, le code » de l'existence individuelle, c'est, finalement, à la sexualité elle-même qu'il nous faut résister, car c'est elle qui fusionne le désir et l'identité en un caractère stable et unitaire de l'individu, et assigne au sujet un « vrai moi » – un moi qui constitue la « vérité » de la personne et fonctionne comme un objet à la fois de régulation sociale et de gestion des individus. Les techniques modernes de pouvoir utilisent la sexualité afin de nous attacher une identité personnelle définie en partie par l'identité sexuelle ; et en nous attachant une telle identité, elles nous attachent à elles³.

Alors que dans *Emilio, los chistes y la muerte*, la volonté émancipatrice s'exprime à travers la représentation d'un contre-monde, d'un ailleurs qui échappe aux règles morales et sexuelles (l'espace-temps primitif du cimetière libère les personnages des régulations sociales modernes et autorise « l'insurrection des désirs »), il nous faut analyser d'où provient et comment se manifeste ce principe de résistance dans les deux autres romans traitant du thème de la sexualité, *Fruta verde* et *Cuerpo naufrago*. Au cours de nos analyses du roman de Serna en III. 1, nous avons déjà décrit certaines réactions contre la pensée *straight* qui prétend réguler les manifestations sexuelles des individus, mais nous allons montrer à présent que le principe de résistance ne se limite pas à une riposte discursive ou parodique.

Dans *Fruta verde* et *Cuerpo naufrago*, la résistance à la « sexualité » comme principe identitaire *définitif* découle naturellement/spontanément des représentations novatrices que les auteurs offrent du corps et du genre, de l'anatomie et des rôles sociaux. L'émancipation vis-à-vis de la sexualité apparaît comme le fruit « logique » des subversions *précédentes* que nous avons décrites jusqu'ici, ayant trait aux deux premiers maillons de la grille d'intelligibilité du genre.

III. 3. a. Sexualités in(dé)finies

Se proclamer, coûte que coûte

Se proclamer quelque chose est toujours parler au commandement d'un Autre vengeur, entrer dans son discours, argumenter avec lui, rechercher chez lui des restes d'identité : « Tu es... – Oui, je suis... ». En fait, l'attribut n'est d'aucune importance ; ce que la société ne tolérerait pas est que je ne sois... rien, ou que ce que je suis puisse être ouvertement expri-

3 David Halperin, *op. cit.*, p. 107. L'auteur reprend ici l'analyse de Michel Foucault, *Dits et Ecrits*, t. 4, p. 739.

mé comme provisoire, révoquant, insignifiant, inessentiel, en un mot hors de propos. Dites juste, « je suis » et vous serez socialement sauf⁴.

Comme l'affirme Barthes, pour prendre place au sein de la société, les individus doivent « se proclamer quelque chose ». Mais si l'attribut n'est d'aucune importance, il est néanmoins censé renseigner la sexualité de l'individu en question puisque l'« identité personnelle [est] définie en partie par l'identité sexuelle ». Dans le cadre de l'hétérosexualité obligatoire qui caractérise nos sociétés occidentales et les contextes intrafictionnels des romans, l'impératif qui s'impose aux individus n'est donc (paradoxalement) pas tant de s'affirmer comme hétérosexuel, mais du moins de prendre place ostensiblement dans l'une ou l'autre catégorie de ce système binaire en acceptant l'alternative hétéro- ou homosexualité⁵. Dans *Fruta verde* et *Cuerpo náufrago*, le fait que la quête identitaire des deux héros se centre essentiellement sur la nature de leurs désirs et consiste principalement à comprendre et nommer leur orientation sexuelle témoigne de cette injonction à l'autoproclamation, du moins à l'autodéfinition. Par exemple, lorsqu'Antonia découvre des ex-voto sur les étals d'un antiquaire, elle exprime le souhait de définir sa propre sexualité : « –O para que te ayuden a definir tu sexualidad...–musitó Antonia con mirada pensativa » (*Cuerpo*, p. 145). Cela étant, cet impératif concerne particulièrement les sexualités marginales : puisque l'hétérosexualité est la norme, la position impensée et naturelle, l'attribut de l'autoproclamation se résume quasi exclusivement à la condition/orientation homosexuelle⁶, celle qui est *autre* et doit être signalée (avec tous les risques que cela comporte)⁷.

Dans *Fruta verde*, l'obligation sociale de « se proclamer quelque chose » (en l'occurrence, se proclamer *gay*) répondant aux « *afanes clasificadorios de mucha gente* »⁸ se manifeste dans les différentes communautés qui composent la société intrafictionnelle dans laquelle Germán évolue et se rappelle au personnage avec insistance à travers la pratique répétée d'extorsion de l'aveu. C'est bien sûr Paula qui, en bonne inquisitrice, n'a de cesse d'interroger son fils sur ses pratiques sexuelles⁹, exprimant ainsi une *volonté de savoir* –

4 Texte de Roland Barthes cité par David A. Miller, *Bringing Out Roland Barthes*, Berkeley, University of California Press, 1992, p. 23-24 (cité par Halperin, *op. cit.*, note 32, p. 143).

5 Nous avons vu en effet que l'homosexualité est une catégorie utile, nécessaire à la valorisation du modèle hétérosexuel. cf. III. 1. b.

6 « En tout cas, ce qui caractérise l'homosexuel, c'est qu'il est quelqu'un qui, un jour ou l'autre, est confronté à la décision de dire ce qu'il est, tandis qu'un hétérosexuel n'a pas besoin de le faire puisqu'il est présumé que tout le monde l'est. Le rapport au 'secret' et à la gestion différenciée de ce 'secret' dans des situations différentes est l'une des caractéristiques des vies homosexuelles » (Didier Eribon, *op. cit.*, p. 85).

7 En effet, nous avons vu que, dans le contexte homophobe, les enjeux de la revendication d'une identité homosexuelle sont particulièrement risqués, ce qui explique « l'angoisse de 'devenir gai ou lesbienne' » dont certains personnages tentent de se libérer en éprouvant la bonne orientation de leur désir (cf. III. 1. b, « Être ou ne pas être : la menace homosexuelle et l'ordalie des désirs »).

8 Sandra Lorenzano, « Declaración náufraga », art. cit., p. 85.

9 Nous pouvons citer de nouveau cette indiscrétion lancée à brûle-pourpoint par Paula dans un dialogue portant *a priori* sur un tout autre sujet (la relation incestueuse de Baldomero) : « Dime, ¿ya te acuestas con ese tipo ? » (*Fruta*, p. 248). La question de la sexualité de Germán préoccupe tant Paula qu'elle sollicitera une dernière fois, peu de temps

aussi douloureuse que puisse être la réponse – la « vérité » de l'identité de Germán. Mais l'obsession de catégoriser la sexualité du jeune homme s'exprime avec tout autant de vigueur et d'insistance parmi ses amis *jotos*, notamment de la part de Mauro, qui prétend connaître la « véritable » identité sexuelle de Germán en accord avec ses propres intentions : « –Ay, Germán, tú eres gay. ¿Hasta cuándo te vas a dar cuenta? » (*Fruta*, p. 167).

La méthode de l'extorsion d'aveu ou la catégorisation forcée des individus dans l'une des deux cases qui conforment le système de l'hétéronormativité, (comprenant donc le pendant négatif de l'homosexualité) s'emploie donc même parmi les groupes stigmatisés. Germán découvre alors que sa mère et les *mojigatas* n'ont pas le monopole de l'intolérance. Ainsi, l'une des principales dissidentes de la morale hétéronormative, la folle Juliette Miranda, fait preuve d'une rigueur et d'une agressivité envers ceux/celles qui ne rentrent pas dans sa catégorie de « joto » exemplaire (« hecho y derecho »), rappelant les condamnations publiques des « inquisitrices » puritaines. Lors d'une conversation aiguësée par les effets de l'alcool, Juliette Miranda fait le « procès » de tous les homosexuels présumés qui ne sont pas assez assumés à son goût, il énumère sur un ton vindicatif la liste des coupables, véritables « traîtres à la cause » homosexuelle et, dans une énumération à valeur performative, les fait littéralement *sortir du placard* :

[...] al calor de los tragos siguió *sacando del clóset* a una larga nómina de intelectuales, empresarios, futbolistas, cantantes y arzobispos, *aportando siempre pruebas testimoniales* de su doble vida. Nunca lo había visto jotear con tal desmesura, como si quisiera distanciarse al máximo de *los traidores a la causa* que estaba *sometiendo a proceso*. Había *subido a un púlpito imaginario* y sólo le faltaba *soltar llamas por la boca para quemarlos en efigie*. (*Fruta*, p. 251-252. Nous soulignons)

On retrouve dans ce passage l'humour et l'ironie, qui reposent ici sur des procédés d'hyperboles et de métaphores, comme stratégies privilégiées employées par Germán pour critiquer la violence et les contradictions des discours stigmatisants. Le rapprochement paradoxal entre le discours de Juliette et la morale puritaine apparaît dans la similitude des méthodes inquisitoriales, suggérées par l'expression « *la cacería de brujas* », ainsi qu'à travers la vision hyperbolique de Juliette en prêcheur exalté condamnant les traîtres au bûcher symbolique, une vision qui dérive en un portrait comiquement monstrueux du personnage crachant du feu par la bouche et qui n'est pas sans rappeler celle de Paula réclamant le « feu purificateur »¹⁰ pour absoudre le cercle familial de l'ignominie. Malgré le vernis de frivolité qu'elle entretient, Juliette rejoint ainsi les « inquisitrices »

avant sa mort, un ultime aveu. Dans l'épilogue intitulé « Ofrenda », le narrateur restitue le dialogue très émouvant entre lui et sa mère mourante, au cours duquel il lui concède cette confiance :

« –Eso [mandar la virtud a la mierda] fue lo que hiciste con Mauro, ¿verdad? –me reviró por sorpresa–. Cuéntame, ahora que estamos en noche de confidencias. ¿Te has acostado con ese hombre?

–Fuimos amantes dos años, ahora somos amigos [...].

–Lo sabía –exhaló con una mezcla de dolor y alivio– siempre lo supe, pasaban tanto tiempo juntos » (*Fruta*, p. 306-307).

10 « Que el fuego purificador nos absuelva de la ignominia » (*Fruta*, p. 67).

orthosexuelles par sa rigueur morale et son indignation¹¹ exacerbée, et devient elle aussi « un terrible repartidor de estigmas ». Et de la même manière que l'intolérance des *moji-gatas* est motivée par la jalousie, la vindicte de Juliette est le fruit de la frustration et du ressentiment:

Qué enfermo está, pensé mientras lo oía destruir reputaciones. [...] Como el también lleva una careta varonil en la oficina, donde está obligado a fingir, se desquita embarrando de mierda a otras víctimas de la presión social. Era la venganza del leproso que ha vivido con la cara tapada y no soporta que otros apestados puedan quedar a salvo de la condena pública. (*Fruta*, p. 252)

Si la virulence de l'injonction à l'autoproclamation peut surprendre (comme elle surprend Germán : « el asombro no me dejaba razonar » (*Fruta*, p. 252)) de la part d'une « folle » comme Juliette, elle-même « victime de la pression sociale » comme celles et ceux qu'elle calomnie ou accuse publiquement, il semble que ce phénomène soit lié au mouvement d'émancipation et de revendication des communautés *gay* et lesbiennes, une conséquence inattendue de la plus grande visibilité de ces communautés au cours des années 70 dans les pays occidentaux (en Europe et aussi dans la capitale mexicaine, comme l'indique la référence à la *gay pride* que nous avons déjà évoquée). Cette injonction nouvelle à se dire – en d'autres termes, à sortir du placard – imposée par certains militants et qui accompagne les mouvements de revendication des droits homosexuels pourrait d'ailleurs avoir inspiré l'hypothèse de l'« incitation au discours » développée par Foucault dans *La volonté de savoir*, dont la périodisation, les thématiques et la théorie diffèrent étonnamment de celles posées peu de temps avant dans son *Histoire de la folie*¹². C'est du moins l'une des explications que propose Didier Eribon de ce revirement théorique opéré par le philosophe, dans un passage qui décrit assez précisément le comportement – les contradictions, le radicalisme idéologique, voire le terrorisme – du personnage de Juliette, « frívola radical » (*Fruta*, p. 251) :

Mais Foucault entendait aussi répliquer aux actions et aux pratiques des nouveaux mouvements politiques qui incarnaient ces idéologies, et notamment au FHAR, dont les militants, *tout en rejetant les catégories instituées de la sexualité, se livraient fréquemment à un véritable terrorisme dans l'injonction d'« avouer » ce que l'on est*. Non seulement ces *tenants d'un radicalisme subversif* rejetaient de manière assez virulente tous les modes antérieurs de l'existence *gay*, mais ils en venaient souvent à exiger que les homosexuels se déclarent

11 « A pesar de sus esfuerzos por mantenerse en los terrenos de la chacota, su cacería de brujas tenía una fuerte carga de indignación moral » (*Fruta*, p. 252).

12 Didier Eribon souligne la radicalité du revirement théorique de Foucault : « Et comment ne pas s'interroger sur les raisons qui ont conduit Foucault à passer, en un temps si court – quelques années à peine –, d'une thématique de la 'raréfaction' à une thématique de la 'prolifération', d'une théorie de l' 'interdit de langage' à une théorie de l' 'incitation à la parole' ? » (Didier Eribon, *op. cit.*, p. 434) puis propose une série d'explications, prenant en compte l'évolution du contexte politique, social et culturel, avant de considérer l'expérience personnelle du philosophe dans le chapitre 8 de sa troisième partie, intitulé « La philosophie dans le placard ».

*ouvertement et publiquement comme tels, et dénonçaient comme des « honteuses » et des « placardisées » ceux qui ne se pliaient pas à cette injonction*¹³.

Quant à Mauro, bien qu'il ne fasse pas preuve d'une telle intransigeance et n'exige pas des autres ni de Germán qu'ils se *proclament* en tant que *gay*¹⁴, et alors qu'il affirmait au début du roman que « todos los jóvenes de esa época eran un poco bisexuales » (*Fruta*, p. 127), il ne supporte finalement pas l'indécision de son jeune amant et critique le perpétuel va-et-vient de Germán d'un bord à l'autre de la normalité, d'un côté et de l'autre de la frontière délimitant l'identité sexuelle : « Ya estaba hasta la madre del trapecismo sexual de Germán, de su patológica indefinición » (*Fruta*, p. 272). Notons la condamnation morale derrière le qualificatif de « pathologique » utilisé précédemment par les tenants de la pensée *straight* pour qualifier les homosexuels. Cette référence à la maladie et à l'anormalité révèle l'absence de marge de liberté dans la grille d'intelligibilité du genre, une grille appliquée à la lettre par les puritains¹⁵, ou strictement inversée par les *jotos*, mais *in fine* toujours aussi limitée et excluante pour ceux qui ne rentrent *pas définitivement / définitivement pas dans les cases*.

Face à l'impératif social d'autodéfinition ou d'autoproclamation qui s'exprime même dans les communautés dissidentes de l'hétéronormativité, l'indéfinition sexuelle, l'incapacité pour l'individu à s'identifier dans telle ou telle catégorie sexuelle devient *problématique*. C'est bien cet aspect *problématique* que suggère la métaphore du labyrinthe qui traverse le roman *Cuerpo naufrago*¹⁶ pour évoquer la sexualité et les désirs pluri-voques d'Antonia et la question irrésolue de son identité personnelle et sexuelle, le même

13 *Ibid.*, p. 444. Nous soulignons.

14 La manière dont Mauro souhaiterait que Germán « gère » son « secret » (ses pratiques homosexuelles) est cependant ambiguë et contradictoire, comme le lui fait remarquer la Chiquis :

« –Cuando Germán llegó a la oficina, ¿qué fue lo que más te gustó de él? [...] »

–Bueno, me gustaba su encanto masculino, su virilidad espontánea y sencilla.

–¿Y te gustaría que siga siendo así?

–Claro, yo no le quiero cambiar el carácter.

–Pero te molesta que no se asuma como gay, ¿no es cierto?

–Sí, claro.

–Pues ahí está tu contradicción [...] ¿Acaso quieres transformar a ese noble muchacho en un jotito? » (*Fruta*, p. 274-275)

15 Il s'agit pour Paula de « poner a cada quien en su sitio » (*Fruta*, p. 280).

16 La première référence explicite se trouve au chapitre 2, « En cambio su existencia se le antojaba una suerte de laberinto » (*Cuerpo*, p. 42), et la métaphore réapparaît ensuite à de nombreuses reprises, notamment durant l'épisode érotiquement ambigu (cf., II. 2. e. « chronotopes virils ») du *table dance* qui précède la relation sexuelle avec Raimundo : « Prefirió mantener los ojos cerrados y abrirse hacia los rieles, las olas que en esa caricia la conducían por pasadizos inexplorados cuerpo adentro y, por unos instantes, desanudaban el laberinto » (*Cuerpo*, p. 111), et devant la porte de l'appartement de Raimundo « estaba en la entrada del laberinto » (*Cuerpo*, p. 119). La dernière occurrence apparaît au dernier chapitre, « Aguas totales » : « Otra vez de nuevo en el laberinto » (*Cuerpo*, p. 165). La permanence du labyrinthe en fait la métaphore du roman dans sa totalité, qui retrace le parcours érotique et identitaire d'Antonia.

labyrinthe qui apparaît dans *Fruta verde* pour signifier les doutes et la dés-orientation sexuelle de Germán¹⁷ :

¿Acaso les tengo miedo [a las mujeres] o el fantasma de Berenice me sigue jodiendo la vida?
¿He contraído la misoginia de Strindberg, con un carácter más patológico y defensivo, o seré ya un puto irredento? Lo peor es que esa noche me masturbé pensando en las piernas de Nubia. Deseo a las mujeres y estoy seguro de que nunca podré privarme de ellas sin sentir frustración o dolor. Pero hago todo lo posible por ahuyentarlas, como si hubiera una boa constrictora debajo de sus faldas. Quizá temo entregarles el albedrío, la cordura, la libertad, hasta quedar reducido a escombros, y por eso me he resignado a ser un objeto de placer en la cama de Mauro, donde me siento menos vulnerable. Pero entonces, ¿qué busco en la vida?
¿Renunciar a mis deseos para satisfacer los de otro? ¿Alguien puede tenderme una cuerda para salir de este laberinto? (*Fruta*, p. 256)

Ce long monologue méditatif illustre, par sa syntaxe entrecoupée et l'emploi de la conjonction de coordination disjonctive (« o »), le principe labyrinthique en posant une série d'alternatives logiques qui permettraient de résoudre l'orientation de Germán, envisageant tour à tour différentes caractéristiques de son identité sexuelle. La succession d'interrogations et les expressions du doute (la ponctuation interrogative, les adverbes « acaso », « quizá », le futur hypothétique « seré ») traduisent chez le personnage une crise ontologique due à son indétermination – dans les deux sens du terme, comme hésitation et indéfinition – sexuelle : « ¿qué busco en la vida? ». Cette dernière question restée sans réponse fait écho aux états d'âme d'Antonia dans la conversation qui suit le rapport sexuel avec Raimundo. Si le labyrinthe inspire parfois à Antonia un sentiment d'excitation face à l'inconnu, il traduit ici très clairement son égarement psychologique : « Pero yo no sé lo que estoy buscando. A veces pienso que no hago sino adentrarme en un laberinto y que tanteo en la sombra pasadizos y no sé adónde habrán de llevarme » (*Cuerpo*, p. 122). L'idée exprimée ici par Antonia – et dans le titre du roman qui annonce les divagations d'un corps naufragé, à la dérive – selon laquelle elle se laisse porter par des désirs non-identifiés est également développée par le personnage de Germán qui, après sa première expérience homosexuelle, fait varier les métaphores – celle du navire, du cerf-volant, de la marionnette, de l'avion – pour évoquer son manque de volonté et sa propre dérive sexuelle et émotionnelle :

No puedo saber aún si lo de ayer fue una debilidad pasajera o un salto al vacío, pues ahora mi caída es tan suave que más bien parece una flotación. [...] Pero la pregunta es: ¿de verdad obedecí a mis impulsos o cedí por inercia a un impulso ajeno? ¿Soy un hombre cabal o un

17 Alors que la métaphore du labyrinthe employée par Germán symbolise dans un registre méditatif la crise ontologique du jeune homme, elle est employée avec exaspération ou sarcasme par Mauro à plusieurs reprises (« No sé cómo lo voy a sacar de su laberinto » ; « Sólo quiero sacarlo de su laberinto » (*Fruta*, p. 271 et 275)), qui laisse une dédicace sarcastique à Germán : « arrancó de su libro la cariñosa dedicatoria a Germán y la cambió por una represalia cáustica: “A la muñeca Laberintos Lily” » (*Fruta*, p. 273). Dans la bouche de Mauro, l'image du labyrinthe se superpose à celle du placard, et sortir de l'un revient à sortir de l'autre, c'est-à-dire, signifie seulement affirmer publiquement son homosexualité : « Como todos los putos de clóset, buscaba una novicita para quitarse de encima la presión social. En el fondo era un cobarde con poses de niño atormentado » (*Fruta*, p. 274).

papalote a merced de los vientos? ¡Cuánto desearía tener un carácter firme! La gente segura de sí misma sabe muy bien *lo que busca en la vida*. En cambio yo espero siempre que otros muevan los hilos de la trama donde participo como testigo o comparsa. [...] Si hubiera premeditado esta vuelta prohibida, quizá estaría orgulloso de mi audacia. Pero todo sucedió en forma tan repentina, que ahora debo buscar las causas del accidente en la caja negra del avión estrellado. (*Fruta*, p. 211. Nous soulignons)

L'image de la « boîte noire » qui symbolise la « vérité » de l'identité/l'orientation sexuelle restée inconnue exprime encore le désir de Germán de connaître sa propre sexualité¹⁸. Or, pour lui comme pour Antonia, il semble que cette découverte soit vouée à l'échec.

Hermaphrodismes: les identités impossibles.

« *No encontrar respuesta para ninguna pregunta que se haya formulado con anterioridad* »¹⁹

Le labyrinthe psychologique où se trouvent Antonia et Germán ne s'explique pas tant par la peur de devenir homosexuel, ou de savoir ce que l'on deviendrait si l'on couchait avec quelqu'un du même sexe²⁰, mais par l'angoisse de ne pas savoir du tout et de ne pas pouvoir *nommer* leur sexualité. Leurs doutes et leurs hésitations « constituent une sorte de crise ontologique qui se vit simultanément à deux niveaux : la sexualité et le langage »²¹. Pour les deux personnages, l'auto-labellisation sexuelle exigée par la société est impossible. Leurs réflexions, qui envisagent les différents cas de figures de relations amoureuses et sexuelles, n'aboutissent à aucune conclusion. Si leur incapacité à *se proclamer quelque chose* provient en partie de leur profonde instabilité émotionnelle et érotique, elle s'explique aussi par une *impossibilité logique liée à leur ambiguïté de genre*.

Il semble qu'Antonia et Germán résistent définitivement à toute tentative taxinomique : *alors même* que leurs pratiques effectives pourraient recevoir le nom de bisexualité, ni l'un ni l'autre ne se revendique finalement comme bisexuel. En effet, dans son article sur la littérature de dissidence sexuelle au Mexique, Brandon Patrick Bisbey convoque la

18 Le personnage manifeste une tendance, un réflexe identitaire redouté par Foucault : « Mais si l'identité devient le problème majeur de l'existence sexuelle, si les gens pensent qu'ils doivent 'dévoiler' leur 'identité propre' et que cette identité doit devenir la loi, le principe, le code de leur existence ; si la question qu'ils posent perpétuellement est 'cette chose est-elle conforme à mon identité', alors je pense qu'ils feront retour à une sorte d'éthique très proche de la virilité hétérosexuelle traditionnelle » (Michel Foucault, *Dits et Écrits II*. 1976-1988, Paris, Gallimard, 2001, p. 1558).

19 *Cresta*, p. 160.

20 Une peur de l'homosexualité que décrit Butler : « l'angoisse de 'devenir gai ou lesbienne' qui [fait] souffrir certaines personnes, la peur de perdre sa place dans le système de genre ou de ne pas savoir qui l'on devient si l'on couche avec quelqu'un qui est apparemment du « même » genre. Toutes ces peurs constituent une sorte de crise ontologique qui se vit simultanément à deux niveaux : la sexualité et le langage » (Judith Butler, *Trouble*, *op. cit.*, p. 31).

21 *id.*

notion de bisexualité pour dégager l'originalité des romans de Serna et de García Bergua, *Fruta verde* et *Púrpura* :

Es aquí donde la noción de una orientación bisexual podría ser productiva, como descriptor de prácticas sexuales que no caben dentro de una concepción binaria de la orientación sexual (heterosexual / homosexual). [...] en *Púrpura* y *Fruta verde* los personajes [...] eluden o rechazan la elección de una identidad basada en la orientación sexual mientras mantienen relaciones sexuales tanto con hombres como con mujeres. Por eso, argumento que estas novelas deben ser incluidas dentro de la literatura de disidencia sexual como representaciones de la bisexualidad masculina²².

Pourtant, dans *Fruta verde*, si d'autres personnages se réfèrent à la bisexualité comme à une identité *possible, classifiable* (quoique méprisable)²³, Germán ne s'en réclame qu'une seule fois au cours d'une dispute avec Mauro :

- ¿Y por eso ya no quieres besarme? Ay, Germán, ¿cuándo te vas a aceptar?
- ¿Aceptarme como qué? Las mujeres siempre me han gustado y siempre me gustarán.
- Pues no lo parece cuando estás en mi cama.
- ¿Y qué ? ¿No puedo ser bisexual? (*Fruta*, p. 261-262)

Dans ce contexte d'énonciation, cette étiquette semble être formulée pour taire les exigences « classificatoires » de son amant²⁴, plus qu'elle ne relève d'une réelle conviction de la part de Germán, d'un véritable acte d'auto-proclamation. Dans l'épilogue « Ofrenda », le personnage narrateur évite encore soigneusement le terme de bisexualité pour

22 Brandon Patrick Bisbey, « Hacia una literatura de disidencia sexual en México con dos *Bildungsromane* bisexuales: *Púrpura*, de Ana García Bergua, y *Fruta verde*, de Enrique Serna », 2012, *Revista Valenciana estudios de filosofía y letras*, vol. 5, n° 10, p. 37. L'auteur précise qu'il considère également *Cuerpo naufrago* comme roman « bisexuel » mais qu'il ne l'a pas intégré dans son article car le roman de Clavel dialogue selon lui moins directement avec la tradition du *Bildungsroman*.

23 Lors d'une conversation entre Paula, les sœurs Escofet et Mari Loli, cette dernière tente de contredire la conception essentialiste et binaire de l'orientation sexuelle et lance la possibilité d'une ambivalence érotique : « ¿Y los bisexuales qué ? [...] no tienen problemas genéticos, eligen quedarse entre dos aguas por voluntad propia. Algunos se inclinan más por su propio sexo, otros por el opuesto, según la época de la vida ». Cet argument sera bien sûr réfuté par Paula qui coupe court à la conversation en affirmant : « pues unos y otros son gente asquerosa » (*Fruta*, p. 134). Quant à Mauro, s'il affirme au début du roman que « todos los jóvenes de esa época eran un poco bisexuales » (*Fruta*, p. 127) pour conserver l'espoir d'une relation avec Germán, son rejet de l'instabilité et de l'indéfinition sexuelle de son amant révèle qu'il s'agissait d'un argument de circonstance et dévoile au contraire le mépris pour des comportements effectivement « bisexuels ». Brandon Patrick Bisbey rappelle cette marginalisation de la bisexualité au sein même des mouvements hétéro-dissidents, aussi bien dans le champ social que littéraire : « Salinas nota que la bisexualidad es actualmente una identidad marginada entre los movimientos de disidencia sexual en México, en parte porque muchos grupos políticos de gays y de lesbianas no la aceptan como auténtica. Paralela a la marginalización política de la identidad, existe una relativa escasez de representaciones literarias de la orientación bisexual en México en comparación con la representaciones de la homosexualidad masculina » (Brandon Patrick Bisbey, art. cit., p. 37. C'est ce qui constitue, selon Brandon Patrick Bisbey, l'originalité du roman de Serna et de *Púrpura* de García Bergua qu'il analyse comme représentations de la bisexualité).

24 Mauro comprendra finalement que cette auto-proclamation est impossible pour Germán : « Debía aceptar a Germán tal cual era, sin exigirle una definición radical que tal vez iba en contra de *su propia naturaleza*. [...] Si ahora se acostaba con mujeres, mañana lo haría con chavos de su edad: así eran los caprichos volátiles del deseo. La mejor manera de perder a Germán era exigirle un compromiso firme, *una ortodoxia de signo invertido* » (*Fruta*, p. 275. Nous soulignons).

évoquer ses expériences amoureuses passées – bisexuelles *stricto sensu* –, qu’il préfère décrire comme « un periodo de borrascosa indefinición » (*Fruta*, p. 296).

Dès lors, comment expliquer cette esquivé/dérobade taxinomique ? Au regard de la réticence à se proclamer des personnages, pouvons-nous vraiment interpréter les romans comme des représentations d’une « bisexualité masculine », comme le postule Bisbey ?

Si la « bisexualité » suppose une alternance d’expériences homo-/hétérosexuelles ou une équivalence de partenaires du même ou de l’autre sexe, les personnages *conjuguent* quant à eux *deux types d’alternances* : une première concernant leur genre masculin ou féminin (associé à leur sexe ou à leur rôle social), et une autre concernant leurs pratiques sexuelles (avec des partenaires masculins ou féminins). L’hermaphrodisme (diachronique et synchronique) d’Antonia, qui ne perd pas entièrement son genre féminin en dépit de son nouveau sexe²⁵, et la « double personnalité » de Germán, *mi-buga, mi-joto*, qui se compare lui-même aux hermaphrodites du *Banquet* de Platon, conduisent à une *impossibilité logique*, à une *aporie taxinomique*, qui se manifeste dans leurs réflexions à travers une sorte de casuistique de leurs désirs, à l’issue de laquelle aucune identité fixe n’apparaît :

“Abriré los ojos y el sueño habrá terminado. Las cosas regresarán a su sitio. Volverán a gustarme sólo los hombres y quizá ahora pueda relacionarme mejor con ellos. Respecto a las mujeres...” Antonia hizo una pausa. No podía engañarse: siempre le habían atraído los cuerpos de otras mujeres. Entonces, ¿había sido lesbiana sin saberlo? Pero los hombres también le gustaban. Carlos, Raimundo, cada uno a su manera especial, lo mismo que Malva y también Claudia. (*Cuerpo*, p. 92-93)

Si l’anatomie de Germán reste inchangée, son identité de genre est *altérée*, sa personnalité est désormais duelle/hybride (cf. II. 4. b). Comme le suggère l’image à laquelle il aspire, « una sola cara con bigote y rímel en las pestañas », il est devenu un monstre de la logique du genre sur lequel « los afanes clasificatorios » ne peuvent produire que des aberrations taxinomiques et logiques, ainsi qu’il l’exprime dans une hypothèse rappelant directement les réflexions d’Antonia : « ¿Pero estoy seguro de ser un joto hecho y derecho? ¿Qué pasa si al poco tiempo me enamoro de una mujer *en calidad de lesbiana*? » (*Fruta*, p. 264)²⁶. Puisque l’un des maillons de la chaîne d’intelligibilité a été corrompu

25 La transition « femme-vers-homme », soudaine et surnaturelle dans le cas d’Antonia, est la même expérience transgenre que Paul B. Preciado a entreprise volontairement en s’injectant de la testostérone. Dans les deux cas, la transition d’un genre à l’autre ne suppose jamais l’abandon total du premier terme. Le philosophe témoigne de la cohabitation – non seulement psychologique *mais aussi corporelle* – des deux genres dans le texte *Je suis un monstre qui vous parle* (qui reprend le discours qu’il prononça en 2019 devant 3500 analystes lors des journées internationales de l’Ecole de la Cause Freudienne à Paris) cité ici par Catherine Malabou : « Paul a abandonné la féminité mais peut-être pas le féminin puisque tous ses livres portent la marque de son deuil. « Contrairement à ce que la médecine ou la psychiatrie croit et préconise, dit-il, je n’ai pas complètement cessé d’être Beatriz pour ne devenir que Paul. Mon corps vivant, je ne dirais pas mon inconscient ou ma conscience, mais mon corps vivant [...] englobe tout dans sa mutation constante et ses multiples évolutions [...]. Les traces que la vie passée a laissées dans ma mémoire sont devenues de plus en plus complexes et reliées, formant un amas de forces vives [...] » Ce qui subsiste est toujours vif. Le féminin occupe évidemment une étagère entière de cette bibliothèque du corps... » (Catherine Malabou, *Le plaisir effacé*, op. cit., p. 112. Elle cite Paul B. Preciado, *Je suis un monstre qui vous parle*, Paris, Grasset, 2020, p. 47-48).

26 Les réflexions/contorsions conceptuelles des personnages évoquent celles menées au XIX^e siècle pour définir et

(son identité de genre), sa sexualité ne correspond plus à rien de *nommable*. Un même postulat, une même situation donnée (« si al poco tiempo me enamoro de una mujer ») *converge simultanément* vers l'homosexualité et l'hétérosexualité et annule ces mêmes notions (alors que le principe de bisexualité dépasse, déborde certes les principes d'hétérosexualité ou d'homosexualité²⁷, mais se définit néanmoins par rapport à eux et se fonde entièrement sur eux).

Pour reprendre l'analyse de Butler sur Herculine Barbin, ces deux espèces d'hermaphrodites, psychique pour Germán ou anatomique pour Antonia, ne sont pas des « identités », « mais l'impossibilité sexuelle d'une identité » puisqu'ils bouleversent les règles qui commandent au sexe/genre/désir²⁸. La discontinuité anatomique d'Antonia, tout comme la double personnalité de Germán, entraînent « la convergence déconcertante de l'hétérosexualité et de l'homosexualité dans [leur] personne » : leur sexualité « constitue un ensemble de transgressions du genre qui mettent en cause la distinction même entre l'échange érotique hétérosexuel et lesbien, soulignant les points de convergence ambiguë et les lignes de partage qui existent entre eux »²⁹.

Ce que révèlent les réflexions casuistiques infructueuses menées par les personnages, c'est l'incapacité du « discours médico-légal propre à une hétérosexualité naturalisée », (qui distingue l'hétérosexualité de l'homosexualité, et éventuellement envisage la coexistence des deux sous la notion de bisexualité), à rendre compte de leurs pratiques sexuelles. À l'instar d'Herculine, Antonia et Germán « déploie[nt] et redistribue[nt] les termes d'un système binaire, mais cette même redistribution déstabilise ces termes, les fait proliférer et sortir de la binarité proprement dite »³⁰. Comme les confessions d'Herculine, le récit d'Antonia et le journal de Germán mettent en texte « l'ambivalence irrésolue », de leurs corps et de leurs désirs, produite par le discours médico-légal sur le sexe unique³¹.

justifier l' « inversion » « intérieure ou extérieure » (en réaffirmant finalement dans le premier cas le principe ultime de différence comme légitime en supposant l'hétérosexualité fondamentale du désir homosexuel). Deux passages d'Eribon soulignent l'absurdité, l'aporie sur laquelle débouchent ces discours : « Mais il faut garder à l'esprit que ces deux grands ordres discursifs [inversion intérieure de la personne ou extérieure de l'objet du désir], [...] ne sont jamais totalement séparés l'un de l'autre. Alors même qu'en toute logique ils sont contradictoires entre eux : si l'homosexuel est un 'inverti' au sens d'une inversion intérieure, c'est-à-dire qu'il est en fait une 'femme' dans un corps d'homme, il n'est pas possible de lui imputer en même temps une 'inversion' de l'objet du désir et de le considérer comme un homme qui, au lieu d'être attiré par les femmes, l'est par les hommes ». De même, la théorie développée par Hirschfeld (que lit Germán) d'un « troisième sexe » est tout aussi incohérente et intenable : « ce qui signifie que la volonté apologétique d'ancrer l'homosexualité dans la nature et d'en faire un sexe à part, un 'troisième sexe', conduit à des incohérences conceptuelles insurmontables avec lesquelles Ulrichs, comme Proust après lui, ne peut qu'essayer de se débrouiller tant bien que mal, en s'efforçant de faire tenir ensemble des considérations qui s'annulent mutuellement » (Didier Eribon, *op. cit.*, p. 131-132).

27 Comme le rappelle Bisbey, la bisexualité décrit des « prácticas sexuales que no caben dentro de una concepción binaria de la orientación sexual (heterosexual / homosexual) » (Brandon Patrick Bisbey, art. cit.) mais le terme n'anéantit pas le principe de binarité pour autant, il réunit les deux principes contenus dans les préfixes homo- et hétéro- en un seul : bi-

28 Judith Butler, *Trouble*, *op. cit.*, p. 94.

29 *Ibid.*, p. 208.

30 *Ibid.*, p. 94.

31 *Ibid.*, p. 206.

*Sex is. / Just sex*³²

Ainsi, l'indéfinition sexuelle des personnages provient, en partie, d'une impossibilité logique due à leur hybridité anatomique ou psychologique et suppose une critique des discours sur les sexes, les genres et les désirs selon le principe d'exclusion et de binarité. Mais cette indétermination s'inscrit aussi dans une démarche plus volontaire, plus explicitement émancipatrice de la part de Germán, qui entend déconstruire la notion même d'orientation en la déchargeant de sa dimension essentialiste : « Tal vez la definición de una preferencia sexual no sea tanto una cuestión de hormonas, sino de equilibrio psicológico » (*Fruta*, p. 258), et rejette pour lui-même tout projet définitionnel/définitif : « apenas empiezo a experimentar con esto, y no tengo ninguna prisa por definirme » (*Fruta*, p. 250)³³. C'est là qu'apparaît selon nous la *dissidence* qu'incarne le personnage : une dissidence qui ne dépend pas du fait qu'il s'éloigne de l'alternative homo-/hétérosexualité à travers des pratiques effectivement bisexuelles, mais de l'expression d'une identité « hors de propos » (Barthes), sans attribut. Germán se maintient consciemment dans une indéfinition pourtant « intolérable » aux yeux de la société : « La gente quiere certezas, definiciones claras, no ambigüedades, y como yo no podré darle gusto nunca, presiento que nadie tendrá la benevolencia de aceptarme *tal como soy* » (*Fruta*, p. 264). Ce constat amer de Germán répond à la conviction exprimée par Barthes : « ce que la société ne tolérerait pas est que je ne sois... rien ». « Moi tel que je suis », « *aceptarme tal como soy* » : l'emploi de l'adjectif épithète indéfini « tal », qui a ici une fonction *d'attribut* du sujet, témoigne de l'habileté discursive du personnage narrateur à se dérober aux catégories et traduit son refus de se proclamer *quelque chose*. L'indéfinition identitaire et sexuelle du personnage revêt des allures dissidentes et son refus taxinomique nous rappelle celui exprimé par Sandra Lorenzano dans sa « déclaration naufragée », poétique et exaltée :

Lo cierto es que no escondo ni pregono: soy. Punto. Hay gestos de complicidad instantánea, pero también miradas incómodas: ¿¿¿Tú???, me preguntan sorprendidxs. Qué fácil sería para los afanes clasificatorios de mucha gente que yo dijera: “Sí, señorxs, soy heterosexual,

32 Le slogan « Sex is. / Just sex », ainsi que celui de « Safe / Unsafe », est lancé par le collectif Akimbo dans les années sida dans le cadre d'une campagne militante dont l'enjeu est de récupérer le pouvoir de nommer les sexualités, pouvoir accaparé jusqu'alors par l'idéologie dominante et homophobe portée par un pouvoir politique réactionnaire (sur ce sujet, voir Isabelle Alfonsi, *op. cit.*, p. 130). Alfonsi insiste sur la formule : « L'ajout du point final après 'Sex is.' est crucial : la formule s'oppose à l'idée de définir ce qui serait un comportement sexuel bon ou mauvais. Le sexe est. Point. » (*ibid.*, p. 125).

33 Remarquons une fois encore la réticence de Germán à étiqueter comme « homosexuelle » son expérience avec Mauro. L'emploi du pronom neutre « esto » ne traduit pas tant une pudeur à se reconnaître « homosexuel », mais suggère la non pertinence de cette catégorie pour décrire sa relation avec Mauro ainsi que le refus de Germán à se définir quelque chose.

o LGBTtTI, o queer, o cis-hetero, o trans o lo que quieran”. Pero no, no lo digo. No escondo ni pregono: soy. Punto³⁴.

Tout comme les individus qui s’y adonnent, les pratiques sexuelles ne sont pas catégorisables. Le sexe est. (Point). Juste du sexe, comme le revendiquait le collectif Akimbo dans les années 80 pour questionner les représentations normées des sexualités et dénoncer le régime de pouvoir qui consiste à nommer *ce qu’est* le sexe, plus précisément le *bon* sexe³⁵. Dans les deux romans, la représentation de sexualités tantôt « déviantes » et/ou « homosexuelles », tantôt « hétérosexuelles » (en apparence) manifeste l’idée exprimée par l’écrivaine mexicaine Francesca Gargallo selon laquelle « no hay sexualidades normales y otras raras, sino que todas las sexualidades son »³⁶. Cela étant, l’entreprise de dé-labellisation sexuelle n’a pas ici pour seul objectif de dé-pathologiser certaines pratiques, elle est aussi la base d’un processus *créatif et expérimental* à travers lequel les personnages/individus découvrent que « [e]l mundo [es] un vasto repertorio de posibilidades » (*Cuerpo*, p. 93).

Libérés de l’impératif taxinomique, les personnages peuvent s’employer à explorer des désirs innommés et à travailler une sexualité à laquelle ils ne sont plus rattachés selon un rapport d’appartenance ou d’identité, pour faire proliférer les plaisirs.

Au-delà du principe de désir

« le plaisir n’a pas de passeport, pas de carte d’identité »³⁷

Nous venons de montrer comment le corps hermaphrodite d’Antonia et la personnalité hybride de Germán « dévoile[nt] indirectement et réfute[nt] les stratégies régulatrices de la catégorisation sexuelle ». Cette étape critique de leur (dé)construction identitaire précède une étape créatrice, expérimentale. L’expression d’une sexualité *indéfinie* chez les personnages leur ouvre la possibilité d’une sexualité *infinie*, capable de démultiplier les plaisirs et de varier les expériences parmi un « vaste répertoire de possibilités » érotiques. Leur hybridité anatomique ou psychologique apparaît comme une opportunité sexuelle, l’occasion d’une émancipation, et la sexualité sans étiquette des personnages semble accomplir les prédictions de Foucault inspirées par le corps intersexuel d’Herculine Barbin :

Parce qu’il pense que le « sexe » unifie les fonctions et les significations corporelles qui ne sont pas nécessairement liées entre elles, il prédit que la disparition du « sexe » aura pour effet positif de disperser les différentes fonctions, sens, organes, processus somatiques et

34 Sandra Lorenzano, « Declaración náufraga », art. cit., p. 85-86.

35 Voir Isabelle Alfonsi, *op. cit.*, p. 125.

36 Francesca Gargallo, « A propósito de lo queer en América Latina », *Blanco móvil*, México, 2009, n° 112-113, p. 94-98. www.blancomovil.com/numerosatrasados.html. Citée par Sandra Lorenzano, « Declaración náufraga », art. cit., p. 88.

37 Didier Eribon, *Michel Foucault et ses contemporains*, Paris, Fayard, 1994, p. 271 (cité par David Halperin, *op. cit.*, p. 107).

physiologiques ainsi que de *faire proliférer des plaisirs hors du cadre d'intelligibilité mis en œuvre par des sexes univoques dans un rapport binaire*³⁸.

On observe en effet au fil de ces deux *Bildungsromane* une évolution dans la manière qu'ont Germán et Antonia de *concevoir* la sexualité. Leur inquiétude initiale à définir et nommer leur propre sexualité cède progressivement le pas à l'espoir et à l'excitation d'une sexualité libre et créative. Selon la terminologie foucauldienne, cette évolution conceptuelle chez les personnages se définit par le passage de la notion de *désir* à celle de *plaisir*, par l'abandon du premier principe en faveur du second :

À travers les catégories de désir et de plaisir, ce sont deux modèles de subjectivité qui s'opposent : l'un, psychiatrique et psychanalytique pour lequel l'enjeu est de découvrir les principes et les forces qui nous meuvent sans que nous le sachions ; l'autre, esthétique, qui valorise l'idée de construction de soi, indépendamment d'un sujet qui s'actualiserait à travers ses pratiques. Il y a une vérité du désir : les désirs faux, inauthentiques masquent le sujet, les désirs vrais le révèlent. Le plaisir appelle moins à des interprétations qu'à des intensifications. Enfin, le désir engage un processus d'individualisation, il donne aux pouvoirs médicaux ou psychiatriques des prises sur les sujets. L'intensification du plaisir, au contraire, vise à défaire le sujet, elle ne le représente pas, ne l'exprime pas³⁹.

Dans ce que nous pouvons considérer comme une première étape (qui durera jusqu'aux dernières pages) de leur apprentissage, Germán et Antonia entreprennent une herméneutique de leurs désirs et soumettent leurs attirances et leurs pulsions à un régime de vérité. La quête des deux protagonistes est « de découvrir les principes et les forces qui [les] meuvent sans [qu'ils ne le sachent] » et qui sont supposées révéler quelque chose de leur identité. C'est bien la question qui taraude encore Antonia et qu'elle formule dans l'avant dernier chapitre : « –El deseo... [...]. ¿No es el deseo lo que no hace verdaderamente sexuales? ¿Qué o quién te atrae? Dime qué deseas y te diré quién eres...» (*Cuerpo*, p. 149-150). Dans des réflexions qui témoignent du même principe de « vérité du désir », Germán tente d'interpréter « lo sucedido » avec Mauro, et même s'il est convaincu de ne pas être homosexuel⁴⁰, il a néanmoins l'impression d'avoir commis un acte sacrilège, d'avoir trahi sa « propre nature »⁴¹ et craint d'avoir franchi une limite irréversible :

Sin duda la mamada me había gustado, esto era lo peor de todo. [...] Sin embargo, la placidez corporal no me alegró el alma, porque una parte de mí reprobaba lo sucedido. [...] me angustiaba la sospecha de haber dado un paso irreversible, de haber hipotecado el destino

38 Judith Butler, *Trouble*, *op. cit.*, p. 202. Nous avons déjà cité ce passage en I. 4. b., au sujet de la force métamorphique du désir.

39 Mathieu Trachman, « Désir(s) », art. cit., p. 218. L'auteur définit aussi le « Désir comme rapport à soi, médié par des savoirs et des institutions, qui a une histoire » (*id.*).

40 « Yo no lo deseaba, por supuesto, ni creía que a partir de ahora me gustaran los hombres. La orientación sexual no cambia por arte de magia [...]» (*Fruta*, p. 218).

41 German s'interroge plus loin : « Cómo podía cometer esa horrible traición a mí mismo » (*Fruta*, p. 261).

de mi cuerpo, y durante un cuarto de hora estuve ausente de la charla, con los ojos vueltos hacia adentro. (*Fruta*, p. 217)

La transition d'un modèle de subjectivité dominé par le principe de *désir révélateur* à celui de *plaisir* comme pratique créatrice dissociée du sujet s'exprime à travers *deux champs lexicaux concurrents* employés pour décrire la sexualité des personnages : le premier organisé autour de l'idée de savoir et de connaissance (dans une optique encore moralisatrice et « symptomatisante » dans le cas de Germán), le second autour du principe de jeu et d'expérience⁴². Sans que le premier champ lexical ne cède jamais tout à fait sous l'influence émancipatrice du principe de plaisir, on constate dans le journal intime de Germán que les termes associés à une conception esthétique et ludique de la sexualité se multiplient : « *La curiosidad y el capricho no son pecados mortales* », « *ni yo ni nadie saldría lastimado por un simple capricho experimental* » (*Fruta*, p. 211 et 218). Et si l'on perçoit encore les difficultés à se déprendre tout à fait d'une conception moralisatrice des désirs et des pratiques sexuelles (les notions de péché, de morale, de faute sont trop présentes pour supposer une libération accomplie), il tente cependant d'imposer sa nouvelle conception de la sexualité :

[...] pienso que la gravedad no debería tener cabida en *el mundo del placer*. Nadie le hace daño a nadie *gozando con su cuerpo como mejor le parezca*. ¿Por qué tomarse tan a pecho un *juego inocente*, que debería estar exento de cualquier sanción familiar o social? (*Fruta*, p. 260. Nous soulignons)

Dans *Cuerpo naufrago*, le passage de la notion de *désir* à celle de *plaisir* apparaît dans les deux premières répliques d'une scène évoquée précédemment, lorsqu'Antonia découvre des ex-voto et imagine le vœu qu'elle pourrait formuler :

—O para que te ayuden a *definir* tu sexualidad...—musitó Antonia con mirada *pensativa*.

—O para que te hagan el *milagro* de abrirla, de destaparla... —sugirió Paula *juguetona*—.

[...]—¿Y tú, no quieres ningún *milagrito*? —le preguntó Antonia.

Francisco respondió *categorico*:

—No, estoy bien como estoy.

Paula y Antonia lo miraron y se miraron. Era encantador imaginarlo sin dobleces, ambigüedades, indefiniciones. (*Cuerpo*, p. 145. Nous soulignons)

Deux postures opposées énoncées par Antonia et Paula se succèdent : la première inscrit encore le sexe dans un régime d'interprétation (« définir », « pensativa »), la seconde convoque le principe d'intensification (« milagro », « abrirla », « destaparla », « juguetona »). Le personnage de Francisco incarne quant à lui « esa dimension animal de la no-du-da » (*Cuerpo*, p. 41), la conformité du sujet aux catégories du genre (comme le suggère « categorico », qui décrit le ton affirmatif du personnage tout en évoquant le sens premier

42 Cette transition d'un champ lexical/conceptuel à l'autre apparaît dans la répétition du verbe « saber » dans la scène décrivant la rencontre d'Antonia et de Paula, que nous avons interprétée non comme un simple polyptote, mais comme une diaphore suggérant un nouveau principe de « savoir » dépendant non pas de la vérité du sujet mais d'une expérience sensorielle inédite du corps de l'amante. cf. I. 4. b. « L'hypothèse du corps sans organes ».

de cet adjectif) qui apparaît désormais comme une forme d'inconscience et de naïveté. Le « *gesto de complicidad instantánea* » entre Antonia et Paula signale que l'idée d'une identité stable, fixe et univoque n'est plus quelque chose de souhaitable, mais d'illusoire, voire de risible.

Si la notion de *désir* est omniprésente dans le roman de Clavel, elle n'y a évidemment pas le sens que lui donne Foucault : le vœu formulé par Paula, « el *milagro* de abrirla, de destaparla » et qui s'accomplit dans les pratiques et échanges érotiques avec Antonia relève indéniablement du principe de plaisir énoncé par le philosophe. *Désir clavélien* et *plaisir foucauldien* se rejoignent dans la mesure où l'un et l'autre « offre[nt] la promesse » d'une *désintégration/dissolution du sujet* et d'une *expérience sensorielle globale* qui désarticule les corps :

Ce n'est pas le désir mais le plaisir qui, pour Foucault, offre la promesse d'une telle expérience de *désintégration*. Contrairement au désir, qui exprime l'individualité, l'histoire et l'identité du sujet en tant que sujet, le plaisir est impersonnel ; il désubjectivise : il fait voler en éclats l'identité, la subjectivité, et dissout le sujet, même si ce n'est que très provisoirement, dans le *continuum sensoriel du corps* et dans le rêve inconscient de l'esprit. Comme Foucault le fait observer, en 1979, dans une intervention [...] au sujet d'Herculine Barbin et de l'insistance du XIXe siècle à déterminer le « vrai sexe » des hermaphrodites, « *le plaisir, c'est quelque chose qui passe d'un individu à l'autre* ; ce n'est pas une sécrétion d'identité. Car le plaisir n'a pas de passeport, pas de carte d'identité »⁴³.

Notre schizo-analyse de la *force métamorphique du désir*⁴⁴ a montré que l'expérience de la désintégration du sujet est poussée à son paroxysme dans le roman de Clavel. À l'instar du principe de plaisir chez Foucault, le désir clavélien transite « d'un individu à l'autre » et dessine un *continuum* sensoriel des corps désirants en modifiant la cartographie corporelle traditionnelle et hétéronormée. Les scènes érotiques que nous avons analysées entre Antonia et Paula mettent en texte les mêmes effets que le plaisir décrit par Foucault :

La force explosive du plaisir corporel intense, détaché de sa localisation génitale exclusive et disséminé sur diverses zones du corps, décentre le sujet et désarticule l'intégrité physique et mentale du « moi » auquel une identité sexuelle a été attachée⁴⁵.

En effet, l'expérience synesthésique de la rencontre entre Antonia et Paula et leurs échanges érotiques répondent parfaitement aux principes d'intensification sensorielle et de jeu⁴⁶ préconisés par le philosophe pour désapprendre le sexe :

il ne s'agit pas de libérer de la répression des pulsions bouillonnantes, mais de jouer consciemment, délibérément sur la surface de nos corps avec des formes et des intensités de

43 David Halperin, *op. cit.*, p. 107. Nous soulignons.

44 Nous renvoyons à nos analyses en I. 4. b. où nous décrivons les effets du désir clavélien qui répondent au principe du plaisir foucauldien.

45 David Halperin, *op. cit.*, p. 109.

46 L'expérimentation *ludique* des plaisirs apparaît dans la scène de sexe qui suit la lecture du conte « Historia sin lobo », à travers le polyptote : « jugaba » « juego » « jugueteo » (*Cuerpo*, p. 133. Cette scène est citée en I. 4. b, p. 215-216), ainsi

plaisirs qui ne sont pas couvertes, si l'on peut dire, par les classifications disciplinaires qui nous ont jusqu'à présent appris ce qu'est le sexe⁴⁷.

Le sexe lesbien

Ce processus de désapprentissage – favorisé par la situation corporelle ambiguë des personnages⁴⁸ de Paula et d'Antonia et stimulé par la force métamorphique du désir – permet d'échapper à l'« affirmation massive de l'hétérosexualité comme ce-qui-doit-être ». L'évolution du rapport d'Antonia à la sexualité illustre la vision « éclairante et saisissante » de l'hétérosexualité comme un piège dont il est possible d'échapper. Si sa relation avec Paula n'est pas précisément « homosexuelle » (puisque nous n'avons vu qu'aucune étiquette ne peut être accolée à leurs pratiques), elle met cependant en texte le projet politique et poétique du *Corps lesbien*⁴⁹ de Monique Wittig.

Le démembrement du corps des amant·e·s sous l'influence de la *res deseans* (cf. I. 4. b) que nous avons décrit précédemment évoque la jouissance érotico-morbide de la voix poétique du poème de Wittig, qui contourne le sexe et se délecte *de tous les membres* (de toutes les viscères et excréments) du corps de « s / a plus aimée »⁵⁰. Si la représentation clavélienne de l'acte amoureux ne présente pas la même violence ni la même radicalité, elle suppose néanmoins le même objectif de *décentrement corporel* et offre la possibilité de *jouissance inédite* proche de celle que Wittig associe au lesbianisme (comme posture politique plus que comme identité). Dans *Cuerpo náufrago*, la rencontre des deux « femmes »⁵¹ que nous avons interprétée à travers le concept de Deleuze et Guattari d'un Corps sans Organes⁵² procède à une énumération⁵³ similaire à celle de Wittig dans la me-

que dans la scène du rasage du sexe de Paula : « todo había empezado como un juego » (*Cuerpo*, p. 159).

47 Léo Bersani, *Homos. Repenser l'identité*, Paris, Odile Jacob, 1998, p. 103.

48 Les caractéristiques anatomiques et de genre de Paula sont elles mêmes ambiguës, comme nous l'avons signalé en I. 4. Une ambiguïté radicale qui confond encore plus les catégories homo- et hétéro- dans ses rapports avec Antonia. Il est intéressant de noter que juste avant de décrire la fellation pratiquée par Paula, le narrateur insiste sur la capacité de cette dernière à « être un homme » : « Era mujer pero sabía ser hombre : de un golpe derribó a Antonia », ce qui accentue la confusion des sexualités. Comment qualifier la relation entre une femme qui sait être homme et un homme qui ne cesse d'être femme ?

49 Monique Wittig, *Le Corps lesbien*, Paris, Minuit, 1973.

50 Wittig opère des coupures typographiques sur les pronoms personnels et les adjectifs possessifs, comme dans ces deux passages extraits de la première page du poème : « m / a très belle m / a très forte m / a très indomptable m / a très savante m / a très féroce m / a très douce m / a plus aimée » ; « ce dont j / e m / e désintéresse » (*ibid.*, p. 7).

51 Littéralement, le récit met en texte deux femmes, « Ella » (Paula) et « Antonia », qui est toujours mentionnée par le narrateur par son nom féminin (et non par son nom de baptême viril « Antón »). De plus, rappelons qu'Antonia évoque elle-même l'hypothèse lesbienne lorsqu'elle relate cette rencontre à Raimundo : « Apenas me tocó con su mirada y estoy hecho una loca... Sí, una loca, porque aunque fuera mujer ya habría comenzado a enamorarme de ella » (*Cuerpo*, p. 130). Une précision qui semble superfétatoire face à cet interlocuteur avec qui le personnage a eu une relation « homosexuelle ». N.B. : nous mettons le terme de « femme » entre guillemets puisque selon Wittig, dont nous convoquons ici la pensée, « les lesbiennes ne sont pas des femmes » (cf. Monique Wittig, *La pensée straight*, *op. cit.*, p. 67).

52 Cf. I. 4. b., « L'hypothèse du corps sans organes ».

53 L'énumération est la figure privilégiée du poème de Wittig, figure qu'elle pousse à son paroxysme en déployant des séries ininterrompues de termes anatomiques, exposés en lettres capitales et en double page, sans aucune marque de ponctuation, qui sectionnent et rompent le reste du « récit ».

sure où elle *ne* détaille *pas* des organes signifiants dans la grille des plaisirs hétéronormés⁵⁴, mais évoque des parties périphériques superficielles et aussi *internes* (rappelant le procédé hétéroscopique de la voix poétique du *corps lesbien*, qui pénètre à l'intérieur du corps de son amante): « Tan cierto como si la piel hubiera agigantado sus poros y pudiera percibir la temperatura corporal, la tersura de la mejillas o la elasticidad de la espalda » (*Cuerpo*, p. 127-128). L'énumération ternaire finale présente des caractéristiques anatomiques non-signifiantes (hors du traditionnel propos hétéro-sensuel) mais néanmoins capables d'éveiller le désir et de provoquer le plaisir, à l'image de la série d'organes hétéroclites égrenés dans le long poème lesbien dont nous restituons ici un fragment amoureux :

LA POITRINE LES SEINS
 LES OMOPLA-TES LES
 FESSES LES COUDES LES
 JAMBES LES ORTEILS
 LES PIEDS LES TALONS
 LES REINS LA NUQUE
 LA GORGE LA TÊTE LES
 CHEVILLES LES AINES
 LA LANGUE L'OCCIPUT
 L'ÉCHINE LES FLANCS
 LE NOMBRIL LE PUBIS
 LE CORPS LESBIEN.⁵⁵

Les scènes érotiques entre les deux amant·e·s – (in)définies par leur ambiguïté irréductible (« un cuerpo provocadoramente resuelto en sus ambigüedades » *Cuerpo*, p. 134) – accomplissent « l'éloge du corps [lesbien] et des plaisirs au détriment du désir, de l'identité et de la sexualité »⁵⁶ et dessinent une cartographie érotique alternative à celle imposée par l'hétéronormativité⁵⁷, laissant entrevoir une forme « diffuse d'érotisme » et des « plaisirs inconnus » (« *goces desconocidos* » (*Cuerpo*, p. 134)). Si les descriptions sensuelles évoquent

54 « [Monique Wittig dans *Le Corps lesbien*] suggère que le corps féminin hétérosexualisé est compartimenté et rendu sexuellement passif. Le processus de démembrement et de remembrement de ce corps en faisant l'amour lesbien réalise sur un mode performatif l'« inversion » révélant que le corps en apparence intégré est complètement désintégré et dés-érotisé, et que le corps « littéralement » désintégré peut avoir du plaisir sexuel sur toute la surface du corps. De manière significative, ces corps n'ont pas de surfaces stables, car on comprend bien que le principe politique de l'hétérosexualité obligatoire détermine ce qui compte pour un corps intégral, complet et anatomiquement délimité. Le récit de Wittig (qui est à la fois un anti-récit) interroge ces conceptions culturellement construites de l'intégrité corporelle » (Judith Butler, *Trouble*, *op. cit.*, p. 166).

55 Monique Wittig, *Le Corps Lesbien*, *op. cit.*, p. 175.

56 David Halperin, *op. cit.*, p. 108.

57 « Les plaisirs se trouveraient dans le pénis, le vagin et les seins ou viennent de ces parties, mais de telles descriptions correspondent à un corps déjà construit ou naturalisé comme étant d'un certain genre. Autrement dit, certaines parties du corps deviennent des sources possibles de plaisirs précisément parce qu'elles correspondent à un idéal normatif relatif à un corps d'un certain genre. Les plaisirs sont en quelque sorte déterminés par la structure mélancolique du genre par quoi certains organes sont sourds au plaisir et d'autres éveillés. Certains plaisirs survivront et d'autres mourront souvent selon qu'ils servent les pratiques légitimant la formation de l'identité dans le cadre de la matrice des normes de genre » (Judith Butler, *Trouble*, *op. cit.*, p. 165).

le corps lesbien de Wittig, elles répondent également au principe de « *déssexualisation du plaisir* »⁵⁸ revendiqué par Foucault et à travers lequel il analyse les pratique S/M :

[Le S/M] implique l'érotisation de régions non génitales du corps, comme les seins, l'anus, la peau et toute la surface du corps. Il trouve d'autres usages érotiques des organes génitaux que la simple stimulation conduisant à l'orgasme. Par conséquent, le S/M élabore une nouvelle cartographie corporelle du plaisir, une redistribution de ce qu'on appelle les « zones érogènes », une rupture avec le monopole traditionnellement accordé aux organes génitaux [...]⁵⁹

En plus de l'« érotisation de régions non génitales du corps » que nous avons déjà décrite, les jeux érotiques entre Paula et Antonia illustrent ce principe de « déssexualisation des plaisirs » puisqu'elles découvrent ensemble « d'autres usages érotiques des organes génitaux que la simple stimulation conduisant à l'orgasme », par exemple lorsqu'Antonia observe, rase et photographie le sexe de son amante.

Ainsi, dans le cas d'Antonia, le « lesbianisme » peut apparaître comme une notion pertinente, non pas pour désigner une identité substantive, mais pour décrire un projet érotique émancipé du contrat hétérosexuel. De manière similaire, dans *Fruta verde*, la notion d'« homosexualité » masculine n'est certes pas valable pour qualifier l'identité ni même les pratiques du personnage ; cependant, en raison des modes de relation et du style de vie qu'elle implique, la culture *gay* est néanmoins intimement liée à la formation sexuelle et personnelle de Germán.

III. 3. b. L'homosexualité comme désapprentissage de soi

« prendre des décisions conscientes pour libérer la vie sexuelle humaine des relations archaïques qui la déforment »⁶⁰

« Oui...il n'accepterait jamais un système ou une théorie qui impliquerait le sacrifice d'un mode d'expérience passionnée quel qu'il soit. Son but, en effet, serait l'expérience elle-même et non les fruits de l'expérience »⁶¹

«Un hetero indeciso. Apuntes de desaprendizaje »⁶²

Nous avons vu que la résistance d'Antonia et de Germán à la matrice hétérosexuelle se manifeste dans la langue, incapable de traduire et de nommer ces identités impossibles, et

58 « L'idée que le plaisir physique provient toujours du plaisir sexuel et l'idée que le plaisir sexuel est la base de tous les plaisirs possibles, cela, je pense, c'est vraiment quelque chose de faux » (Michel Foucault, « Sexe, pouvoir et la politique de l'identité », *DE*, t. 4, p. 737-738.)

59 David Halperin, *op. cit.*, p. 101.

60 Gayle Rubin, *op. cit.*, p. 71.

61 Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, in *The Complete Works of Oscar Wilde*, p. 99-100. Cité par Eribon, *op. cit.*, p. 276. Eribon précise que ce principe formulé par le personnage dans un long monologue est directement emprunté à Walter Pater, sur lequel nous reviendrons. Nous le citons quant à nous car il nous semble bien illustrer le style de vie que revendique Germán.

62 Francisco Carillo, « El hetero indeciso. Apuntes de desaprendizaje », in *Revista de la Universidad de México*, *op. cit.*, p.81-84. Le titre de l'article de Francisco Carillo, dans lequel l'auteur revendique son « derecho a la incomodidad », pourrait être celui du récit de Germán.

dans leurs sexualités *in(dé)finies* en vertu de leur hybridité anatomique et de genre. Dans le cas de Germán, cette indéfinition n'est pas innée, elle ne s'explique pas non plus dans la préhistoire du roman (comme dans *Cuerpo náufrago* où le personnage était une femme anatomiquement cohérente avant de se réveiller dans l'*incipit*) mais apparaît comme le résultat d'un long *travail* de désapprentissage qu'il *entreprend* auprès de ses amis *jotos*.

Si l'identité sexuelle et personnelle de Germán se soustrait à toute tentative de labellisation, elle est cependant intimement liée à l'*homosexualité*, entendue en partie comme pratique sexuelle, mais aussi et surtout comme *style de vie*, auquel il adhère de manière délibérée et volontaire.

Rappelons avec Marta Lamas les différentes conceptions que la critique a proposé de l'« orientation » sexuelle, qui nous permettront de préciser la position de Germán en la matière et le rapport qu'il entretient à sa propre identité :

Desde hace unos veinte años se ha perfilado un debate entre dos posiciones encontradas: la de quienes consideran que la orientación sexual está determinada y de quienes sostienen que la orientación sexual de una persona no es intrínseca, sino que es relacional y está marcada social e históricamente. A esta contraposición, que reproduce otra oposición clásica en antropología (la de naturaleza *versus* cultura), se la han puesto las etiquetas de “esencialistas” y “constructivistas”. El debate a su vez se ha desdoblado en posturas entre los voluntaristas y los deterministas, que plantean cuestiones antagónicas en torno a la posibilidad de transformar a voluntad la orientación sexual o que las personas decidan en qué categoría sexual se encuentran⁶³.

En accord avec les contradictions inhérentes au (caractère du) personnage, Germán témoigne en même temps de deux conceptions apparemment opposées/incohérentes⁶⁴ : il manifeste d'une part une conviction essentialiste lorsqu'il affirme que l'homosexualité est contraire à sa nature⁶⁵. Mais malgré la certitude de son hétérosexualité intrinsèque/naturelle, ses actes et ses revendications relèvent d'une posture clairement *volontariste* : s'il ne s'agit pas pour lui de se ranger dans une catégorie sexuelle déterminée, il fait néanmoins le choix *volontaire* de dépasser et de contredire sa « propre nature », par curiosité et par jeu, par goût de la liberté et de la transgression.

63 Marta Lamas, « El desacato de criticar », in *Desacatos, op. cit.*, p. 139.

64 Si l'on envisage aisément les affinités logiques entre essentialistes et déterministes d'une part et constructivistes et volontaristes d'autre part, Marta Lamas signale que « curiosamente, no todos los esencialistas son deterministas no todos los constructivistas sociales son voluntaristas » (*id.*) et renvoie au recensement des différentes combinaisons proposé par Edward Stein « The Essentials of Constructionism and the Construction of Essentialism », in *Forms of Desire. Sexual Orientation and the Social Constructionist Controversy*, Routledge, Londres, 1992.

65 « Bien sabia ella que los hombres no le gustaban, ni había tenido jamás ese tipo de inclinación »; « Ya te dije que no me gustan los hombres » (*Fruta*, p. 115 et 167).

L'affiliation de Germán à l'homosexualité apparaît avant tout comme un acte d'opposition à la morale petite-bourgeoise et puritaine incarnée par sa mère et répond à un désir de transgression inspiré dès son adolescence par la lecture de Victor Hugo :

Descubrió entonces, o más bien intuyó por un palpito nervioso, que la normalidad era un ideal de vida bastante mediocre: *lo hermoso sería contravenir el orden, rebelarse contra el destino [...] (Fruta, p. 28. Nous soulignons)*

Face à l'injonction à la normalité (notamment sexuelle) – « valor supremo de los pequeños burgueses » (*Fruta*, p. 115) –, Germán oppose le principe de la « liberté » individuelle, un principe supérieur selon l'éthique libertaire du personnage et qui revêt également une dimension *esthétique* lui conférant une connotation subversive, puisque dans son discours, les conséquences envisagées de cette liberté sont synonymes de chute, de déchéance, de décadence : « Tal vez fuera riesgoso ir a la reunion de Mauro, pero la libertad, en última instancia, era el dercho inalienable de elegir el propio despeñadero » (*Fruta*, p. 126).

Autour de ces deux notions antithétiques de « normalité » et de « liberté », deux espaces symboliques sont associés : celui du foyer familial et celui de l'appartement *ex-centric* de Mauro. Alors que le premier rassure encore Germán après sa première introduction dans la « cueva de maricones » de l'agence publicitaire⁶⁶, il finit par mépriser définitivement « los hogares anodinos de clase media », synonymes d'intolérance et d'oppression, pour prendre place parmi « esa alegre y malévola cofradía intelectual » (*Fruta*, p. 140) d'amis *jotos*:

La bohemia del artista marginal, suavizada y corregida por el gusto refinado de la loca, incitaban a la transgresión creadora, a escapar de todas las cárceles físicas y mentales. Embebido en el ping pong humorístico de la charla, al destapar la tercera botella de vino, Germán dejó de sentirse fiscalizado por los demás. Al diablo con su reputación de machín: ¿Qué importancia tenía en esa buhardilla emancipada de la moral burguesa, donde la honra no residía en la entropierna de las personas? El círculo invisible de miedos y represiones que amurallaba a los personajes de *El ángel exterminador*, un cerco magnético que conocía de sobra, por haberlo padecido en cientos de reuniones familiares presididas por la liga de la decencia, aquí estaba roto por todas partes. Un paso más y quedará libre de la jaula, como los niños que sacan la mano por la ventana del autobús para sentir las ráfagas de aire fresco. (*Fruta*, p. 139-140)

On remarque clairement dans cet extrait le contraste entre le sentiment de liberté, « ráfagas de aire fresco », que Germán expérimente dans le lieu intime de la « buhardilla mágica » de Mauro, et l'impression claustrophobique que lui inspirent les valeurs associées à l'univers familial, signifié par les métaphores de l'enfermement : « cárceles », « círculo invisible », « amurallaba », « cerco magnético », « jaula », puis « cadenas ». La rupture entre ces deux mondes est consommée lorsque Germán, malgré le risque que

66 « Después de ver tan de cerca el drenaje profundo de las pasiones humanas, la estampa hogareña de su familia reunida en la mesa tuvo la virtud de sedarle los nervios » (*Fruta*, p. 82).

représente le fait de rester seul auprès de Mauro après la fête, refuse de partir: « Aunque el claroscuro lo intimidaba, Germán no se quiso ir. Sentía que afuera de esa buhardilla mágica lo esperaba un mundo hostil, con pesadas cadenas, *al que había dejado de pertenecer esa misma noche* » (*Fruta*, p. 142).

L'influence émancipatrice du groupe de « *locas* » incite Germán à se défaire des normes physiques et morales et de son image de virilité⁶⁷, un processus de *désapprentissage* de son identité hétérosexuelle qu'il perçoit comme libérateur, ce que suggère avec force l'image des chaînes rompues lors de cette soirée *fondatrice* : à travers le spectacle « d'identités multiples et hétérogènes » – la ronde de folles formée par Julio, la Chiquis et Mauro, ou Roxana « agarrándose los huevos como un camionero » – Germán reçoit l'« éclairante et saisissante vision de l'hétérosexualité comme piège, comme régime politique forcé », *dont il est possible d'échapper*, ce qui confirme l'intuition d'Eribon, et avant lui de Foucault, de la capacité déstabilisatrice et créatrice de la « culture gay » sur les hétérosexuels eux-mêmes :

il est fort probable que [...] le geste d'affirmation par les gays et les lesbiennes de leurs identités multiples et hétérogènes [...] *est de nature à contribuer à défaire, pour les hétérosexuels eux-mêmes, l'adhésion sans faille à des évidences* qui ne se constituent que sur des rejets et des lignes de démarcation. Et que par conséquent, comme le disait cette fois le Foucault des années quatre-vingt, la '*culture gay*' peut être *génératrice de nouveaux modes de vie et de nouvelles relations entre les individus aussi bien pour les homosexuels que pour les hétérosexuels*⁶⁸.

Les nouvelles relations d'amitié que Germán entretient avec les *jotos*, qui supposent son adhésion culturelle à la communauté homosexuelle, lui offrent la possibilité d'une position marginale – délibérément dissociée de sa réputation de « machín », dé faite de son « blindaje orgánico » –, d'une identité indéfinie, ou à définir. En s'assimilant à la culture *gay*, Germán se dessine une identité *positionnelle* et non plus *substantielle*, qui ne se définit pas par *ce qu'elle est*, mais qui se forge *contre* la morale puritaine, contre les « sécrétions idéologiques »⁶⁹ de la société bourgeoise, patriarcale et hétéronormative qui transpirent des discours des *mojigatas*. À l'instar de ses amis *jotos*/ des personnalités multiples et hétérogènes qu'il fréquente, Germán s'immisce et prend place (temporairement) dans la faille conceptuelle laissée par les discours homophobes pour affirmer une identité sans essence, volontairement in-conforme :

Faire passer l'homosexuel d'une position d'objet à une position de sujet revient donc à rendre possible pour les gays et les lesbiennes une nouvelle forme d'identité sexuelle, dont la caractéristique serait de n'avoir aucune définition précise. Le sujet homosexuel peut

67 Cf. I. 4. b.

68 Didier Eribon, *op. cit.*, p. 121-122. Nous soulignons.

69 « un comportement sexuel, non accepté par les normes morales d'une société donnée, pourrait, non plus se dissimuler, mais conduire au refus des sécrétions idéologiques de cette société » (Michel Journiac, *Écrits*, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, 2013, p. 75).

désormais affirmer une identité sans essence. Ce qui revient à renverser la logique du supplément et à utiliser le vide laissé par l'évacuation du contenu définitionnel contradictoire et incohérent de l'homosexuel afin d'occuper une position qui est (et a toujours été) définie, de manière totalement relationnelle, par sa distance à, et sa différence avec, la norme. L'identité (homo)sexuelle peut alors être constituée non pas de manière substantialiste, mais de manière oppositionnelle, non par *ce qu'elle est*, mais par *où elle est* et *comment elle fonctionne*. Ceux qui occupent délibérément une telle situation marginale, qui affirment une identité désessentialisée et purement positionnelle, sont à proprement parler non pas *gays*, mais *queers*⁷⁰.

Comme le précise Halperin, il est vrai que la posture de Germán relève plus d'une identité *queer* que d'une identité *gay*⁷¹. Cependant, c'est bel et bien dans un dialogue avec l'histoire, la culture, la littérature et la mythologie « gay » que se construit le personnage, et ce sont bien les spécificités et les promesses transgressives du monde *gay* qui le séduisent.

L'ascèse homosexuelle

« ces personnages étranges et terribles, qui avaient traversé la scène du monde et rendu le péché si merveilleux et le mal si plein de subtilité »⁷²

Contrairement à l'hypothèse formulée par Bisbey, qui considère que : « Aunque el personaje no se refiere a su orientación sexual como bisexualidad, *la clara expresión de la atracción hacia ambos sexos es mejor calificado con ese término* »⁷³, nous considérons que les pratiques sexuelles que Germán finit par entretenir avec Mauro ne témoignent pas d'une réelle attraction envers le même sexe, mais s'inscrivent dans une véritable *ascèse*⁷⁴ *homosexuelle*, une discipline qu'il s'impose afin d'accomplir l'idéal de liberté (en impliquant une double transgression, aux normes et à la morale hétérosexuelle, et à sa propre nature), et de tendre vers un idéal de création artistique et intellectuelle. Les rapports sexuels avec Mauro s'apparentent à des exercices dans le cadre d'une philosophie pratique, d'un projet homosexuel dessinant un *style de vie* dominé par les deux principes fondamentaux de *transgression* et de *création* (supposant un double mouvement de *décadence* et d'*élévation*).

En effet, bien qu'il confesse ressentir une dépendance amoureuse envers son ami, Germán ne cesse de répéter qu'il ne désire pas sexuellement Mauro⁷⁵ et justifie leur pre-

70 David Halperin, *op. cit.*, p. 75.

71 Les deux termes ne sont cependant pas incompatibles comme le prouve l'analyse d'Halperin qui propose une lecture *queer* de Foucault.

72 Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, in *The Complete works of Oscar Wilde*, p. 108. Cité et traduit par Didier Eribon, *op. cit.*, p. 254.

73 Brandon Patrick Bisbey, art. cit., p. 42. Nous soulignons l'affirmation qui nous semble problématique.

74 « Discipline que la volonté s'impose afin de tendre vers un idéal soit de perfection morale, soit de création artistique ou intellectuelle » (TLFi).

75 Mauro lui-même fera la même conclusion, après un an de relation, lorsqu'il voit Germán s'essuyer le bouche d'un revers de manche après un baiser langoureux : « Se deja querer por darne gusto, pensó, pero nunca me ha deseado » (*Fruta*, p. 277).

mier rapport comme un acte volontaire de dépassement de sa propre nature pour *gratifier* Mauro de son corps en reconnaissance des jouissances intellectuelles qu'il obtient auprès de lui :

Quería mucho a Mauro y nadie me alegraba la vida tanto como él. Yo no lo deseaba, por supuesto, ni creía que a partir de ahora me gustaran los hombres. [...] y la fealdad de Mauro era una vacuna contra la lujuria. Pero como tantas mujeres guapas conquistadas por feos encantadores, yo había tenido la gentileza de regalarle mi cuerpo en recompensa por su largo y devoto cortejo. ¿Acaso había algo de malo en eso? Lo mezquino hubiera sido dejarlo con las ganas después de gozar tanto tiempo su humor y su inteligencia. (*Fruta*, p. 218)

Mais plus qu'une faveur accordée à son ami, c'est aussi la dimension *sulfureuse* associée à l'homosexualité selon une certaine mythologie – créée par la pensée puritaine/ les discours homophobes et alimentée par les homosexuels eux-mêmes –, qui attire Germán et excite ses désirs transgressifs. Une dimension qui apparaît dans le roman à travers les références intertextuelles à la figure décadente d'Oscar Wilde. Ce jeu référentiel renvoie tantôt à la vie de l'auteur irlandais, comme le formule Germán dans l'épilogue « Ofrenda » où il évoque les « fansatasías wildeanas » de Mauro⁷⁶ ; tantôt à son fameux *Portrait de Dorian Gray*, – « texte fondateur de la culture gay moderne »⁷⁷ –, qui inspire de manière plus ou moins explicite la caractérisation des personnages de Mauro et de Germán à partir du couple Lord Henry Wotton et Dorian Gray, et permet de souligner le penchant transgressif du jeune homme. Avant même que Germán ne succombe à la tentation comme l'y invite Mauro : « Recuerda lo que Lady Wilde le dijo en la cuna : pecar es romántico y elevadamente poético, arrepentirse no » (*Fruta*, p. 119), une série d'éléments annoncent la transgression à venir à travers un jeu référentiel à valeur programmatique : par exemple, la beauté et la jeunesse de Germán rappellent celles du héros éponyme de l'hypotexte wildien⁷⁸ ; la fascination qu'exerce Mauro/Lord Henry par son audace et son habileté rhétorique annonce le rôle de « perversisseur » qu'il aura auprès de son jeune

76 « Aunque Mauro me adjudicaba el papel de Bossie en sus fantasías wildeanas, con el tiempo yo pasé a desempeñar el papel de Robert Ross, el ex amante de Wilde que terminó convertido en su amigo íntimo y albacea literario » (*Fruta*, p. 296). Voici un exemple des *fantasías* de Mauro : « Salgo al proscenio con chalina carmesí, zapatos escotados de charol y un clavel verde en la solapa, como Oscar Wilde en sus grandes noches de triunfo. Señoras y señores, comparto este éxito con un amigo muy querido, Lord Alfred Douglas: reflector hacia mi novio, que hace una discreta genuflexión. [...] A mi lado está Germán, vestido como un dandy de la época victoriana » (*Fruta*, p. 199).

77 Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the closet*, *op. cit.*, p. 49, cite par Didier Eribon, *op. cit.*, p. 230. Dans la chapitre II de son essai, Eribon décrit longuement le contexte culturel et historique et démontre l'influence du roman qu'il qualifie de « manifeste homosexuel » (*ibid.* 305) sur la culture *gay* jusqu'à nos jours. Cf. *Ibid.*, Deuxième partie, « Spectres de Wilde », p. 217-345.

78 Remarquons que, dans les romans, les deux personnages « prennent la pose » (Germán adopte la pose de l'écrivain inspiré en récitant son texte à sa mère, et Dorian pose pour le peintre Basil Hallward) lors de leur première apparition, qui donne lieu à une description physique de leur beauté : « il était divinement beau avec ses lèvres écarlates finement dessinées, ses yeux bleus au regard franc, les boucles de ses cheveux d'or » (Oscar, Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray non censuré*, traduction d'Anatole Tomczak, Les Cahiers Rouges, Grasset, 2016, p. 40) ; « Germán le dictaba de pie, recargado en el alféizar de la ventana, con la luz del mediodía entreverada en los remolinos de su melena, una tupida melena de genio incomprendido, con olas castañas y rompientes veteadas de rubio » (*Fruta*, p. 9).

ami, et le caractère hétéroclite et raffiné de son appartement évoque dans un registre moins luxueux et plus « kitsch » les décors wildiens⁷⁹, lieux de tant de dépravations.

Plus qu'un penchant naturel, l'homosexualité – d'abord entendue comme style de vie, puis comme exercices sexuels – offre à Germán la promesse d'une expérience transgressive, capable de satisfaire son tempérament romantique et insoumis⁸⁰, et de contrarier la morale puritaine incarnée par sa mère, contre-modèle de la supposée « Lady Wilde »⁸¹. Sa fascination pour l'esthétique décadente qu'il perçoit dans le monde homosexuel – dont la *buhardilla* de Mauro est l'espace synecdotique –, signale son intention de répondre à l'invitation à la transgression (« incitaban a la transgresion creadora » (*Fruta*, p. 139)). La dimension éthique et *esthétique* associée à l'univers *gay* qu'il fréquente est formulée par Germán dans son journal, lorsqu'il énonce les principes directeurs de son « *nouveau style de vie* »⁸² :

Después de tantos años de regir mis actos por un sentido del deber inflexible, no me ha venido mal un poco de *indisciplina*. Y para ser justo, debo reconocer que en este sentido, *la influencia de Mauro* también ha sido benéfica. Sin caer en la desidia, con él he cambiado la obligación por *el juego*, la educación dirigida por *los caprichos del gusto*. *Libertad intelectual y disipación bohemia son los ejes rectores de mi nuevo estilo de vida, una vida placentera, llena de agitación, donde la sorpresa ha reemplazado a la rutina*. Me alarma sin embargo que Mauro esté desempeñado en mi *vida un papel similar al de Lord Henry Wotton*

79 « El departamento de Mauro, aislado del exterior por gruesos cortinajes azules, era una covachita muy acogedora, sin pretensiones de lujo, pero con toques de audacia decorativa que reflejaban el carácter subversivo de su propietario. El sofacama de terciopelo rojo, donde Germán había escuchado la lectura, tenía un aire antiguo y palaciego que contrastaba con el diseño modernista de la mecedora tubular y los taburetes con dibujos orientales. No faltaban adornos procaces, como el Priapo de bronce en miniatura que ocupaba un lugar destacado en la mesa de centro, junto con un elefante hindú de marfil. Había grabados con desnudos masculinos y pinturas originales, figurativas y abstractas [...] enmarcadas con una elegancia que Germán nunca había visto en los hogares anodinos de clase media » (*Fruta*, p. 139). Les intérieurs du roman de Wilde se caractérisent par un luxe raffiné, également ponctué d'éléments statuariers ou picturaux suggérant les mœurs du propriétaire (voir par exemple la maison de Lord Henry dans Oscar, Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray non censuré*, *op. cit.*, p. 59). La découverte de l'appartement de Mauro par Germán rappelle aussi, dans une version exacerbée, les descriptions que fait le narrateur de *Corydon* du bureau du médecin pédéraste, sauf que dans l'appartement du dramaturge Mauro Llamas, il ne s'agit plus d'un code homosexuel voilé à travers des références à Michel-Ange ou à Walt Whitman destinées aux initiés, mais d'éléments décoratifs signalant plus ouvertement/explicitement l'homosexualité du propriétaire (comme la statue de Priape ou les nus masculins). Cf. André Gide, *Corydon* [1924], Paris, Gallimard, 1986, p. 16. Voir aussi l'analyse du dernier dialogue du *Corydon* que propose Didier Eribon, *op. cit.*, p. 322-323).

80 Ce que lui reproche Mauro après une dispute entre les deux amis : « En el fondo sólo quería jugar a los poetas malditos, beber ajeno, compartir una marginalidad heroica en buhardillas de Montmartre » (*Fruta*, p. 230).

81 Après avoir « commis » son premier acte homosexuel avec Mauro, Germán se gargarise de ce qu'il analyse rétrospectivement comme un geste révolutionnaire, contestataire, porté contre la pensée *straight*, tout en éprouvant la (mauvaise) conscience d'avoir trahi sa propre nature : « Sublevarse contra el despotismo externo fortalece el libre albedrío, pero el desacato de una convicción íntima precipita el alma en el caos » (*Fruta*, p. 211). Comme nous l'avons dit, l'homosexualité est doublement transgressive pour le personnage, elle implique une transgression modifiant à la fois son rapport à soi et aux autres. Elle relève d'un choix volontaire, d'un acte délibérément perturbateur (selon une posture volontariste) envers la société, et contredit son hétérosexualité « naturelle » (selon une conception essentialiste).

82 L'expression « *estilo de vida* » employée par Germán est à entendre précisément dans le sens que donnait Foucault à cette notion de « *style de vie* » dans ses dernières réflexions : « quand Foucault parle [...] d'un *style de vie*, il ne parle pas d'un mode de consommation partagée par un grand nombre d'individus, ni d'une sorte de 'style' au sens de comportement élégant par lequel un individu cherche à se distinguer des autres, mais d'un mode d'élaboration éthique dont le but est précisément 'd'ouvrir (dans la sphère de l'existence individuelle) un espace de liberté, conçu comme une liberté concrète c'est-à-dire de transformation [personnelle et sociale] possible' » (David Halperin, *op. cit.*, p. 85).

en la formación estética y moral de Dorian Gray. Como el cínico alter ego de Wilde, Mauro podría ufanarse de “haberme transmitido su propio temperamento como si fuera un fluido sutil o un extraño perfume”: ¿No me estaré dejando subyugar demasiado? Más que sus argucias de pervertidor [...], temo haber interiorizado su enfoque de la existencia al extremo de perder mi personalidad. [...] « ¿Se ha desdibujado ya mi fisionomía? ¿Saldré ileso de una influencia tan fuerte? ¿Vuelo hacia arriba o estoy cayendo en picada? No lo sé ni quiero quitarme la venda, pues lo más excitante del juego es ignorar cuándo voy a estrellarme. (Fruta, p. 187. Nous soulignons)

La première partie de la citation décrit l'*ascèse homosexuelle* à laquelle il se soumet sous l'influence « bénéfique » de son mentor Mauro, une ascèse qui, selon le principe d'*inversion* propre à la subculture *gay*, s'oppose en tout point à l'acception religieuse du terme puisqu'elle se définit comme une « *indiscipline* » rejetant toute norme ou règle morale pour édifier au rang de principes éthiques les notions de liberté, de plaisir et de jeu dans leur expression subversive (« *caprichos del gusto* », « *disipación bohemia* » « *vida placentera* », « *agitación* », « *sorpresa* »). La seconde partie souligne les conséquences morales de cette nouvelle éthique et accentue l'esthétique décadente associée à travers deux nouvelles références au sulfureux *Portrait* d'Oscar Wilde. *L'image de la chute* traverse en effet la fin de ce passage, par la comparaison entre Germán et Dorian Gray, puis la référence voilée à l'ignominieux portrait (*¿Se ha desdibujado ya mi fisionomía?*) et enfin la métaphore aérienne (« *cayendo en picada* », « *estrellarme* ») qui signifie le risque de « *déchéance morale* » du personnage.

Si dans la précédente citation Germán semble encore s'inquiéter de l'influence néfaste d'un Mauro/Henry, il apparaît finalement en bon (in-)disciple puisqu'il porte la dépravation en attribut : à l'instar de Dorian, il ne tente pas de se défaire du halo sulfureux/ de la réputation de corruption qui l'accompagne dorénavant en public : « Llevo en la frente una aureola de pervertido que no he intentado zafarme » (*Fruta*, p. 185). Et comme son alter ego wildien, il se complaît dans sa « chute » (« *mi perdición* » p. 260) et cultive le mythe d'une homosexualité décadente à travers des fantasmes d'avilissement :

Accedí con gusto a dejarlo maniobrar en mi bragueta, mientras fantaseaba con la idea de ser un chichifo alquilado. ¿Quién me entiende? Reacciono con furia cuando Juliette Miranda me tacha de prostituto, y resulta que en el fondo quisiera serlo. Imaginar un pago en efectivo, despectivamente arrojado en la cama de un hotelucho, me puso más cachondo que nunca. (*Fruta*, p. 261)

Il apparaît clairement dans ce passage que c'est la dimension transgressive associée à l'acte homo-érotique que excite les désirs de Germán, plus que le sexe de son partenaire en lui-même (l'« *intime conviction* » de sa nature (hétéro) outragée l'empêche d'ailleurs

d’embrasser Mauro) : « ¿Qué maligno poder me arrastraba a desear lo indeseable ? » (*Fruta*, p. 261).

Si cette approche théorique et pratique de l’homosexualité décrit un mouvement descendant, *décadent*, elle s’accompagne d’une autre conception, apparemment antithétique, qui suppose *l’élévation intellectuelle et artistique* du jeune homme. Dans la formation de Germán l’homosexualité implique un double mouvement qui réunit/ réconcilie « le haut et le bas, le noble et le vulgaire, le pur et l’impur »⁸³.

L’ « homosexualité » comme fécondation intellectuelle

Outre l’occasion d’une transgression, ce que Germán entrevoit dans l’homosexualité, c’est l’opportunité d’accéder à une vie intellectuelle et artistique plus *intense*. Cette double promesse apparaît dès la première rencontre de Germán avec le groupe de *locas*, qui inspire au jeune homme autant de répulsion ou de méfiance que de fascination⁸⁴. En effet, nous avons déjà signalé qu’au-delà de leur tempérament effronté, ses collègues *jotos* se caractérisent d’emblée par leur érudition et leur verve étourdissante, ce qui fait percevoir à Germán l’idée d’une corrélation « entre des dispositions sexuelles et des dispositions intellectuelles ou artistiques »⁸⁵. Indépendamment ou en dépit de ses inclinations naturelles, Germán fait le choix de rejoindre cette confrérie (« *cofradía* ») sexuelle et intellectuelle et entreprend auprès de son mentor un véritable apprentissage qui s’inspire explicitement de *l’idéal pédagogique grec*.

On peut ainsi distinguer deux régimes d’évocation de l’homosexualité, correspondant aux deux conceptions que Germán s’en fait au cours de sa (dé)formation identitaire (conceptions qui reprennent deux mythologies traditionnellement opposées autour de la question homosexuelle⁸⁶) : d’une part, l’homosexualité est évoquée dans un *registre décadent* à travers l’hypotexte wildien et suggère la perte de Germán-Dorian ; d’autre part, l’amitié homo-érotique entre Mauro et Germán s’inscrit explicitement dans

83 Didier Eribon, *op. cit.*, p. 270.

84 Les sentiments négatifs se traduisent dans les termes homophobes que Germán emploie au premier degré (avant de les réutiliser plus tard par antiparastase, cf. III. 1. d). L’alternance de sentiments apparaît également dans le doute de Germán face à l’invitation de Mauro de voir un film chez lui : « Mauro percibió en los ojos de German una lucha interior entre la desconfianza y el deseo de aprender » (*Fruta*, p. 163).

85 Eribon analyse cette évidence d’une vie artistique et culturelle plus intense parmi les communautés gay : « Comment se produit cette corrélation [...] entre des dispositions sexuelles et des dispositions intellectuelles ou artistiques ? [...] Comme si l’assujettissement faisait naître, dans son processus même, la volonté, déjà et avant toute décision consciente, d’y résister, d’y échapper. ‘L’aspiration frénétique’ et artiste à s’inventer soi-même » (Didier Eribon, *op. cit.*, p. 54). Il reprend l’interprétation que propose Eve Kosofsky Sedgwick de cette « corrélation » en insistant sur la « source presque inépuisable d’énergie transformatrice » qu’est le sentiment de honte et en décrivant : « le sentiment diffus d’être différent ou marginalisé, d’être ‘à part’, l’adhésion à des modèles littéraires ou artistiques plutôt qu’à des modèles familiaux ou sociaux, parce que ce sont les seules échappatoires disponibles » (Didier Eribon, *op. cit.*, p. 47).

86 Ces deux conceptions opposées concentrent et concilient les débats sur l’homosexualité au XIX^e siècle à l’époque du procès de Wilde : « ce couple de notions, ou plutôt de schèmes mentaux, l’homosexualité étant pour les uns du côté de la corruption mentale, de la décadence, de la fin de la civilisation, et pour les autres, qui s’efforcent de lui donner une légitimité, du côté de la noblesse d’âme, de la pureté, de l’art, et donc de la société et de la culture dans ce qu’elles ont de plus élevé » (*ibid.*, p. 269-270).

une forme de néo-platonisme pour suggérer *l'édification intellectuelle* et personnelle du jeune homme. Dans « Ofrenda », le regard rétrospectif que porte Germán sur ses « années d'apprentissage » résume bien ces deux mouvements – élévation et décadence – associés à l'homosexualité : « yo me desvivía por estar a su *altura* intelectual y él se desvivía por *bajarme* la bragueta » (*Fruta*, p. 301). Le rythme binaire et la répétition du verbe « desvivre » instaurent un parallèle entre les deux postures/deux registres, et la présence de deux termes spatiaux suggérant l'idée de mouvement (« estar a su altura »/« bajar ») crée un effet de contraste puisque le premier est employé métaphoriquement pour décrire une noblesse intellectuelle, quand le second est employé dans un sens on ne peut plus prosaïque pour décrire les intentions moins « nobles » de Mauro.

L'éducation de Germán ne se limite pas aux lectures imposées (qualifiées par Paula de « revoltijo de putería » et parmi lesquelles figure « el *Corydón* de André Gide, otra de las lecturas obligatorias en la tertulia de la oficina » (*Fruta*, p. 203 et 190)) par le cercle de *jotos*, mais se développe dans le cadre intime de son amitié avec Mauro. Lorsqu'elle n'est pas évoquée sur un registre subversif par la référence au couple Lord Henry/Dorian, la relation amicale et amoureuse entre Mauro et Germán est présentée selon le modèle de l'éraсте et de l'éromène de la Grèce antique. Dans ce dialogue référentiel avec le modèle pédérastique, le personnage de Mauro, qui se caractérise autant par sa laideur physique que par la vivacité de son esprit, apparaît en Socrate⁸⁷ – dans une version comiquement lubrique – dont le rôle est d'élever intellectuellement le jeune Germán/Alcibiade : « Y encima [Germán] tenía inquietudes intelectuales: un moderno Alcibiades ávido de cultura, al que debería pulir poco a poco, hasta darle de beber en el cuenco de su mano » (*Fruta*, p. 98). La répartition des rôles maître-élève est formulée aussi bien par Mauro (« Nunca había tenido un alumno tan ávido de aprender. Al oír sus chispazos de humor o de inteligencia, me siento como Pigmalión cuando su estatua empieza a cobrar vida », « había educado su gusto y su inteligencia » (*Fruta*, p. 158 et 168)) que par le disciple en question qui reconnaît le rôle maïeutique d'un Mauro-Socrate dans l'éclosion de sa pensée et l'affirmation de son intelligence :

Era un privilegio tener un amigo como Mauro, que hablaba de sus pasiones teatrales y literarias como si fueran experiencias vividas. Estaba aprendiendo tanto con él, que a veces, cuando se le ocurría alguna agudeza o una buena frase publicitaria, sentía que en parte se la debía a su compañero, *como si él lo hubiera encaminado a ese hallazgo*. (*Fruta*, p. 120. Nous soulignons)

La relation amicale et amoureuse entre les deux hommes inspirée du modèle pédagogique grec illustre ainsi certains principes avancés par les défenseurs de l'homosexualité

87 Ce n'est pas un hasard si Paula déclare : « Me cago en la madre de todos los intelectuales degenerados, empezando por Sócrates » (*Fruta*, p. 206).

dans les cercles hellénistes d'Oxford à l'époque de Wilde⁸⁸, qui considéraient l'amour socratique comme vecteur d'une « fécondation intellectuelle » et voyaient dans l'homosexualité la possibilité d'un « nouvel hédonisme » et d'un « accomplissement personnel »⁸⁹. Selon ce modèle, les bénéfices spirituels et personnels que l'éromène peut tirer de son apprentissage ne s'envisagent pas sans une *praxis* homosexuelle :

[...] chez Pater et Symonds, cet idéal [grec] et l'idée d'une « procréation spirituelle » tels qu'on les trouve dans *Le Banquet ne pouvaient être séparés des conditions évoquées par Platon* : la « procréation spirituelle » ne passe pas seulement par l'enseignement et la pédagogie, mais aussi et en même temps, par l'amour « pédérastique », la relation entre un homme plus âgé et un jeune homme⁹⁰.

De la même manière, élévation intellectuelle et pratique sexuelle vont de pair dans la formation du protagoniste, comme s'en explique Mauro auprès d'un Germán encore récalcitrant à l'acte homosexuel : « –¿Crees que te estoy rebajando a objeto sexual? –sonrió Mauro—. Claro que no, tonto: *te quiero elevar a esa categoría* » (*Fruta*, p. 143). Dans l'épilogue, Germán décrit les deux versants, spirituel et sexuel, de son éducation auprès de son ami:

[...] cuando yo también era un aprendiz de escritor que absorbía como una esponja las enseñanzas de Mauro. [...] Yo había sido un discípulo menos dócil, más insolente y levantisco, porque en mi caso la *relación maestro-alumno había llegado a la cama, siguiendo el ideal pedagógico de los griegos*. (*Fruta*, p. 295-296)

Ainsi, le fait que Germán accède (dans les deux sens du terme) finalement à une relation « homosexuelle » ne répond pas à un penchant naturel ou à une réelle attraction, mais prend sens dans le cadre de cette « fécondation spirituelle ». Son homosexualité relève d'une ascèse volontaire qui mêle spiritualité des plaisirs et plaisir de l'intellect, à travers laquelle il accomplit l'idéal platonicien d'un amour intégral auquel aspire Mauro :

Germán era distinto: él se había enamorado de su talento y si lo sabía persuadir con tacto, [...] quizá pudiera encontrar al fin un amor integral, en el que la inteligencia y el sexo no fueran antónimos. [...] Germán no le gustaba sólo para la cama: era su mejor oportunidad para *recuperar* la dimensión espiritual del placer. (*Fruta*, p. 127-128)⁹¹

88 « C'est en effet dans le milieu des hellénistes d'Oxford, avec Walter Pater et John Addington Symonds, qu'on peut situer l'un des lieux de naissance de la culture homosexuelle moderne, qui va s'épanouir avec Wilde puis avec Gide » (Didier Eribon, *op. cit.*, p. 241). L'influence des discours sur l'homosexualité inspirés de l'idéal grec se retrouve dans le dernier dialogue du *Corydon*, l'une des références du cercle de *jotos* et que Germán convoque dans son plaidoyer de la cause homosexuelle. Cf. *ibid.*, p. 325.

89 C'est notamment la théorie développée par Walter Pater, qui a tant influencé Wilde, dont Eribon rappelle les lignes de pensée : « [Pater] insiste beaucoup plus sur la fécondation intellectuelle entre un homme et un jeune homme et sur l'exaltation de l'émotion esthétique conçue comme une manière de vivre le plaisir de l'instant », « [il] prône l'accomplissement personnel, [...] chante un nouvel hédonisme » (*ibid.*, p. 243).

90 *Ibid.*, p. 242. Nous soulignons.

91 Notons le choix du verbe « *recuperar* » qui confirme l'héritage néo-platonicien dans lequel s'inscrit leur relation.

Pour le jeune homme, le don de son corps, s'il est parfois synonyme de « placeres sucios » selon l'esthétique décadente qu'il entretient, témoigne d'une idéalisation des plaisirs corporels et apparaît comme un sacrifice au nom de l'idéal artistique :

Rendido de admiración, Germán se dejó conducir a la cama, donde por fin venció sus temores y aceptó participar en el juego erótico. Entre las suaves oleadas de placer, Mauro intuyó el significado oculto de esa entrega amorosa. [...] Germán se entregaba en nombre del arte puro. (*Fruta*, p. 234)

Et si Germán, dans sa position d'éromène, tire des bénéfices de sa relation avec Mauro⁹², la « fécondation spirituelle » est réciproque, comme l'analyse ce dernier dans une réflexion qui confirme la coïncidence des deux dimensions corporelle et intellectuelle :

Es mi cómplice perfecto, cuando estoy con él las ideas me salen a borbotones, y a veces creo que nos leemos el pensamiento. Su admiración, su risa, su facilidad para entusiasmarse *me alborotan la imaginación y las hormonas al mismo tiempo*. (*Fruta*, p. 196. Nous soulignons)

Le zeugma final révèle de nouveau combien élévation intellectuelle/création artistique et jeux érotiques sont indissociables dans la relation qu'entretiennent les deux hommes, tout comme le surnom de « Sor Juana », qui concentre à travers les différentes interprétations données au lecteur par Mauro puis par Germán lui-même⁹³ les deux aspects de l'ascèse homosexuelle : le sexe et la littérature.

Devenir « autre que ce que l'on est »

L'« homosexualité », considérée à la fois comme pratique sexuelle et comme exercice intellectuel et artistique intense, offre la possibilité stratégique d'une *transformation de soi* créatrice. L'écart que suppose ce nouveau « style de vie » par rapport à ce que Germán considèrerait être sa propre nature (de « machín » hétérosexuel), ce processus de *défiguration*, ce *désapprentissage* du moi, sont intimement liés à sa formation en tant qu'écrivain⁹⁴. À l'instar de la philosophie et de l'homosexualité pour Foucault – qui considère ces deux disciplines comme « des versions modernes de l'ascèse »⁹⁵ –, le style de vie homosexuel qu'adopte Germán lui permet, non pas de « légitimer ce qu' [il] sait déjà », mais d'« entreprendre de savoir comment et jusqu' où il serait possible de penser autrement »⁹⁶. Comme Eribon en fait l'hypothèse au sujet des subjectivités *gay*, l'écart – vécu dans un premier temps comme « une fêlure dramatique ou douloureuse de la personnalité » de

92 « con Mauro siempre se aprende algo »; « su alegría y su inteligencia me han ayudado a crecer » (*Fruta*, p. 183 et 184).

93 Rappelons que c'est le jet de sperme de Germán qui inspire à Mauro la métaphore de « la inundación castálida de Sor Juana » (*Fruta*, p. 223), alors que Germán pense que ce sont ses habitudes austères de lecture et sa soif de connaissances qui motivent ce surnom (*Fruta*, p. 263).

94 L'argument du lien entre sexualité, liberté et création est d'ailleurs avancé par Mauro face au rejet de Germán : « ¿Así quieres ser escritor ? [...] –O sea que según tú, para ser escritor me tengo que volver puto. Estás pendejo. *La literatura no tiene nada que ver con eso*. –Pero sí con la libertad, y tú eres un cobarde? » (*Fruta*, p. 167).

95 David Halperin, *op. cit.*, p. 89.

96 Michel Foucault, *L'usage des plaisirs*, Gallimard, coll. Tel, p. 16.

Germán⁹⁷ – entre les deux identités du jeune homme, celle qu’il considère encore comme naturelle et celle qu’il s’est construite, recèle la promesse d’une *richesse existentielle et culturelle* :

[...] si l’écart, lorsqu’il n’est pas choisi, lorsqu’il n’est pas heureux, peut perpétuer les effets aliénants de la « double vie », de la « double conscience », on peut également avancer l’idée que ce décalage avec soi-même est porteur d’une richesse existentielle et culturelle dont les avocats de la *Queer Politics* ont bien vu le potentiel de liberté : l’inadéquation à l’identité, c’est aussi l’inadéquation décidée aux rôles sociaux et aux carcans que pourrait instituer toute stabilisation de l’identité⁹⁸.

Dans un passage déjà cité de son journal, le personnage reconnaît en effet qu’après avoir tant souffert de ses « fluctuations sexuelles », il trouve enfin la récompense pour s’être ouvert à toutes les expériences⁹⁹, et dégage ensuite les bénéfices à la fois personnels (« *alivio físico y mental* ») et intellectuels et artistiques qu’il retire de son *désapprentissage* et de son dédoublement : « Sospecho, incluso, que esta capacidad de desdoblamiento me será muy útil para escribir » (*Fruta*, p. 264). En adoptant le *style de vie* homosexuel, il abandonne ses certitudes¹⁰⁰ et découvre « comment et jusqu’où il [est] possible de penser autrement » en faisant l’expérience (spirituelle et corporelle) de l’altérité : « observar la vida y nombrar las cosas *desde el lado femenino* » (*Fruta*, p. 263-264).

Ainsi, dans une acception totalement différente de celle de Mauro lorsqu’il affirme que Germán « est gay » sans le savoir – qui renvoie à une conception essentialiste de l’identité sexuelle comme « vérité à découvrir » –, nous affirmons à notre tour que Germán « est gay » dans le sens que Foucault donne à cette pratique, plus précisément qu’il « *s’acharne à être gay* » :

Être gay, c’est être en devenir. Il ne faut pas être homosexuel, mais s’acharner à être gay [...], se placer dans une dimension où les choix sexuels que l’on fait sont présents et ont leurs effets sur l’ensemble de notre vie [...] Ces choix sexuels doivent être en même temps créateurs de mode de vie. Être gay signifie que ces choix se diffusent à travers toute la vie, c’est aussi une certaine manière de refuser les modes de vie proposés, c’est faire du choix sexuel l’opérateur d’un *changement d’existence*¹⁰¹.

L’« homosexualité » de Germán ne désigne pas une identité de substance¹⁰², qu’il aurait découverte ni même qu’il se serait créée. Présentée à travers le modèle pédagogique

97 Didier Eribon, *op. cit.*, p. 179. Germán décrit en effet cette fêlure : « Tengo una personalidad dividida », « Necesito hacer algo para superar esta dualidad patológica » (*Fruta*, p. 262-263).

98 Didier Eribon, *op. cit.*, p. 179.

99 « Después de tanto sufrir por mis fluctuaciones sexuales, por fin encuentro la recompensa de haberme abierto a todas las experiencias »; « Hay un repudio generalizado a la gente que lleva doble vida. Pero si la doble vida significa disfrutar el doble, tener simultáneamente dos ángulos para observar la existencia, ¿en nombre de qué se atreven a condenarla? » (*Fruta*, p. 263 et 264).

100 « Hasta hace poco yo creía ser hombre de una pieza [...] ¿Pero quién sabe de verdad cuál es su propia naturaleza? » (*Fruta*, p. 264).

101 « Entretien avec Michel Foucault », *Dits et Ecrits*, t. 4, p. 295 (Cité par David Halperin, *op. cit.*, p. 90).

102 « [Le sujet] n’est pas une substance. C’est une forme et cette forme n’est pas surtout ni toujours identique à elle-même » (Michel Foucault, « L’éthique du souci de soi... », *DE*, t. 4, p. 718. Cité par Halperin, *op. cit.*, en note 138).

grec comme une pratique associée à la « fécondation spirituelle », capable d'élever intellectuellement l'éromène, l'ascèse l'homosexuelle permet surtout un désapprentissage de soi ; elle révèle non pas la vérité du sujet mais lui offre la possibilité d'un soi fluctuant, déformable selon les influences qu'il se donne volontairement, un soi en perpétuel devenir.

De l'amitié comme principe créateur

Si l'ascèse homosexuelle entraîne un nouveau rapport du sujet à lui-même (dont le but est de *se déprendre de soi-même*¹⁰³), elle permet également « de nouvelles formes de relations entre les individus » et « de nouvelles possibilités d'amour »¹⁰⁴ qui, dans le roman, contribuent à présenter l'acte artistique et créateur sous un jour nouveau et à modifier la vision que se faisait Germán de la création littéraire¹⁰⁵.

En effet, nous avons vu que la relation amicale et amoureuse, spirituelle et érotique de Germán et de Mauro bénéficie non seulement au jeune homme dans sa formation personnelle et artistique, mais aussi à son ami, et que le phénomène de « fécondation » est réciproque. Germán inspire autant Mauro que ce dernier le guide dans son apprentissage littéraire. Cette dimension relationnelle de la création tend à *relativiser* l'idée d'*autorité*, d'*unique paternité* de l'auteur (du dramaturge ou du narrateur-écrivain) sur son œuvre.

La démythification de l'acte créateur apparaît également comme la conséquence logique du processus de désubstantiation du sujet opéré par l'ascèse homosexuelle : le projet personnel et sexuel de « se déprendre du moi », qui rejette l'idée d'une identité fermée, innée, naturelle et stable, se répercute dans le domaine littéraire par la critique du génie individuel, idée tout aussi illusoire que celle de l'identité comme substance. Ainsi, le *style de vie* homosexuel présente la création (création de soi et de l'œuvre artistique et littéraire¹⁰⁶) comme un phénomène *collectif*. Les premières pages, très émouvantes, d'« Ofrenda » consacrées au deuil de Germán après la mort de Mauro soulignent l'idée d'une communauté intellectuelle :

La desaparición física de mi amigo era un mal menor, comparada con la pérdida de *nuestra memoria compartida*. ¿Qué hacer ahora con *tantas claves secretas, con tantas complici-*

103 Michel Foucault, *L'usage des plaisirs*, *op. cit.*, p. 16.

104 « Par le moyen de cette 'ascèse homosexuelle', de cette pratique *queer* de transformation de soi, nous pouvons 'définir et développer un mode de vie' qui, en retour peut produire 'une culture' et une 'éthique', de nouvelles formes de relations entre les individus, de nouveaux mode de connaissance, de nouveaux moyens de créativité, de nouvelles possibilités d'amour » (David Halperin, *op. cit.*, p. 91).

105 D'autres romans de notre corpus remettent également en question les allant-de-soi de la création littéraire. On peut en effet considérer que le foisonnement indifférencié de références intertextuelles/interfictionnelles dans *La bomba de San José* questionne la hiérarchie des genres, et que le dialogue intertextuel avec l'œuvre d'Amparo Dávila dans *La cresta de Ilión* critique sous un angle féministe le mythe de « la pépite d'or du génie individuel ». Cf. I. 3. a. « Pierre Ménard vs 'la pépite d'or de la théorie du génie' ». Nous n'avons pas analysé cet aspect dans le roman de García Bergua car il ne nous semble pas directement associé aux questions qui nous intéressent ici, contrairement à *Fruta verde* où sexe et création sont intimement liés dans la construction du personnage et du roman.

106 À l'enterrement de Mauro German reconnaît « cuánto le debía *como escritor y como persona* » (*Fruta*, p. 299).

dades acumuladas en veinticinco años de leernos el pensamiento? Dilapidar *ese patrimonio común* había sido el mayor delito de Mauro [...] (*Fruta*, p. 299-300. Nous soulignons)

La question posée par Germán du devenir de cette *mémoire partagée*, de ce *patrimoine commun*, se résout dans l'objet littéraire que le lecteur a entre les mains. Germán se présente dans l'épilogue comme l'« auteur » du roman et révèle la genèse de cette œuvre qui apparaît comme le résultat d'influences collectives, celle de son ami Mauro, et aussi celle de sa mère Paula. C'est d'abord le souvenir d'une conversation avec son ami qui incite Germán à mettre en texte cette mémoire commune. Conservant son rôle de « partera » même après sa mort, Mauro permet à Germán d'*accoucher*¹⁰⁷ de cette mémoire et l'incite à formuler son projet littéraire : « Ya es hora de escribir algo más personal » (*Fruta*, p. 303) et lui suggère même quelques « trucos literarios » (« dizfrázala como una historia de ficción »). Alors qu'il cherche un lien qui puisse réunir symboliquement sa mère et Mauro, c'est cette fois le souvenir d'une autre conversation avec Paula qui lui fournit la clé pour organiser la trame de son texte¹⁰⁸.

Plus qu'« auteur », Germán se présente alors en témoin ou légataire d'un patrimoine intellectuel commun et revendique l'influence conjointe de Mauro et de sa mère, ses « génies tutélaires », dans sa construction personnelle et littéraire :

Por necesidad espiritual, tenía que recuperar esos años de formación y deformación, cuando Mauro y mi madre eran dos alfareros que se disputaban la arcilla de mi alma: de otro modo mi vida y mi obra quedarían trucas. Si no resucitaba a mis genios tutelares, si no fabricaba un zompantli familiar con sus cráneos, nada quedaría de nuestro paso por el mundo: sólo un polvo de ánimas disperso en el aire. (*Fruta*, p. 308)

Cette conception de la création comme phénomène collectif suppose l'aboutissement de la déformation identitaire de Germán et contraste avec la description initiale de ce personnage, présenté non sans ironie comme un génie romantique¹⁰⁹. *Fruta verde* apparaît alors comme le fruit du désapprentissage de Germán, le résultat d'un style de vie homosexuel auquel il s'est initié auprès de Mauro (et en réaction à sa mère). Les fruits de l'ascèse homosexuelle que le personnage a pratiquée durant « ces années de formation et de déformation », apparaissent dans cette « autobiographie érotique » (*Fruta*, p. 309),

107 Au moment de commencer la rédaction du roman, Germán se sent « como una madre en trabajo de parto » (*Fruta*, p. 308).

108 « Y ahora, dieciséis años después de su muerte, el recuerdo de aquella charla me abría la posibilidad de saldar esa cuenta pendiente, pues había encontrado por fin su lazo de unión con Mauro y la columna vertebral de mi libro » (*Fruta*, p. 307).

109 Le portrait physique et moral de Germán à travers le regard admiratif de sa mère présente toutes les caractéristiques de « un héroe romántico » : « un arrebató de inspiración » ; « el despertar de una vocación » ; « una tupida melena de genio incomprendido [...] que a ojos de Paula lo predestinaba a las grandes hazañas del intelecto » ; « el carácter de Germán –retraído, taciturno, replegado en su mundo interior– lo inclinaba por naturaleza a la soledad y a la evasión creadora. Desde muy pequeño, la lectura le había provocado grandes cataclismos sentimentales » (*Fruta*, p. 9-10) Ce portrait stéréotypé du génie individuel contraste ironiquement avec le soin de Paula pour corriger les fautes de ponctuation de l'apprenti : alors que German prend la pose de l'artiste incompris, sa mère « se esmeraba por colocar en su sitio las comas y los puntos omitidos por el aprendiz de escritor ».

où se rejoignent *expériences sexuelles et littéraires*. En transformant le souvenir de sa vie érotique (« la turbia intimidad de un sexópata » (*Fruta*, p. 307)) en objet littéraire (« transformar el recuerdo en literatura » (*Fruta*, p. 304)), Germán réalise la promesse de Foucault pour qui « [l]e sexe n'est pas une fatalité ; il est une possibilité d'accéder à une vie créatrice », et accomplit littéralement le projet wildien de « *faire de sa vie une œuvre d'art* ».

L'art de la navigation

Prétérition taxinomique : oser dire « queer »

Après avoir accompagné Antonia et Germán à travers les dédales taxinomiques de l'hétéronormativité qui ne leur offre aucune identité fixe à laquelle se rattacher, puis après avoir envisagé l'« homosexualité » de Germán non pas comme une orientation naturelle, mais comme un *style de vie* relevant d'un choix conscient capable de résoudre la question de l'identité précisément par un processus de désapprentissage de soi, nous sommes tentée de proposer – au risque de retomber dans les travers du réflexe taxinomique – la notion de *queer* pour décrire la position de nos deux héros. S'il fallait nommer les identités fuyantes de Germán et d'Antonia, c'est bien ce qualificatif de *queer* qui permettrait le mieux de décrire – avec toute les précautions qu'impose le sens même de ce terme¹¹⁰ – ces identités à jamais marginales, toujours insaisissables, *définitivement* non conformes :

Queer désigne ainsi tout ce qui est en désaccord avec le normal, le dominant, le légitime. Il n'y a rien de spécifique auquel il se réfère nécessairement. C'est une identité sans essence. [...] C'est à partir de la position marginale occupée par le sujet *queer* qu'il devient possible d'apercevoir une multiplicité de perspectives pour repenser les relations entre les comportements sexuels, les identités érotiques, les constructions de genre, les formes de savoir, les régimes de l'énonciation, les logiques de la représentation, les modes de construction de soi, et les pratiques communautaires – c'est-à-dire pour réinventer les relations entre le pouvoir, la vérité et le désir¹¹¹.

En accord avec la définition proposée par Halperin, Germán et Antonia sont *queer* non seulement parce qu'ils incarnent une forme de « résistance à une labellisation sexuelle [et] plus largement à toute création d'identités enfermantes »¹¹², mais aussi parce que c'est à partir de cette position marginale, assumée comme une « *identité désessentialisée et purement positionnelle* »¹¹³, qu'ils peuvent développer de nouveaux rapports à eux-mêmes et aux autres. Ni hétéro-, ni homo-, ni même bisexuels, les deux personnages présentent une identité purement positionnelle et relationnelle et célèbrent une politique et poét(h)

110 « On ne peut s'installer dans une identité *queer* ou l'institutionnaliser car elle est d'abord une position marginale depuis laquelle critiquer et analyser » (David Halperin, *op. cit.*, p. 76).

111 *Ibid.*, p. 73-75.

112 Isabelle Alfonsi, *op. cit.*, p. 24.

113 David Halperin, *op. cit.*, p. 75.

ique *queer* « ancrée dans les sables mouvants de la non-identité, de la positionnalité [...] et de l'invention collective de soi »¹¹⁴.

Declaraciones náufragas

« Hablo del margen, de la disidencia, de la deriva y del nomadismo »¹¹⁵

Au terme de leur parcours à travers le labyrinthe des désirs, la posture politique et éthique revendiquée par Germán et Antonia d'une identité désessentialisée rejoint celle proclamée par Sandra Lorenzano dans sa « Declaración náufraga » :

Creo en el deseo y sus derivas, sin fronteras, sin etiquetas; creo en el fluir permanente que no es sustancia sino proyecto. Nomadismo de los cuerpos, dislocación de los binarismos: ni nene ni nena. O sí: ambos y más. Sujeto deseante y por lo mismo ilegible, ininteligible, inclasificable. Más allá o más acá de las esencias: identidades desesencializadas, no despolitizadas sino todo lo contrario. Política del deseo expresada a través de una poética que es, al mismo tiempo, una ética abierta y hospitalaria. Hermandad de lo queer en cuanto raro ("rarito"), marginal, subversivo, recuperando el origen del término¹¹⁶.

Dans ce qui apparaît comme un manifeste pour une identité x, sans essence et sans étiquette, la poétesse évoque en des termes similaires à ceux employés par les personnages –particulièrement par Antonia, qui utilise à plusieurs reprises la métaphore de la plongée¹¹⁷– l'angoisse que provoquait en elle l'émergence de désirs hors norme : « Es de mí de quien estoy hablando, aunque me asuste. Es de mi propio deseo. ¿Cómo podría hablar del de otros si no soy capaz de bucear dentro del mío? »¹¹⁸. Selon une progression semblable à celle que nous avons dégagée dans les deux romans, Lorenzano décrit ensuite comment les sentiments de peur, de honte, de faute se dissipèrent progressivement pour découvrir le sens d'un désir étranger/indifférent aux catégories de l'hétéronormativité, d'un désir comme « essence » au sens premier du terme, comme pure dérive, qui ne rattache à rien d'autre qu'à la peau de l'être aimé : « empezé a pensar entonces, al amor y al deseo no les importa tanto el sexo/género del ser que nos estremece. Deriva. Pura deriva. Siempre »¹¹⁹.

Si les métaphores du naufrage et de la dérive employées par Lorenzano rappellent particulièrement l'esthétique clavélienne, elles répondent aussi à la manière dont Germán en vient à considérer ses propres « zigzagueos sexuales », lorsqu'il conclut finalement : « He

114 *Ibid.*, p. 133.

115 Sandra Lorenzano, « Declaración náufraga », art. cit., p. 88.

116 *Ibid.*, p. 85.

117 Nous renvoyons par exemple au passage consacré aux souvenirs du *table dance* qui remontent à la surface de sa mémoire par vagues successives (« en un reflujó de ondas periféricas mientras adentro el mar bullía recóndito su rumor valváceo » (*Cuerpo*, p. 108)). Dans ce qui apparaît comme la conclusion du roman et du parcours d'Antonia, la métaphore se matérialise lorsqu'Antonia plonge dans la mer: « Antonia decidió arriesgarse a bucear un poco, atraída por la intensidad subyugante de las aguas » (*Cuerpo*, p. 184).

118 Sandra Lorenzano, art. cit., p. 87.

119 *Id.*

dejado mi libido a merced de los vientos y no puedo pronosticar hacia dónde se moverá mañana » (*Fruta*, p. 264). Dans les deux romans, la métaphore de la dérive prend ainsi le pas sur celle du labyrinthe, qui supposait encore l'idée d'une vérité à la clé (répondant à une conception de la sexualité et des désirs comme révélateurs suprêmes de la *vérité* de la personne), lorsque les personnages découvrent que la « révélation » repose sur la dérive elle-même, sur l'expérimentation libre des corps. Alors que l'*indécision* était source d'angoisse dans les premiers temps de leur parcours, Germán et Antonia finissent par maîtriser « l'art de la navigation »¹²⁰, et revendiquer leur naufrage heureux sur « les sables mouvants de la non-identité ». La vision épiphanique du corps d'Antonia : « Un cuerpo náufrago, una sombra iluminada al fin » (*Cuerpo*, p. 185) résonne admirablement avec la promesse formulée par Lorenzano dans les derniers vers de sa déclaration, par lesquels nous nous proposons de conclure nos réflexions:

Pura deriva. Alegre y osada deriva de los cuerpos.
Porque el naufragio será feliz¹²¹.

120 En référence aux vers du poème « Bitácora » de Cristina Peri Rossi, cités en épigraphe de l'article de Sandra Lorenzano, art. cit., p. 85:

« No conoce el arte de la navegación
quien no ha bogado en el vientre
de una mujer, remado en ella,
naufragado
y sobrevivido en una de sus playas »

121 *Ibid.*, p. 88.

Conclusion

Arrivée au terme de ce parcours à travers les œuvres de notre corpus, peuplées de corps hybrides, de genres dissonants et de désirs hors norme, nous pouvons à présent tenter de répondre, à l'inverse du personnage-narrateur de *La cresta de Ilión* qui revendique finalement la possibilité de « [n]o encontrar respuesta para ninguna pregunta que se haya formulado con anterioridad » (*Cresta*, p. 160), aux questions qui ont inspiré cette réflexion. Si les romans étudiés résistent bien souvent à une interprétation univoque et réfutent toute conclusion définitive (comme nous en avertit ou nous y invite Rivera Garza à travers la précédente citation), il est cependant une évidence qui s'est affirmée au fil de nos analyses : l'inadéquation, l'in-conformité manifeste de ces textes de fiction et des personnages qui les habitent au modèle de l'hétéronormativité. En effet, aucun des principes qui définissent cette notion ne résiste à l'épreuve des corps et des textes.

C'est d'abord la différence première et fondamentale du masculin et du féminin qui est mise à mal dans les romans de Rivera Garza et de Clavel, si bien que le lecteur, pourtant habitué « à effectuer cette distinction avec une assurance dénuée d'hésitation »¹ comme le prétendait Freud, est incapable de trancher définitivement en faveur de l'un ou de l'autre sexe pour définir les personnages. Nos réflexions au cours du chapitre I consacré au corps anatomique, thème obsédant dans *La cresta de Ilión* et *Cuerpo naufrago*, ont révélé la stratégie commune aux deux autrices qui privilégient la figure du trompe-l'œil et mettent en texte le principe de la mascarade ou celui du labyrinthe, guidant le lecteur-critique vers une interprétation, puis l'obligeant sans cesse à « *retroceder* »², condamnant ainsi son analyse à une éternelle figure d'épanorthose. En effet, nous avons d'abord recensé une série d'indices qui soulignent – avec une intensité suspecte – l'évidence des sexes envisagés dans un rapport binaire et d'exclusion mutuelle, ou suggèrent un lien de causalité entre le sexe et le genre, supposant ainsi une certaine ontologie du genre qui affirme une supériorité masculine et définit le féminin par le manque (le

1 Sigmund Freud, *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse* (1933), *op. cit.*, p. 152-153.

2 Nous avons vu que dans le dialogue intertextuel avec l'œuvre d'Amparo Dávila, le verbe « *retroceder* » est répété, de plus en plus fréquemment au fil du roman, par le narrateur de *La cresta de Ilión*, prolongeant ainsi la voix de l'autrice oubliée dans un écho lancinant: « Y entonces retrocedí. Retrocedí. Retrocedí »; « Y entonces, sumido en la materia viscosa de las cosas indecibles, retrocedí. Y retrocedí. Retrocedí » (*Cresta*, p. 94 et 109). Cf. Amparo Dávila, « El patio cuadrado », *op. cit.*, p. 176, 177 et 179: « Y comencé a retroceder, a retroceder... ».

manque anatomique, le manque de liberté). Alors que la marque du genre s'imprime sur les corps des personnages portant l'indice « *discret* » (au sens linguistique) et pourtant ostensible du pénis, elle laisse aussi son empreinte sur le corps du texte. C'est en effet un discours et un regard spécifiquement masculin qui transparaît dans les descriptions corporelles des romans de Clavel et de Rivera Garza, qui dialoguent avec une tradition scientifique, médicale et aussi artistique pour reproduire dans leurs textes les principes associés à la pratique anatomique. Les procédés scripturaux privilégiés de l'énumération et de la focalisation resserrée employés par les deux autrices s'inspirent des techniques anatomiques de dissection, de fragmentation, de catégorisation et aussi d'érotisation des corps pour en souligner la violence. Ce travestissement littéraire permet ainsi dans un premier temps de critiquer (en l'imitant) le sexisme du discours/regard médical porté sur des corps spécifiquement féminins, offerts aux regards, aux scalpels ou aux pinceaux avides des hommes de sciences, d'arts et de lettres. Mais les autrices poussent alors le principe anatomique à son comble et, à force d'opérer des distinctions bien « tranchées », le regard anatomique finit par se perdre dans les plis et replis d'une chair non identifiée et non identifiable, ni masculine, ni féminine, ni même peut-être humaine. Outre la critique des méthodes d'appréhension des corps et de l'obsession pour la bi-catégorisation qui transparaît dans les deux romans, ceux-ci décrivent en retour une manière alternative de concevoir, d'envisager les corps qui contourne ou annule la notion – pourtant inévitable et primordiale – de binarité. Nous avons vu ensuite que Rivera Garza et Clavel convoquent respectivement le principe de la folie et celui du Désir pour produire des corps fictionnels inouïs qui confondent irrémédiablement le masculin et le féminin. Dans *La cresta de Ilión*, le phénomène de *travestissement* en lui-même ne permet pas d'attribuer le statut de *réalité première* au féminin ou au masculin, puisque le masque et le visage, la simulation et le réel, la folie et la santé se disputent éternellement le statut de vérité. Chez Clavel, c'est la force métamorphique du Désir qui permet des jeux de transition et d'alternance entre les sexes, condamnant toute tentative de catégorisation (y compris pronominale) à un éternel bégaiement (« –y nosotros con ella, quiero decir, con él, quiero decir, con ella– »³) ; ce même Désir entraîne, de manière encore plus radicale pour l'intégrité de la personne, une dislocation des corps et emporte avec lui le sexe anatomique pour ne sauver finalement qu'un organe et révéler le cœur comme seul sexe humain.

Textes de jouissance par excellence, qui pratiquent sans cesse des jeux de dissimulation-révélation, les romans de Clavel et de Rivera Garza obligent le lecteur à demeurer *en éveil*, pour reprendre le *trabalenguas* cité précédemment et qui nous semble illustrer une certaine vision de la littérature commune aux deux autrices en ce qu'elle revendique le

3 À l'image de cette figure d'épanorthose employée par Ana Clavel au moment d'évoquer le personnage d'Orlando, cf. Ana Clavel, *A la sombra*, *op. cit.*, p. 63.

jeu, le secret et la poétique des ombres en opposition à ce que serait la « vérité », le sens ultime du texte et, au-delà, de la « réalité » qu'il décrit :

La novela esconde, oculta, deforma, oscurece, opaca. La novela es una capa que usa el lenguaje para cubrir lo que no puede (ni debe) asir, concebir, fijar, detener. En perpetua vela, la novela vela veladamente con su propia vela. Véla tú, la novela sí vela.⁴

Si les autrices ne formulent jamais de réponse définitive et univoque face à une réalité toujours complexe et insaisissable, celle de l'identité de la personne, leurs fictions se présentent cependant comme des « contra-fábulas de género »⁵ qui ne se contentent pas d'*interroger*, mais récusent bel et bien « los mal llamados hechos naturales » pour faire apparaître la dimension psychologique, symbolique et sociale qui se mêle, s'incorpore inévitablement à cette « matière [supposément] brute » du sexe. Au « fait anatomique » qui ne serait qu'une vérité nue, une évidence que l'on ne ferait que saisir, Clavel oppose la « anti-materia de los deseos y las sombras »⁶ et Rivera Garza objecte la vérité du simulacre, illustrant le paradoxe repris par Baudrillard dans son essai sur cette figure : « Le simulacre n'est jamais ce qui cache la vérité – c'est la vérité qui cache qu'il n'y en a pas. Le simulacre est vrai »⁷.

Dans le deuxième temps de ce travail, en explorant les frontières du genre à travers les œuvres du corpus, nous avons montré que le principe de concordance entre le sexe et le genre et surtout les conséquences individuelles et collectives, psychologiques et sociales qui découlent de cette distinction première sont amplement critiquées, tout particulièrement chez García Bergua, Serna et Clavel. Alors que l'anatomie ne revêtait aucun caractère d'évidence dans les deux premiers romans étudiés, ce qui frappe en revanche le lecteur de *La bomba de San José* ou de *Fruta verde*, c'est l'asymétrie manifeste des genres et l'oppression flagrante des femmes au sein du système hétéronormatif. Les stratégies narratives des deux écrivain·e·s révèlent la nature de tabou du genre comme frontière érigée artificiellement et maintenue par la force à travers une série de normes et d'interdits qui n'ont pour autre objectif que de contraindre la femme, physiquement et moralement. Les romans mettent ainsi en lumière des notions dégagées par la critique féministe telles que la division sexuelle du travail et présentent des personnages féminins réduits à leur fonction de « mères-pouse » dont le « destin » se limite aux trois impératifs liés à leur genre : « tener hijos, cuidar al marido y ocuparse de su hogar »⁸. Les effets d'insistance sur les conditions matérielles d'existence des femmes ainsi que les jeux

4 Cristina Rivera Garza, « Blogsvela. Escribir a inicios del siglo XXI desde la blogósfera », citée par Ana Clavel, *A la sombra*, *op. cit.*, p. 90.

5 Dans son essai, Clavel précise son projet (initié notamment par la lecture de Butler) de « rastrear la manera como las fábulas de género inventan y divulgan los *mal llamados hechos naturales* » (*ibid.*, p. 69).

6 *Ibid.*, p. 91.

7 Paroles de *L'Ecclésiaste*, citées en épigraphe du chapitre « La précession des simulacres », Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, *op. cit.*, p. 9.

8 Marta Lamas, *op. cit.*, p. 15.

de contraste avec celles des personnages masculins permettent de démythifier l'idée de « destin naturel », notion fallacieuse au service de la domination masculine. Les portraits physiques et moraux de Paula et de Maite se caractérisent par le *scrupule*, un terme qui suppose à la fois la contrainte corporelle des femmes et un éthos féminin à respecter, les deux aspects (corporel et moral) se rejoignant dans l'impératif de censurer tout élan érotique, de maintenir une attitude et des pensées chastes et pudiques, sous peine de tomber dans l'autre catégorie féminine, celle des putains.

Si les figures maternelles de *La bomba de San José* et de *Fruta verde* illustrent littéralement la « camisole de force du genre »⁹ qui empêche leur corps et leur personnalité, le parcours d'Antonia à travers l'univers viril témoigne de ce que le système sexe/genre en tant que « division rigide de la personnalité » contraint également les hommes et leur impose des valeurs tout aussi inaccessibles et des normes tout aussi artificielles. Bien que les stéréotypes du genre ne s'incarnent jamais parfaitement dans les individus, ils produisent néanmoins des effets bien réels sur ces derniers, comme le suggère la métaphore de l'armure que revêt Antonia, sorte de seconde peau à la fois protectrice mais aussi encombrante et inadaptée à la variabilité de l'expérience. En accompagnant Antonia dans son initiation à la virilité, le lecteur est littéralement désorienté par les reflets changeants et les directions contraires que prend ce *corps naufragé*, le corps d'Antonia et le corps du texte, l'un et l'autre étant « provocadoramente resuelto[s] en sus ambigüedades » (*Cuerpo*, p. 164). À l'image du corps d'Antonia (ou de son amante Paula) qui ne permet pas à l'observateur de trancher radicalement en faveur du masculin ou du féminin, le texte clavélien offre au lecteur une série d'indices contradictoires quant à la conception du genre qui se dessine au fil du roman. D'une part, le regard transfuge d'Antonia au cours des rituels de masculinité (auxquels elle participe légitimement en vertu de son pénis) met en évidence le caractère artificiel et la mécanique imitative des codes comportementaux et langagiers et témoigne de ce que le masculin s'édifie et se maintient *essentiellement envers et contre le féminin*. Mais d'autre part, l'apparition du pénis et la fréquentation de certains lieux de sociabilité masculine (pourtant très codifiés) éveillent chez le personnage des désirs et des pulsions nouvelles, dévoilent des instincts *spécifiquement* masculins de possession et de pénétration. Ainsi, plus qu'elle ne réside dans la dénonciation (souvent comique) des stéréotypes et de l'artificialité du genre, la radicalité de l'écriture clavélienne tient à son ambivalence (ir-)résolue, dont témoigne la réappropriation par l'autrice de certains chronotopes masculins – tels que le *table dance* ou les toilettes publiques – qui ne va pas seulement dans le sens d'une critique féministe, mais apparaît davantage comme l'occasion

9 Gayle Rubin, *op. cit.*, p. 71.

d'explorer les recoins parfois sombres de la psyché humaine et de découvrir la complexité et les contradictions des désirs.

Dans un registre plus carnavalesque, Ana García Bergua interroge elle aussi l'idée de *nature* féminine ou masculine. Le réseau interfictionnel foisonnant qui soutient la trame du récit de *La bomba de San José* met en lumière la dimension disciplinaire de la culture populaire, qui diffuse et impose aux individus des patrons de pensée, de langage et de comportement. La réappropriation des codes cinématographiques dans la définition de l'intrigue et dans la caractérisation des personnages fait apparaître ces derniers comme de « parfaites » *caricatures du genre* qui, loin de « faire pleurer »¹⁰, provoquent inlassablement le rire du lecteur tout en l'invitant à la réflexion. Nous avons ainsi vu comment les techniques descriptives employées par l'autrice – principalement les figures d'hyperboles, de contournement (comparaisons) et de focalisation resserrée (ou synecdoque) sur certaines parties du corps – pour présenter la *mismísima* Selma Bordiú, *véritable incarnation* de l'éternel féminin, traduisent à la fois les regards fascinés portés sur l'actrice, tout en introduisant le doute sur l'authenticité de sa personne... et de sa chair. Ce modèle de féminité supposément unique apparaît finalement comme une copie *plastique*, prolongée de prothèses cosmétiques et reproductible à l'infini. La déformation grotesque de cette figure féminine, la prolifération de son image, « masque sinistre », lors de l'épisode du « festival de Selmas » et la multiplication d'autres avatars de la *mismísima* dans le roman (parmi lesquels figure aussi Maite), illustrent métaphoriquement, avec humour et ironie, la comédie du genre : sa théâtralité, sa mécanique imitative et la vacuité de ses modèles présentés comme authentiques.

Ainsi, les trois romans de García Bergua, de Serna et de Clavel contribuent largement à dénaturiser les identités de genre, en révélant le caractère construit et artificiel des « rôles (tâches et fonctions), [d]es valeurs, [d]es représentations ou [d]es attributs symboliques, féminins et masculins », qui apparaissent alors comme « les produits d'une socialisation des individus » et du contrôle d'institutions vigilantes (la famille, les médias ou la culture populaire), « et non comme des effets d'une 'nature' »¹¹. Au-delà de cette entreprise de déconstruction, de mise à nu du squelette soutenant le système sexe/genre (un dévoilement particulièrement comique chez García Bergua, lorsqu'il s'agit de voir ce que cache la beauté plastique d'une Selma), les romans inventent également des identités alternatives qui subvertissent plusieurs principes de l'hétéronormativité et inquiètent les lois du genre. En dépit du caractère imparable du genre, les romans font apparaître du jeu dans la mécanique, supposant soit un écart, une dissidence vis-à-vis des normes, soit une réappropriation subversive au cœur même de ces dernières. Dans *La bomba de San*

10 Nous faisons référence au titre de l'essai d'Enrique Serna, *Las caricaturas me hacen llorar*, *op. cit.*

11 Elsa Dorlin, *op. cit.*, p. 39.

José et Cuerpo náufrago, les valeurs morales et les idéaux de masculinité ou de féminité (pourtant omniprésents dans les discours et les pensées de certains personnages) ne résistent pas à l'expérience individuelle. Chez Ana García Bergua, le principe d'inversion des valeurs inspire les portraits des personnages : dans un reflet strictement inversé du modèle chevaleresque revendiqué avec tant d'insistance par le mari Hugo, ce sont les personnages féminins qui manifestent leur courage et leur capacité d'initiative, quand les hommes se caractérisent essentiellement par leur couardise et leur vulnérabilité. Ce principe d'inversion se retrouve également, quoique de manière plus ambivalente, dans le roman de Clavel, où les individus adoptent tour à tour des attitudes considérées comme masculine et féminine. Le motif réversible du *capullo* est ainsi révélateur de la dualité des êtres qui peuplent le roman (la femme-*capullo*, sous son apparence de douceur et de vulnérabilité, dévoile ses crocs et terrasse le prétendu *caballero*), mais aussi de la dualité de l'écriture clavélienne, puisque ce même motif, qui suppose une critique des stéréotypes du genre par sa réversibilité, implique en même temps une vision essentialiste des genres parce qu'il confirme chez le personnage des désirs proprement virils de pénétration et parce qu'il symbolise une nature féminine mystérieuse et inquiétante.

Les stratégies dissidentes qui apparaissent dans *Fruta verde* sont intimement liées à la communauté *gay*, représentée par la figure emblématique et rayonnante de Mauro Llamas et des autres amis *jotos* de Germán. Enrique Serna dresse des portraits hauts en couleur (à l'image de « la corbata celeste con franjas amarillas » de Mauro) des membres de cette communauté et souligne les éléments discordants qui conforment les identités de ces personnages ostensiblement « incohérents ». La notion de *drag* nous a permis d'analyser les choix volontaires (parfois contraints mais toujours conscients) par lesquels les personnages homosexuels puisent dans le répertoire sémiotique de la féminité ou de la masculinité, et de préciser la dimension émancipatrice, subversive et créatrice de ces pratiques. L'aspect subversif des pratiques *drag* tient à ce que la logique binaire du genre n'a plus de prise sur les individus qui confondent, dans un jeu d'alternance ou de surimpression, les codes de la féminité et de la masculinité, démontrant au passage l'artificialité et la théâtralité de comportements supposément naturels. Le potentiel émancipateur et créatif de cette pratique apparaît non seulement dans les micro-récits autobiographiques de certains personnages qui témoignent d'une expérience *gay* commune, mais aussi dans l'évolution de Germán, qui alterne lui aussi le *drag kinging* et le *drag queening* et témoigne dans son journal de la liberté éprouvée à se défaire du « traje estrecho » de sa virilité.

Alors que les postures *drag* propres à la communauté homosexuelle illustrent le potentiel subversif, créatif et libérateur du stéréotype, le parcours de Maite dans *La bomba de San José* témoigne également, dans une intention moins explicitement dissidente, de la marge de liberté qui existe au sein des normes et contredit la vision manichéenne

(ou le « dilemme shakespearien ») du stéréotype. Loin de tout dogmatisme, Ana García Bergua manipule de manière subtile les clichés du genre, expose sous sa plume et sous les feux des projecteurs les attitudes et les traits caricaturaux de ses personnages, sans jamais inspirer la réprobation ni le mépris du lecteur. Certes, l'imitation quelque peu mécanique du modèle de Selma par Maite, la passation des postiches cosmétiques lors de la transformation de la mèrepouse en femme désirable, ainsi que les acrobaties érotiques très codifiées auxquelles elle s'adonne avec son amant, laissent planer le doute quant à la réelle émancipation du personnage et suggèrent de nouvelles formes de soumission féminine aux diktats de la beauté ou à l'idéal d'une sexualité épanouie. Cependant nous avons finalement conclu que c'est précisément dans le jeu imparfait entre les individus et les normes que se dessine la poétique de l'autrice qui, à travers le regard tendre et ironique porté sur ses personnages, en valorise les écarts, les failles et les faiblesses. Dans la brèche du « dilemme shakespearien » du stéréotype émerge la poét(h)ique de l'échec d'Ana García Bergua.

Les trois œuvres de fiction qui ont alimenté nos analyses au cours du chapitre II, *La bomba de San José*, *Fruta verde* et *Cuerpo náfrago*, offrent indéniablement une approche sociologique du genre en présentant un miroir (parfois grossissant) de la société et des individus mus par les hétéronormes. Une réalité du genre que les auteurs retranscrivent selon « la tinta indeleble de [su] necesidad personal » et « sus propias pulsiones »¹² à travers des choix scripturaux originaux qui tendent cependant unanimement à souligner « le caractère non ontologique des genres, leur fluidité et la dimension idéologique intrinsèque à toute vision binaire des genres »¹³. À l'instar de l'entreprise anthropologique de Matthew Gutmann, le parcours d'Antonia, de Germán et de Maite permet de « romper viejos mitos, enterrar desacertados estereotipos, abrir espacios, traer aire fresco, limpiar de telarañas los análisis sociales y desempolvar contradicciones reales »¹⁴.

Après l'analyse des corps et des genres des personnages, c'est logiquement par le dernier maillon de la grille d'intelligibilité, la sexualité et les désirs, que nous avons terminé nos réflexions dans le troisième et dernier chapitre de ce travail. Nous avons d'abord proposé une approche foucauldienne de la sexualité en tant que concept-clé au sein d'un dispositif discursif visant à réguler les identités de genre. Les caractéristiques stylistiques et narratives du roman d'Enrique Serna nous ont permis d'explorer les strates idéologiques et les réflexes discursifs de la pensée *straight*, incarnée (quoique de manière ambiguë) dans *Fruta verde* par le personnage de Paula et ses amies *mojigatas*. Véritable prouesse d'écriture par le maniement étourdissant d'une diversité de voix, de registres et d'idiolectes qui

12 Ana Clavel, *A la sombra*, *op. cit.*, p. 96.

13 Luca Greco, « Un soi pluriel », *art. cit.*, p. 64. Ce sont là les principes fondamentaux de la pratique de Drag King dégagés par Luca Greco dans son étude de terrain et son article.

14 Anna M. Fernández Poncela, « Reseña de *Ser hombre de verdad en la Ciudad de México* », *art. cit.*, p. 189.

se croisent et sous-tendent une trame textuelle remarquablement polyphonique, *Fruta verde* offre une expérience de lecture littéralement *déconcertante* et contrastée : d'une part, l'auteur plonge le lecteur au cœur de la violence de genre en restituant des discours (et parfois des actes) misogynes et homophobes d'une brutalité effarante ; d'autre part, les mêmes procédés d'exagération qui confèrent leur radicalité aux paroles et aux insultes lancées contre les dissidents de l'hétéronormativité provoquent inévitablement le rire du lecteur, stupéfait des incohérences et des absurdités qui soutiennent la logique orthosexuelle et amusé par le terrorisme moral de Paula et les menaces (comme celle de déféquer en public) qu'elle profère au nom de la décence. La dimension polyphonique de l'œuvre invite ainsi à une déconstruction critique de la pensée *straight* et des discours homophobes et confère également au texte dans son ensemble la valeur d'un discours en retour puisqu'il incorpore aussi les voix des stigmatisés. Illustrant le concept d'« effet aikido » développé par Dominique Lagorgette, les personnages homosexuels du roman témoignent de leur capacité de réaction et des phénomènes de résistance (inhérents à tout système incarnant un savoir-pouvoir) par leur récupération subversive de l'insulte et leur réappropriation parodique des normes hétérosexuelles. L'affrontement idéologique qui sous-tend le récit – opposant l'idéal de décence à la liberté d'aimer – se résout de manière émouvante et cruelle à travers le destin de Paula, personnage fascinant par ses contradictions, qui ne réalise que trop tard que l'abnégation est une pure folie.

Alors qu'Enrique Serna envisage la sexualité dans sa dimension idéologique et collective en dressant le double portrait de la police des mœurs et des communautés *gay*, Fabio Morábito privilégie l'intimité du jeune Emilio et détaille plus spécifiquement les pratiques érotiques de ses personnages. S'il est moins foisonnant ou étourdissant que celui de Serna, le style de Morábito est plus *troublant* du fait de sa *duplicité* : le lecteur est séduit par la pureté de la langue, envoûté par l'évidence et la transparence des mots, mais ne sait comment déchiffrer l'envers de ce décor linguistique (Sergio Pitol signale au sujet du roman que « en el subsuelo se encuentra una lava ardiente, un nudo de interrogaciones e hipótesis cercanas a una metafísica »¹⁵). Le jeu de contraste entre la forme et le fond – entre la simplicité de la langue et la complexité des désirs qui se trament dans les corps et les esprits des personnages, la pureté des mots et les objets parfois abjects qu'ils désignent – explique en partie les difficultés du lecteur à interpréter la figure féminine d'Eurídice, innocente ou coupable de tant de perversions. Nous avons tenté de surmonter ce trouble en proposant trois hypothèses successives pour comprendre ce personnage ostensiblement déviant. D'inspirations théoriques diverses, nos trois lectures se complètent pour présenter le roman de Morábito comme une critique de la morale sexuelle et un éloge de la transgression. La lecture psychanalytique nous a d'abord permis de nuancer l'opposition

15 Cf. cité en quatrième de couverture de *Emilio, los chistes y la muerte*.

entre la norme et la transgression, pour considérer que les pratiques érotiques étranges et déviantes d'Emilio et Eurídice révèlent en fait la nature *essentiellement* transgressive de la sexualité humaine. Ces mêmes pratiques, parce qu'elles s'éloignent indéniablement des schémas sensuels et corporels de l'hétéronormativité reproductive, nous ont ensuite invitée à voir en Eurídice la figure d'une initiatrice contra-sexuelle, productrice ou révélatrice d'une corporéité non hétéro-centrée. Au sein de ce deuxième développement, nous avons également précisé l'origine du trouble ressenti par le lecteur : *Emilio, los chistes y la muerte* répond au concept de *queer* non seulement en vertu de ses personnages hétéro-dissidents, mais aussi en raison des techniques stylistiques et narratives qui intègrent le lecteur au cœur des perversions scopiques et lui tendent en retour un miroir érographique. Alors que le principe narratif de la « mirada bizca » ou regard oblique, employé par Morábito et aussi par Clavel, permet d'explorer les désirs inavoués et les pulsions irrépressibles des personnages, un jeu de connivence forcée avec le lecteur s'instaure pour inquiéter sa bonne conscience et l'inviter lui aussi à considérer ses propres désirs au regard de la norme. C'est enfin la notion de *primitif* qui nous a permis de mettre en valeur la double dimension esthétique et politique du roman de Morábito et de donner tout son éclat à la figure d'Eurídice. À travers l'insistance sur certains motifs tels que la nudité, la sexualité et la nature, l'auteur prend résolument, ostensiblement, le parti du *primitif*. Cette fiction hors norme, naïve et mélancolique, traduit le rêve d'un ailleurs à l'écart des normes morales, sexuelles et corporelles des sociétés civilisées, le rêve d'une contre-société n'ayant pour seule loi que celle de l'« insurrection des désirs » et pour seul principe celui de la liberté retrouvée.

Le dernier sous-chapitre de ce travail présente les conclusions logiques des analyses qui l'ont précédé. Puisque les corps ne sont plus exclusivement masculin *ou* féminin, et que les genres ne découlent plus naturellement d'un sexe présumé, lui-même changeant et instable, comment décrire les pratiques ou les orientations sexuelles des personnages ? La dissidence incarnée par les personnages des romans de Serna et de Clavel ne repose pas *uniquement* sur leurs pratiques sexuelles (« homo- » ou « bisexuelles », fétichistes ou perverses) déviant effectivement du modèle hétéronormatif, mais aussi et surtout sur l'impossibilité logique à les *nommer*, puisque l'union érotique d'individus aux corps hybrides et aux genres incohérents confond les termes de l'hétérosexualité et de l'homosexualité et annule (ou fait proliférer) ces catégories. Nous avons remarqué également le potentiel libérateur et créateur de cette indéfinition radicale pour Germán et tout particulièrement pour Antonia et son amante Paula : les corps, les genres et les désirs résolument indéfinis offrent la promesse d'une sexualité infinie, d'une expérience et d'une connaissance alternatives des corps désirants. Au fil de leur (dé-)formation identitaire – d'abord guidée par l'obsession de « définir » leur sexualité –, Germán et Antonia abandonnent progressi-

vement l'idée d'une vérité ontologique des désirs au profit de l'intensification de plaisirs désessentialisés, sans « *passport* », ni « *carte d'identité* »¹⁶. Si la sexualité de Germán se dérobe à toute tentative taxinomique, nous avons finalement considéré que sa (dé-)formation identitaire, sexuelle et intellectuelle, est intimement liée à un *style de vie* homosexuel, à une ascèse homosexuelle qu'il pratique volontairement, avec « acharnement »¹⁷, auprès de son ami et amant Mauro. L'« homosexualité » de Germán ne décrit alors pas une orientation ou une identité sexuelles, mais suppose un phénomène de « fécondation » intellectuelle qui implique également des exercices pratiques et vise finalement à « dé-sapprendre le moi ».

En dépit de la variété des stratégies scripturales employées par leurs auteurs et autrices, les cinq romans de notre corpus manifestent unanimement un rejet des catégories figées de l'identité au sein du système hétéronormatif : celle du sexe anatomiquement masculin ou féminin (chez Rivera Garza et Clavel), celle du genre découlant naturellement de la distinction anatomique première et déterminant les rôles sociaux (chez García Bergua, Clavel et Serna), et celle des désirs exclusivement orientés vers le sexe et le genre opposé dans le cadre d'une sexualité normale/moralement acceptable (chez Serna, Morábito et Clavel). Certain·e·s poussent ces catégories dans leurs derniers retranchements, au point de faire disparaître l'idée d'un noyau dur de l'identité, suggérant alors une identité désessentialisée, purement positionnelle et fluctuante. C'est le cas notamment de Serna et de Clavel, dont les personnages « [se asoman] tímidamente al horizonte desde el resquicio de un no-lugar, de un no-ser previo a [o liberado de] las definiciones »¹⁸. Leurs personnages de fiction semblent ainsi accomplir le rêve formulé par Gayle Rubin et évoqué précédemment « d'une société androgyne et sans genre (mais pas sans sexe) où l'anatomie sexuelle n'aurait rien à voir avec qui l'on est, ce que l'on fait, ni avec qui on fait l'amour »¹⁹. Libérés « de la camisole de force du genre »²⁰, ces êtres de fiction revêtent parfois des figures quelque peu monstrueuses, à l'image du couple Antonia-Paula aux corps disloqués ou d'une Maite augmentée de ses prothèses plastiques; à l'instar aussi de Germán, qui rêve d'afficher en public « una sola cara con rimel y bigote », mais qu'importe, puisque comme le revendique ce dernier (« –y nosotros con [él], quiero decir,

16 Didier Eribon, *Michel Foucault et ses contemporains*, op. cit., p. 271.

17 « Être gay, c'est être en devenir. Il ne faut pas être homosexuel, mais s'acharner à être gay » (« Entretien avec Michel Foucault », *Dits et Ecrits*, t. 4, op. cit., p. 295).

18 Ana Clavel, *A la sombra*, op. cit., p. 39.

19 Gayle Rubin, op. cit., p. 76.

20 « En définitive, une révolution féministe complète libérerait plus que les femmes. Elle libérerait des formes d'expression sexuelle, et elle libérerait la personnalité humaine de la camisole de force du genre » (*ibid.*, p. 71).

con [ella], quiero decir, con [él]– ») : « *El mundo está lleno de monstruos felices* » (Fruta, p. 306).

Par l’humour souvent et parfois dans un esprit délibérément provocateur, les auteurs et autrices font « vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques du lecteur »²¹ : d’une part celles relatives à l’hétéronormativité, en mettant en crise la conception que le lecteur se fait de l’identité et en interrogeant ses propres désirs ; et d’autre part les « assises culturelles » associées à la pratique littéraire. En effet, nous avons montré au cours de nos analyses que les entailles portées à la morale hétéronormative se répercutent ou se reflètent dans le domaine littéraire. De la même manière que l’identité substantive de la personne est mise à mal par la déconstruction de la grille d’intelligibilité du genre, la figure sacrée de l’auteur comme génie individuel est abîmée par les stratégies intertextuelles et polyphoniques déployées dans *La cresta de Ilión*, *Fruta verde* et *La bomba de San José*. Le dialogue soutenu avec d’autres œuvres/textes/voix invite à démythifier la figure auctoriale pour mettre en lumière la dimension collective de la création (et aussi de la réception) littéraire. Outre la défiguration du génie individuel, Enrique Serna et Ana García Bergua se plaisent à bouleverser les hiérarchies des genres littéraires à travers un foisonnement référentiel hétéroclite et en adoptant un style résolument humoristique, au mépris d’une vision solennelle de la littérature qui oppose souvent le rire au bon goût littéraire. Mais ceux qui déstabilisent le plus le lecteur et font vaciller « la consistance de ses goûts »²² sont incontestablement Ana Clavel et Fabio Morábito : opposés à une « pratique confortable de la lecture »²³, les deux auteurs cultivent une esthétique de l’abject en réinvestissant le sens le plus déprécié de l’axiologie corporelle et de la pratique artistique : l’odorat. Par leur obsession commune pour le thème de la miction (qui se manifeste dans leurs romans par des scènes répétées et des descriptions minutieuses de cet acte trivial), ils troublent les contours de l’objet-livre, souillent le « *white cube* » littéraire pour faire parvenir au lecteur des sensations et des impressions corporelles jugées incompatibles avec les principes de beauté et de connaissance que l’on associe traditionnellement à la chose littéraire. Par cette contre-performance esthétique/esthésique, ils désacralisent l’objet-livre et s’adressent non seulement à l’intelligence d’un lecteur idéal mais « à tout·e·s les spectateur·rice·s *en-dessous de la ceinture, quels que soient leurs objets de désir, pour évoquer la jouissance, les humeurs, les affects qui sont communs* »²⁴.

Ainsi, en plus de leur intérêt partagé pour les questions de l’identité, les auteurs et autrices de notre corpus se rejoignent à travers une conception de la création et de la réception littéraires qui va à l’encontre des conventions esthétiques et de certaines normes du

21 Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 23.

22 *Id.*

23 *Id.*

24 Isabelle Alfonsi, *op. cit.*, p. 73.

marché éditorial ou de la critique, à l'encontre aussi parfois des attentes du lecteur. Pourtant, en dépit de cette cohérence et des liens que nous avons tissés entre leurs pratiques d'écriture, nous réitérons notre réticence à les cataloguer sous le nom d'une génération ou d'une catégorie littéraire²⁵. Nous proposons plutôt d'envisager leurs affinités en nous appuyant comme le fait Ana Clavel sur le rapport transgressif qu'ils entretiennent avec la tradition et sur les motivations profondes qui impulsent leur écriture :

Hay quienes eligen respetar, honrar, perpetuar la traditio –aunque a la postre sean los que terminen por traicionarla y pervertirla: ¿cuántas novelas no son más que pretextos, confesiones, justificaciones personales narrados con la pretendida sencillez del ‘arte del buen contar’? Pero también hay quienes optan por romper los pactos, transgredirlos, infringirlos, violentarlos porque oscuramente saben que es la única manera de renovarlos. La cláusula sibilina se inscribe con la tinta indeleble de la necesidad personal a la que obliga el legado mismo y las propias pulsiones. Se trata de la conciencia de la traditio, el dilema de Narciso que no puede evitar contemplarse en el espejo de agua: fascinación por un lado y auténtica búsqueda de conocimiento por el otro. Entre ambos aspectos, la exploración, el tantear sombras en medio del abismo que busca ir más allá de la literatura exitosa y situarse del lado de una literatura necesaria²⁶.

Au regard de cette distinction, Cristina Rivera Garza, Ana Clavel, Ana García Bergua, Fabio Morábito et Enrique Serna font incontestablement partie de ceux qui rompent les pactes littéraires et entraînent au passage le lecteur dans cette transgression, en violentant ses certitudes et ses attentes. Leurs romans ouvrent de nouveaux espaces de réflexion, traduisent un désir profond d'explorer les recoins/*las sombras* de l'âme humaine, sans toutefois offrir de réponses univoques ; ils ébranlent nos certitudes morales, identitaires, littéraires, sans jamais fournir de vérité absolue. Dès lors, la seule évidence que nous pouvons formuler à l'issue de ce parcours de lecture labyrinthique et littéralement déroutant, notre seule et ultime conviction, est celle d'avoir vécu une expérience, personnelle, intellectuelle et littéraire, *absolument nécessaire*.

25 En accord avec l'opinion d'Ana Clavel, qui peine à se reconnaître dans ce que la critique identifie comme étant « sa » génération et se montre sceptique face à concept de « Generación del umbral » (qui rassemble des auteurs et autrices telles que Rivera Garza, García Bergua et Clavel elle-même) : « no deja de sorprenderme la generosa vaguedad del término para definir la obra de una ‘generación’ signada sobre todo por la diferencia, la variedad de apuestas escriturales, y en donde, si hay coincidencia, es en el hecho de que cada quien asume su propia filiación literaria en los vastos horizontes de la novela según un género de incertidumbre personal » (Ana Clavel, *A la sombra*, *op. cit.*, p. 94-95).

26 *Ibid.*, p. 96-97.

Bibliographie

Corpus primaire

- CLAVEL Ana, *Cuerpo náufrago*, México, Alfaguara, 2005.
GARCÍA BERGUA Ana, *La bomba de San José*, México, Era, 2012.
MORÁBITO Fabio, *Emilio, los chistes y la muerte*, Barcelona, Anagrama, 2009.
RIVERA GARZA Cristina, *La cresta de Ilión*, México, Tusquets, 2002.
SERNA Enrique, *Fruta verde* (2006), México, Editorial Booked, 2012.

Autres ouvrages des auteurs/autrices du corpus

Ana CLAVEL

Romans et nouvelles

- Fuera de escena*, México, Letras Nuevas, 1984.
Amorosos de atar, DIFOCUR/Gob. del Edo. de Sinaloa, 1992.
Los deseos y su sombra, México, Alfaguara, 2000.
Paraísos trémulos, México, Alfaguara, 2001.
Las Violetas son flores del deseo, México, Alfaguara, 2007.
El dibujante de sombras, México, Alfaguara, 2009.
Las ninfas a veces sonríen, México, Alfaguara, 2012.
Amor y otros suicidios, México, B, de Bolsillo, 2012.
CorazoNadas, México, Posdata Editores, La Hormiga Iracunda, 2014.
El amor es hambre, México, Alfaguara, 2015.
Breve tratado del corazón, México, Alfaguara, 2019.

Essais

- A la sombra de los deseos en flor, ensayos sobre la fuerza metamórfica del deseo*, México D.F., Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008.
Territorio Lolita, México, Alfaguara, 2017.

Blog

<https://cuerponaufrago.com/>

« travestismos literarios », 06/27/2012 (<https://anaclavel.com/blog/?p=225>)

Ana GARCÍA BERGUA

Romans et nouvelles

- El umbral*, México, Era, 1993.
El imaginador, México, Era, 1996.
Púrpura, México, Era, 1999.
La confianza en los extraños, Debate, 2002.
Rosas negras, México, Plaza y Janés, 2004.
Otra oportunidad para el señor Balmand, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004.
Isla de bobos, México, Seix Barral, 2007.
Edificio, Páginas de Espuma, 2009.
El limbo bajo la lluvia, México, Textofilia, 2013.
La tormenta hindú y otras historias, México, Textofilia, 2015.
Fuego 20, México, Era, 2017.

Essais

- Postales desde el puerto*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.
Pie de página, México, Sin nombre, 2007.

Fabio MORÁBITO

Romans et nouvelles

- Gerardo y la cama*, México, FCE, 1986.
Cuando las panteras no eran negras, México, Siruela, 1996.
La vida ordenada, México, Tusquets, 2000.
La lenta furia (1989), México, Tusquets, 2002.
Grieta de fatiga, México, Tusquets, 2006.
Cuentos populares mexicanos, México, FCE, 2014.
Madres y perros, México, Sexto Piso, 2016.
El lector a domicilio, México, Editorial Sexto Piso, 2018.

Essais

- El viaje y la enfermedad*, México, Universidad Autónoma Metropolitana 1984.
Macrocefalia (en colaboración con Adolfo Castañón y Jaime Moreno Villareal), Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud, 1988.
Caja de herramientas, México, FCE, 1989.
Los pastores sin ovejas, México, Ediciones del Equilibrista (Hora actual) / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.
También Berlín se olvida, México, Tusquets, Andanzas, 2004.
El idioma materno, México, Sexto Piso, 2014.

Poésie

- Lotes baldíos*, México, FCE, 1984.
De lunes todo el año, Joaquín Mortiz / Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992.
Alguien de lava, México, D.F., Era / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.
El verde más oculto, La Nave Va, 2002.
La ola que regresa, México, D.F., FCE, 2006.
Delante de un prado una vaca, México, Era, 2011.

Un naufrago jamás se seca, Ediciones de Gog y Magog, 2011.
Ventanas encendidas, Madrid, Visor, 2012.

Cristina RIVERA GARZA

Romans et nouvelles

La guerra no importa, México, Joaquín Mortiz, 1991.
Nadie me verá llora, México, Tusquets, 1999.
Ningún reloj cuenta esto, México, Tusquets, 2002.
Lo anterior, México, Tusquets, 2004.
La muerte me da, México, Tusquets, 2007.
La frontera más distante, Tusquets, 2008.
Verde Shanghái, México, Tusquets, 2011.
El mal de la taiga, México, Tusquets, 2012.
Allí te comerán las turicatas, Ilustrado por Richar Zela, CONACULTURA/ La Caja de Cerillos Ediciones, México, 2013.
El invencible verano de Liliana, México, Literatura Random House, 2021.

Essais

La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General, México, 1910-1930, México, Tusquets, 2010.
(coord.), *Rigo es amor. Una rocola a dieciséis voces*, México, Tusquets, 2013.
Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación, México, Tusquets, 2013.
Había mucha neblina o humo o no sé, México, Random House, 2016.
« Blogsivela. Escribir a inicios del siglo XXI desde la blogósfera », manuscrit inédit, lu lors du Congreso de Narradores à Séville, 2003.

Poésie

La más mía, México, Tierra Adentro, 1998.
Los textos del Yo, México, FCE, 2005.
BIANCO, Anne-Marie (pseudonyme), *La muerte me da*, México, Tusquets, 2007.
El disco de Newton, diez ensayos sobre el color, Toluca, Bonobos, 2011.
Dolerse. Textos desde un país herido, México, Sur ediciones, 2011
Viriditas, Guadalajara/Monterrey, Mantis Editores/UANL, 2011.

Blog

No hay tal lugar. U-Tópicos contemporáneos. (<<http://cristinariveragarza.blogspot.fr/>>)
Mi Rulfo mío de mí. (<<http://mirulfomiodemi.wordpress.com>>)

Enrique SERNA

Romans et nouvelles

Señorita México, México, Seix Barral, 1987.
El seductor de la patria, México, Seix Barral, 1999.
Angeles del abismo, México, Seix Barral, 2004.
Uno soñaba que era rey (1989), México, Seix Barral, 2009.
El orgasmógrafo (2001), México, Seix Barral, 2010.
La sangre erguida, México, Seix Barral, 2010.
La ternura caníbal, Páginas de Espuma, 2013.
La doble vida de Jesús, México, Alfaguara, 2014.

- El miedo a los animales* (1995), México, Alfaguara, 2015.
Amores de segunda mano, (1994), México, Seix Barral, 2016.
El vendedor de silencio, México, Alfaguara, 2019.

Essais

- Las caricaturas me hacen llorar*, México, Terracota, 1996.
Giros negros, México, Cal y Arena, 2008.
Genealogía de la soberbia intelectual, México, Taurus, 2013.
 “Las galas del machismo”, *Letras libres*, 07/05/2019.

Ouvrages et articles critiques sur les auteurs/autrices

- BISBEY Brandon Patrick, « Hacia una literatura de disidencia sexual en México con dos *Bildungsromane* bisexuales: *Púrpura*, de Ana García Bergua, y *Fruta verde*, de Enrique Serna », 2012, *Revista Valenciana estudios de filosofía y letras*, vol. 5, n° 10, p. 35-59.
- CASTRO RICALDE Maricruz, « Hibridismo y otredad en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza », *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, n° 45, 2005, p. 115-118.
- ESTRADA Oswaldo, « *Sor Juana's* gender transgressions in the works of Ana Clavel and Cristina Rivera Garza », *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Bogotá, vol. 4, n° 1-2, 2008-2009, p. 53-81.
- GARCÍA BERGUA Ana, colonne de *Letras libres* du 2 mai 2018 sur *Territorio Lolita* d'Ana Clavel: <https://www.letraslibres.com/mexico/revista/el-espejo-negro>
- , SERNA Enrique, « De Quevedo a la Warner Bros », in *Revista Letra Libres*, México, n° 212, août 2016, « ¿Dónde quedó el humor mexicano? ».
- HANAÏ Marie-José, « Retratos masculinos y femeninos en la obra novelesca de Ana García Bergua: complementariedad, inversión, transgresión », in DESMAS Davy et PALAISI Marie-Agnès, *Tendencias disidentes y minoritarias de la prosa mexicana actual (1996-2016)*, Mare & Martin, 2018, p. 111-137.
- HERRERA Jorge Luis, « Escritora de deseos y sombras. Entrevista con Ana Clavel », *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, n° 51-52, 2006, p. 75-81.
- KEIZMAN Betina, « Experiencia literaria y disolución del sujeto en la narrativa contemporánea latinoamericana », *Estudios Avanzados*, n° 28, 2018, p. 6-16.
- LAVERY Jane Elizabeth, *The Art of Ana Clavel, Ghosts, Urinals, Dolls, Shadows and Outlaw Desires*, Oxford, Legenda (Studies in Hispanic and Lusophone Cultures, 6), 2015.
- MERCADO Gabriela, « Diálogo con la obra de Amparo Dávila y resolución de problemas de género en *La cresta de Ilión* de Cristina Rivera Garza », *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, México, n° 22, 2007, p. 45-75.
- PIETRAK Mariola, « El Mingitauro, la identidad de género y su representación en *Cuerpo naufrago* (2005) de Ana Clavel », in *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, Vol. 8, n° 1, 2020 « Lo fantástico y sus nuevas perspectivas: narradoras hispanoamericanas y españolas (siglo XXI) », p. 35-48.
- PLAZA MORALES Natalia, « Lo andrógino en la poética de Ana Clavel: *Cuerpo Naufrago* (2005) », *Anuari de Filologia. Literatures Contemporànies*, vol. 6, 2016, p. 1-16.
- , « Mirada escópica y vanguardia en la poética de Ana Clavel y de Mario Bellatin », *Escritura e imagen*, vol. 12, 2016, p. 73-89.
- , « Una lectura del deseo fetichista del personaje de *Las Violetas son las flores del deseo* y su relación con las muñecas », *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n° 29, 2018, p. 455-465.
- QUINTANA Cécile, « El cuerpo-escritura de Cristina Rivera Garza », *Graffylia, revista de la facultad de filosofía y letras BUAP*, n° 16-17, 2103, p. 130-142.

- , *Cristina Rivera Garza, une écriture mouvement*, Rennes, PUR, 2016.
- SÁENZ VALADEZ Adriana, « Los personajes femeninos en *La bomba de San José* de Ana García Bergua », *Revista de estudios de género. La ventana*, vol. IV, n° 37, 2013, p. 367-372.
Disponible sur : <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=88428978015>
- SOLARES Ignacio, « Enrique Serna. Una agridulce perversidad », *Revista de la Universidad de México*, n° 36, 2007, p. 92-94.
- Entretien avec Fabio Morábito pour *El País* en 2014 :
https://elpais.com/cultura/2014/03/14/actualidad/1394799135_082248.html
- Entretien avec Enrique Serna pour *La Jornada* :
<https://www.jornada.com.mx/2006/12/11/index.php?section=cultura&article=a10n1cul>
- « Ana Clavel asegura que está al margen del 'best seller' », article de *El Informador* :
<https://www.informador.mx/Cultura/Ana-Clavel-asegura-que-esta-al-margen-del-best-seller-20091210-0049.html>

Ouvrages et articles critiques sur la littérature mexicaine ou latino-américaine

- BENMILOUD Karim et LARA-ALENGRIN Alba (dir.), *Tres escritoras mexicanas. Elena Poniatowska, Ana García Bergua, Cristina Rivera Garza*, Rennes, PUR, 2014.
- DESMAS Davy et PALAIS Marie-Agnès, *Tendencias disidentes y minoritarias de la prosa mexicana actual (1996-2016)*, Mare & Martin, 2018.
- DOMENELLA Ana Rosa, « Territorio de leonas : narradoras mexicanas en los noventa », in Ana Rosa DOMENELLA (coord.), *Territorio de leonas, cartografía de narradoras mexicanas en los noventa*, México, Universidad Autónoma Metropolitana/Caa Juan Pablos, 2001, p. 19-44.
- GARGALLO Francesca, « A propósito de lo queer en América Latina », *Blanco móvil*, México, 2009, n° 112-113, p. 94-98, www.blancomovil.com/numerosatrasados.htm
- GONZÁLEZ BOIXO José Carlos, *Tendencia de la narrativa mexicana actual*, Madrid, Iberoamericana, 2009.
- KAMINSKY Amy, « The Queering of Latin American Literary Studies », *Latin American Research Review*, vol. 36, n° 2, 2001, 209-219.
- LORENZANO Sandra, « Hay que inventarnos. MUJERES Y NARRATIVA EN EL SIGLO XX », in LAMAS Marta (coord.), *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*, EFE, México, 2007, p. 349-385.
- PASTERNAK Nora, « Présentation », in EZQUERRO Milagros (coord.), *Escritoras mexicanas. Voces y presencias*, Paris, Indigo & Côté-femmes, 2004.
- SEFCHOVICH Sara, « Una sola línea: la narrativa mexicana », in KOHUT K. (ed.), *Literatura mexicana hoy*, Frankfurt/Madrid, Vervuert, 1995.
- WEIGEL Sigrid, « La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres », in Gisela Ecker (ed.), *Estética feminista*, Icaria editorial, Barcelona, 1986.

Ouvrages et articles théoriques sur le corps

- BEAULIEU Alain, « L'expérience deleuzienne du corps », *Revue internationale de philosophie*, vol. 222, n°4, 2002, p. 511-522.
- BERNARD Michel, « De la corporéité fictionnaire », *Revue internationale de philosophie*, vol. 222, n° 4, 2002, p. 523-534.
- BONI-LE GOFF Isabel, « Corps légitime », in RENNES Juliette (dir.), *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*, Paris, La Découverte, 2016, p. 159-169.
- BOREL France, *Le Vêtement incarné*, Paris, Calmann-Lévy, 1992.
- FAUSTO-STERLING Anne, *Les cinq sexes, pourquoi mâle et femelle ne sont pas suffisants* (1993), Payot & Rivages, 2013.

- FEATHERSTONE Mike, « The body in consumer culture », *Theory, Culture & Society*, vol. 1, n° 2, p. 18-33.
- FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *Seins. En quête d'une libération*, Anamosa, 2020.
- GARDEY Delphine, « Les sciences et la construction des identités sexuées. Une revue critique », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2006/3, p. 649-673.
- , « Cyborg », in RENNES Juliette (dir.), *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*, Paris, La Découverte, 2016, p. 192-203.
- GHIGI Rossella, « Beauté », in RENNES Juliette (dir.), *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*, Paris, La Découverte, 2016, p. 77-86.
- GUILLAUMIN Colette, « Le corps construit », *Sexe, race et pratique du pouvoir*, Paris, Éditions Côté-femmes, 1992.
- HAYLES Katherine, *How We Became Posthuman : Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, Chicago, University of Chicago Press, 1999.
- LAQUEUR Thomas, *La fabrique du sexe, Essai sur le corps et le genre en Occident*, (1992), Barcelone, Collection Folio essais, Gallimard, 2013.
- LE BRETON David, *La Sociologie du corps*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je », 2000.
- , *Anthropologie du corps* (1990), Paris, PUF, coll. Quadrige, 2017.
- MAUSS Marcel, « Les techniques du corps » (1934), *Sociologie et Anthropologie*, Paris, PUF, 1983, p. 365-386.
- PALAISSI-ROBERT Marie-Agnès, TORRAS FRANCÉS Meri, *El cuerpo en juego, cartografía conceptual y representaciones en las producciones culturales latinoamericanas*, Mare & Martin, 2014.
- REMAURY Bruno, *Le Beau Sexe Faible*, Paris, Grasset, 2000.
- ROUX Olivier, *Monstres, Une histoire générale de la tératologie des origines à nos jours*, Paris, CNRS Editions, 2008.
- SEDAT Jacques, « Le corps dans les théories sexuelles infantiles », *Figures de la psychanalyse*, vol. n° 13, n° 1, 2006, p. 21.
- VIGARELLO Georges, (codir. avec CORBIN Alain et COURTINE Jean-Jacques), *Histoire du corps 1. De la Renaissance aux Lumières*, « Points Histoire » n°447, 2011.
- , *Histoire de la beauté*, Paris, Seuil, 2004.
- , *Histoire du viol*, Paris, Seuil, 1998.
- , *Le propre et le sale, L'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, « Points Histoire » n° 92, 1985.
- YOUNG Iris Marion, « Throwing like a Girl: A Phenomenology of Feminine Body Comportment Motility and Spatiality » (1980), in *On Female Body Experience. "Throwing like a girl" and Other Essays*, New York, Oxford University Press, 2005.

Ouvrages et articles théoriques sur le genre

- ALCÁNTARA Eva, « Baños públicos y el laberinto del sexo », in *Revista de la Universidad de México*, "Género", n°846, 2019, p. 11-17.
- AUSLANDER Leora, « Consommation », traduction de JAQUET Christophe, in RENNES Juliette (dir.), *Encyclopédie critique du genre, Corps, sexualité, rapports sociaux*, Paris, La Découverte, 2016, p. 124-135 (version remaniée et mise à jour de AUSLANDER Leonora, « Consumption », in B. G. SMITH (dir.), *The Oxford Encyclopedia of Women in World History*, Oxford, Oxford University Press, 2008).
- BARTKY Sandra L., *Femininity and Domination*, Londres/New York, Routledge, 1990.
- BEAUVOIR Simone (de), *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 1949.
- BOURLEZ Fabrice, *Queer Psychanalyse, Clinique mineure et déconstruction du genre*, Paris, Hermann Editeurs, 2018.

- BRACKE Sarah, PUIG DE LA BELLACASA María, CLAIR Isabelle, « Le féminisme du positionnement. Héritages et perspectives contemporaines », *Cahiers du Genre*, vol. 54, n° 1, 2013, p. 45-66.
- BREY Iris, *Sex and the series*, Paris, L'Olivier, 2018.
- , *Le Regard féminin - Une révolution à l'écran*, Paris, L'Olivier, 2020.
- BUTLER Judith, *Trouble dans le genre, Le féminisme et la subversion de l'identité* (1990), Paris, La Découverte, 2006.
- , *Le pouvoir des mots* (1997), Paris, Amsterdam, 2004.
- , *Humain, inhumain, Le travail critique des normes, Entretiens*, Paris, Amsterdam, 2005.
- , *Défaire le genre*, Paris, Amsterdam, 2016.
- CANO Gabriela, « Las mujeres en el México del siglo XX UNA CRONOLOGÍA MÍNIMA », in LAMAS Marta (coord.), *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*, EFE, México, 2007, p. 21-75.
- CARILLO Francisco, « El hetero indeciso. Apuntes de desaprendizaje », in *Revista de la Universidad de México*, "Género", n° 846, Nueva época, mars 2019, p. 81-84.
- CHETCUTI Natacha et GRECO Luca (éd.), *La face cachée du genre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.
- CIXOUS Hélène, *Le rire de la Méduse* (1975), Paris, Galilée, 2010.
- CONNELL Raewyn W., *Masculinities*, Cambridge, Polity Press, 2005.
- CORBIN Alain (dir.), *Histoire de la virilité, 2. Le Triomphe de la virilité. Le XIX^e siècle*, Seuil, « Points Histoire » n°502, 2011.
- COURT Martine, « Incorporation », in RENNES Juliette (dir.), *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*, Paris, La Découverte, 2016, p. 321-330.
- COURTINE Jean-Jacques (dir.), *Histoire de la virilité, 3. La virilité en crise ? XX^e-XXI^e siècle*, Seuil, « Points Histoire » n°503, 2011.
- DAYAN-HERZBRUN Sonia, « Production du sentiment amoureux et travail de femmes », *Cahiers internationaux de Sociologie*, vol. 72, 1982, p. 113-130.
- DELPHY Christine, *L'ennemi principal. I. Économie politique du patriarcat*, Paris, Éditions Syllepse, 2009.
- DESPENTES Virginie, *King Kong théorie*, Paris, Grasset, 2006.
- DJAVADZADEH Keivan, « Culture populaire », in RENNES Juliette (dir.), *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*, Paris, La Découverte, 2016, p. 183-191.
- DORLIN Elsa, *Sexe, genre et sexualités*, Paris, PUF, 2008.
- DRÉVILLON Hervé, « Du guerrier au militaire », in VIGARELLO Georges (dir.), *Histoire de la virilité, 1. L'invention de la virilité. De l'antiquité aux Lumières*, Seuil, « Points Histoire » n°501, 2011, p. 293-325.
- FERNÁNDEZ PONCELA Anna M., « Reseña: *Ser hombre de verdad en la Ciudad de México. Ni macho ni mandilón* », *Desacatos*, n°6, 2001, p. 189-193.
- GERSHENSON Olga et PENNER Barbara (éds.), *Ladies and Gents: Public Toilets and Gender*, Philadelphia, Temple University Press, 2009.
- GONZÁLEZ Jimena, « Tetas firmes », in *Revista de la Universidad de México*, "Género", n° 846, Nueva época, mars 2019, p. 60-63.
- GONZÁLEZ MONTES Soledad y TUÑÓN Julia, *Familias y mujeres en México. Del modelo a la diversidad*, México, El Colegio de México y Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, 1997.
- GRECO Luca et KUNERT Stéphanie, « Drag et performance », in RENNES Juliette (dir.), *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*, Paris, La Découverte, 2016, p. 222-231.
- GRECO Luca, « Un soi pluriel : la représentation de soi dans les ateliers Drag King. Enjeux interactionnels, catégoriels et politiques », in CHETCUTI Natacha et GRECO Luca, *La face cachée du genre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 63-83.

- GUTMANN Matthew, *Ser hombre de verdad en la Ciudad de México. Ni macho ni mandilón*, México, Colegio de México, 2000.
- HARAWAY Donna, *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences, fictions, féminismes* (1985), Paris, Exils, 2007.
- , « Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle », dans *Des singes, des cyborgs et des femmes*, tr. Oristelle Bonis, Jacqueline Chambon, 2009.
- HÉRITIER Françoise, *Hommes, Femmes : la construction de la différence*, Paris, Le Pommier, 2010.
- IRIGARAY Luce, *Ethique de la différence sexuelle*, Paris, Minuit, 1984.
- KERGOAT Danièle, « Division sexuelle du travail et rapport sociaux de sexe », in H. HIRATA *et al.* (dir.), *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris, PUF, 2000.
- , *Se battre...disent-elles*, Paris, La Dispute, 2012.
- KRITZMAN Lawrence D., « La virilité et ses «autres» », in VIGARELLO Georges (dir.), *Histoire de la virilité, 1. L'invention de la virilité. De l'antiquité aux Lumières*, Seuil, « Points Histoire » n°501, 2011, p. 195-216.
- LA PAZ LÓPEZ María (de), « Mujeres en el umbral del siglo XX », in LAMAS Marta (coord.), *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*, EFE, México, 2007, p. 79-112.
- LAGORGETTE Dominique, « La ou les pétroleuses ? Du politique au sexuel, et retour », in CHETCUTI Natacha et GRECO Luca (éd.), *La face cachée du genre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 39-59.
- LALANNE Sophie, *Une éducation grecque. Rites de passage et construction des genres dans le roman grec ancien*, Paris, La Découverte, 2006.
- LAMAS Marta (coord.), *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*, EFE, México, 2007.
- , « Las putas honestas, ayer y hoy », in LAMAS Marta (coord.), *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*, EFE, México, 2007, p. 312-346.
- , « El desacato de criticar », in *Desacatos*, n° 6, 2001, p. 137-146.
- , « El acoso y el #metoo », in *Revista de la Universidad de México*, «Género», n°846, 2019, p. 53-59.
- LAUGIER Sandra, « L'éthique du care en trois subversions », *Multitudes*, 2010/3, n°42, p. 112-125.
- LAURETIS Teresa (de), « Género y teoría queer », *Mora*, 2015, n°21, p.107-118.
- , *Théorie queer. De Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute, 2007.
- LIOGIER Raphaël, *Descente au cœur du mâle*, Les Liens qui Libèrent, 2018.
- LORENZANO Sandra, « Declaración náufraga », in *Revista de la Universidad de México*, «Género», n°846, 2019, p.85-88.
- MACHILLOT Didier, « Les stéréotypes du 'macho' dans l'Etat de Jalisco. Résistances et réinterprétations d'une figure nationaliste », *Civilisations*, vol. 62, n° 2, 2013, p. 165-180.
- MALABOU Catherine, *Changer de différence. Le féminin et la question philosophique*, Paris, Galilée, 2009
- MANDRESSI Rafael « La chaleur des hommes, Virilité et pensée médicale en Europe », in VIGARELLO Georges (dir.), *Histoire de la virilité, 1. L'invention de la virilité. De l'antiquité aux Lumières*, Seuil, « Points Histoire » n°501, 2011, p. 235-258.
- MATHIEU Nicole-Claude, « Les transgressions du sexe et du genre », in M.-C. Hurtig *et al.* (dir.), *Sexe et genre*, Paris, CNRS, 1991.
- MICHARD Claire, « Rapport de sexage, effet idéologique et notion de sexe en français », in CHETCUTI Natacha et GRECO Luca (éd.), *La face cachée du genre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 23-38.
- PAGLIA Camille, *Sexual personae, arte y decadencia desde Nefertiti a Emily Dickinson*, 1990, Trad. de Pilar Vázquez Alvarez, Valdemar, 2006.
- PRECIADO Beatriz, *Manifeste contra-sexuel*, Paris, Balland, 2000.

- , *Testo-junkie : sexe, drogue et biopolitique*, Paris, Grasset, 2008.
- , « Biopolitique à l'ère du capitalisme pharmacopornographique », *Chimères*, vol. 74, n° 3, 2010, p. 241-257.
- PRECIADO Paul B., « Basura y género. Mear/cagar. Masculino/femenino », *Errancia, la Palabra Inconclusa. Revista de Psicoanálisis, Teoría Crítica y Cultura*, n° 0. Consultable sur : <https://www.iztacala.unam.mx/errancia/v0/PDFS/POLIETICAS%20DEL%20CUERPO%201%20BASURA%20Y%20GENERO.pdf>
- , *Manifiesto contrasexual*, Barcelone, Anagrama, 2011.
- , *Je suis un monstre qui vous parle*, Paris, Grasset, 2020.
- PUIG DE LA BELLACASA María, « Think we must. Politiques féministes et construction des savoirs », thèse de doctorat, Université libre de Bruxelles, Faculté de philosophie et lettres, 2004.
- RENNES Juliette (dir.), *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*, Paris, La Découverte, 2016.
- REYSOO Fenneke, « La construction sociale de la masculinité à Mexico », *Nouvelles Questions Féministes*, Editions Antipodes, vol. 21, n°3, 2002, p. 61-70.
- RILEY Denise, « Am I That Name? », Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988.
- RIVIERE Joan, « Womanliness as a Masquerade », *International Journal of Psychoanalysis*, n° 10, 1929, p. 303-313.
- ROCHA Partida, EDITH Raquel, « Reseña de *Familias y mujeres en México. Del modelo a la diversidad* de Soledad González Montes y Julia Tuñón », *Estudios Sociológicos*, México, El Colegio de México, vol. XVIII, n° 2, 2000, p. 479-495.
- RONCAGLILO Santiago, « Memorias de un heterosexual », in *Revista de la Universidad de México*, "Género", n°846, 2019, p. 65-71.
- RUBIN Gayle, *Surveiller et jouir, Anthropologie politique du sexe*, Paris, EPEL, 2019.
- SARTRE Maurice, « Virilités grecques », in VIGARELLO Georges (dir.), *Histoire de la virilité, 1. L'invention de la virilité. De l'antiquité aux Lumières*, Seuil, « Points Histoire » n°501, 2011, p. 17-65.
- SCRINZI Francesca, « Care », in RENNES Juliette (dir.), *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*, Paris, La Découverte, 2016, p. 106-115.
- SONTAG Susan, « Notes on camp » (1964), *A Susan Sontag Reader*, New York, Vintage Book, 1982, p. 105-119.
- THOMASSET Claude, « Le médiéval, la force et le sang », in VIGARELLO Georges (dir.), *Histoire de la virilité, 1. L'invention de la virilité. De l'antiquité aux Lumières*, Seuil, « Points Histoire » n°501, 2011, p. 143-181.
- THUILLIER Jean-Paul, « Virilités romaines. *Vir, virilitas, virtus* », in VIGARELLO Georges (dir.) *Histoire de la virilité, 1. L'invention de la virilité. De l'antiquité aux Lumières*, Seuil, « Points Histoire » n°501, 2011, p. 69-114.
- VARIKAS Eleni, « Conclusion », in D. FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL et al. (dir.), *Le genre comme catégorie d'analyse*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- , *Penser le sexe et le genre*, Paris, PUF, 2006.
- VIGARELLO Georges (dir.), *Histoire de la virilité, 1. L'invention de la virilité. De l'antiquité aux Lumières*, Seuil, « Points Histoire » n°501, 2011.
- WITTIG Monique, *La Pensée straight*, Paris, Amsterdam, 2013.

Ouvrages et articles théoriques sur la sexualité

- BERSANI Léo, *Homos. Repenser l'identité*, Paris, Odile Jacob, 1998.
- CHAUVIN Sébastien et LERCH Arnaud, « Hétéro/Homo », in RENNES Juliette (dir.), *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*, Paris, La Découverte, 2016, p. 306-320.

- ERIBON Didier, *Michel Foucault et ses contemporains*, Paris, Fayard, 1994.
- , *Réflexions sur la question gay* (1999), Barcelone, Flammarion, coll. Champs essais, 2012.
- FOUCAULT Michel, *La sexualité*, Cours donné à l'université de Clermont-Ferrand, 1964 suivi de *Le discours de la sexualité*, cours donné à l'université de Vincennes, 1969, Seuil/Gallimard, 2018.
- , *Histoire de la sexualité I, La volonté de savoir* (1976), Paris, Gallimard, 2017.
- , *Histoire de la sexualité II, L'usage des plaisirs* (1984), Paris, Gallimard, 2018.
- , *Histoire de la sexualité III, Le souci de soi* (1984), Paris, Gallimard, 2018.
- , « Sexe, pouvoir et la politique de l'identité », « Entretien avec Michel Foucault », *Dits et Ecrits*, t. 4, Paris, Gallimard, 1994.
- FREUD Sigmund, « Sur la sexualité féminine », in *La Vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969, p. 139-155.
- , *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Points, 2012.
- HALPERIN David, *Saint Foucault* (1995), Paris, EPEL, 2000.
- KOSOFSKY SEDGWICK Eve, *Épistémologie du placard*, Paris, Amsterdam, 2008.
- LAMAS Marta, « Trabajo sexual e intimidad », *Cuicuilco. Revista de Ciencias Antropológicas*, 2017, n° 68, p. 11-34.
- MALABOU Catherine, *Le plaisir effacé. Clitoris et pensées*, Paris, Payot & Rivages, 2020.
- PHETERSON Gail, *Le Prisme de la prostitution* (1996), Paris, L'Harmattan, 2001.
- ROLLAND Jean-Claude, « États de la sexualité infantile », *Libres cahiers pour la psychanalyse* 2011/1, n° 23, p. 29-43.
- SPRINKLE Annie, *Hardcore from the Heart, The Pleasures, Profits and Politics of Sex Performance*, London, Continuum, 2001.
- STEIN Edward, « The Essentials of Constructionism and the Construction of Essentialism », in *Forms of Desire. Sexual Orientation and the Social Constructionist Controversy*, Routledge, Londres, 1992.
- TRACHMAN Mathieu, « Désir(s) », in RENNES Juliette (dir.), *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*, Paris, La Découverte, 2016 p. 213-221.

Autres ouvrages et articles théoriques

Philosophie

- AFEISSA Hicham-Stéphane, *Esthétique de la charogne*, Dehors, 2018.
- ALTHUSSER Louis, « Idéologie et appareils idéologiques d'Etat », in *Positions*, Paris, Editions sociales, 1976, p. 66-126.
- AUSTIN John, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1991.
- BARTHES Roland, *Mythologies* (1957), Paris, Seuil, coll. Points, 1970.
- BATAILLE Georges, *L'érotisme* (1957), Paris, Minuit, « Reprise » n° 20, 2011.
- BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.
- , « Madonna deconnection », in DION Michel (dir.), *Madonna, érotisme et pouvoir*, Paris, Éditions Kimé, 1994, p. 29-33.
- , *Mots de passe* (2000), Paris, Le livre de poche, 2004.
- BERGSON Henri, *Le Rire* (1900), Paris, PUF, coll. Quadrige, 1940.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie 1, L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, coll. « critique », 1972.
- , *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma*, t.1, Paris, Minuit, 1983.
- DERRIDA Jacques, « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines », in *L'Écriture de la Différence*, Paris, Seuil, 1967.
- , *De la Grammatologie*, Paris, Minuit, coll. « critique », 1967.
- DESANTI Jean-Toussaint, « l'Obscène ou les malices du signifiant », *Traverses*, n° 29, 1983.

- DESCARTES René, *Les Passions de l'âme*, art. 53, in *Œuvres et Lettres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1953
- DEWITTE Jacques, *La manifestation de soi. Éléments d'une critique philosophique de l'utilitarisme*, Paris, La Découverte, 2010.
- FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique* (1961), Paris, Gallimard, coll. Tel, 2020.
- FOUCAULT Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- FOUCAULT Michel, « *Il faut défendre la société* », Paris, Gallimard/Seuil, 1997
- FOUCAULT Michel, *Dits et Écrits, 1954-1988*, t. 1, Paris, Gallimard, 2001.
- FOUCAULT Michel, *Dits et Écrits, 1976-1988*, t. 2, Paris, Gallimard, 2001.
- HAAR Michel, « Nietzsche and Metaphysical Language », in ALLISON David (ed.), *The New Nietzsche: Contemporary Styles of Interpretation*, Delta, New York, 1977.
- HARDING Sandra, *The « Racial » Economy of Science*, Bloomington, Indiana University Press, 1993.
- HUYGHE René, *Dialogue avec le visible*, Paris, Flammarion, 1955.
- KANT Emmanuel, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, Paris, Vrin, 1969.
- KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, « Points Essais » n°152, 1983.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- PRECIADO Paul B., *Un appartement sur Uranus*, préface de Virginie Despentes, Paris, Grasset, 2019.
- RICÉUR Paul, *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Paris, Seuil, 1965.
- , *Soi-même comme un autre*, 1999.
- ROMANO Claude, « L'ipséité : un essai de reformulation à la lumière de Heidegger et de Wittgenstein », PUF, « Les Études philosophiques », 2017/1 n° 171, p. 119-140.
- SARTRE Jean-Paul, *Saint Genet comédien et martyr* (1952), Paris, Gallimard, coll. Tel, 2010.
- TREMBLAY Thierry, « Réflexions sur l'obsécité. De l'étymologie au silence », *La voix du regard*, n° 15, 2002.
- VAN REETH Adèle (dir.), FIAT Eric, *La pudeur*, Paris, Plon, coll. Questions de caractère, 2016.
- WITTGENSTEIN Ludwig, *Carnets 1914-16*, trad. de G. G. Granger, Paris, Gallimard, 1971.

Arts

- ALFONSI Isabelle, *Pour une esthétique de l'émancipation*, Paris, B42, col. Culture, 2019.
- ARTAUD Antonin, *Van Gogh le suicidé de la société* (1947), Gallimard, coll. L'Imaginaire, 2001.
- CLAIR Jean, *Méduse, Contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris, Gallimard, 1989.
- , *Le nez de Giacometti. Faces de carême, Figures de carnaval*, Paris, Gallimard, 1992.
- , *Hubris, La fabrique du monstre dans l'art moderne, Homoncules, Géants et Acéphales*, Paris, Gallimard, 2012.
- DAGEN Philippe, *Primitivismes, une invention moderne*, Paris, Gallimard, 2019.
- LORENZ Renate, *Art queer* [2012], Paris, B42, 2018.
- NOCHLIN Linda, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? », *Femmes, Art et pouvoir*, Paris, Jacqueline Chambon, 1993.
- PIERRAGI Ange, *L'Etoffe et la peau*, Paris, Jacques Flament, 2013.
- POLLOCK Griselda, *Differencing the Canon*, Londres, Routledge, 1999.
- RÉJÀ Marcel, *L'Art chez les fous*, Mercure de France, 1908.

RODARI Florian, PRÉAUD Maxime (dir.), *L'Anatomie de la couleur : l'invention de l'estampe en couleurs*, Paris, BNF, 1996.

Psychanalyse

- ANAUT Marie et STRAUSS C., « Cruauté et plaisir scopique sur internet : entre scène médusante et perversion? », *Cahiers de psychologie clinique*, vol. 22, n° 1, 2004, p. 187-204.
- COBLENCÉ Françoise, « Introduction », *Revue française de psychanalyse*, vol. 72, n° 3, 2008, p. 647-651.
- FREUD Sigmund, « Manuscrit M » (1897), dans *La Naissance de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1969.
- , *L'Inquiétante Étrangeté, et autres essais* (1919), Paris, Gallimard, 1985.
- , *Le Malaise dans la civilisation*, trad. Bernard Lortholary, Seuil, « Points », 2010.
- HÉRITIER Françoise, CYRULNIK Boris, NAOURI Aldo, *De l'inceste*, Paris, Odile Jacob, 2000.
- LAPLANCHE et PONTALIS, in MEHLMAN Jeffrey, *French Freud: Structural Studies in Psychoanalysis*, New Haven, Yale French Studies, 48, 1972.
- MAIER Corinne, *L'Obscène. La mort à l'œuvre*, Paris, Encre marine, 2004.
- MEHLMAN Jeffrey, *French Freud: Structural Studies in Psychoanalysis*, New Haven, Yale French Studies, 48, 1972.
- MENÈS Martine, « L'inquiétante étrangeté », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, vol. 56, n° 2, 2004, p. 21-24.
- SCHAEFFER Jacqueline, « Les portes des mères », *Revue française de psychanalyse*, vol. 75, n°5, 2011, p. 1623-1630.
- VIVÈS Jean-Michel, « La vocation du féminin », *Cliniques méditerranéennes*, vol. 68, n° 2, 2003, p. 193-205.

Sociologie, anthropologie et ethnologie

- « Termes clés de la sociologie de Norbert Elias », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 2, vol. 106, 2010.
- BOURDIEU Pierre, *Le sens pratique*, Paris, Minuit, 1980.
- BOURKE John Gregory, *Les rites scatologiques* (1891), préface de Sigmund Freud, trad. Dominique G. Laporte, PUF, 1981.
- DURKHEIM Emile, *Formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, PUF, 1968.
- ELIAS Norbert, *La Civilisation des mœurs* (1939), Calmann-Lévy, coll. Agora, 2020.
- , *La Dynamique de l'Occident* (1939), Calmann-Lévy, coll. Agora, 2020.
- , *El proceso de civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogénicas*, FCE, México, 2016.
- GOFFMAN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne. La présentation de soi*, vol. 1, Paris, Minuit, 1973.
- JAMESON Fredric, « Postmodernism and Consumer Society », in Hal Foster (éd.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Port Townsend, Wa, 1983.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Les Structures élémentaires de la parenté* (1949), Paris, La Haye, Mouton et Maison des sciences de l'homme, 1967.
- LÉVY-BRUHL Lucien, *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris, Félix Alcan, 1910.
- TYLOR Edward Burnett, *Primitive Culture: Researches into the development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom*, t. I, Londres, John Murray, 1873.

Théorie littéraire

- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- , *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1982.

- BARTHES Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971.
- , *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1977.
- , *Le plaisir du texte* (1973), Seuil, coll. Points Essais, 1982.
- , « La mort de l'auteur » (1968), in *Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.
- BRES Jacques, « Dialogisme, éléments pour l'analyse », *Recherches en didactique des langues et des cultures* [En ligne], 14-2 | 2017, mis en ligne le 15 juin 2017, consulté le 14 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rdlc/1842> ; DOI : 10.4000/rdlc.1842.
- BUCI-GLUCKSMAN Christine, *La raison baroque, de Baudelaire à Benjamin*, Galilée, 1984.
- COMPAGNON Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- DEL LUNGO Andrea, « *Seuils*, vingt ans après. Quelques pistes pour l'étude du paratexte après Genette », *Littérature*, vol. 155, n° 3, 2009, p. 98-111.
- FÄRNLÖF Hans, « Chronotope romanesque et perception du monde. À propos du *Tour du monde en quatre-vingts jours* », *Poétique*, vol. 152, n° 4, 2007, p. 439-456.
- GENETTE Gérard, « La littérature selon Borgès », in *Cahier de l'Herne Borges*, DE ROUX Dominique et DE MILLERET Jean (coord.), Paris, Livre de Poche, coll. « Biblio essai », 1981.
- , *Seuils*, Paris, Le Seuil, coll. Poétique, 1987.
- LEVI Jean, « Quelques exemples de détournement subversif de la citation dans la littérature classique chinoise », in *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 1995, n° 17 « Le travail de la citation en Chine et au Japon », p. 41-65.
- MASSEAU Didier, « La chaussure ou le pied de Fanchette », *Études françaises*, « Faire catleya au XVIIIe siècle : lieux et objets du roman libertin », 1996, vol. 32, n° 2, p. 41-52.
- MILLER David A., *Bringing Out Roland Barthes*, Berkeley, University of California Press, 1992.
- PONGE Myriam et SALGUES Marie, « Nouvelles pratiques de la citation dans le monde hispanique et hispano-américain contemporain », *Pandora, revue d'Études Hispaniques*, n° 14, 2018. Cf. <https://etudes-romanes.univ-paris8.fr/IMG/pdf/pandora14.pdf>
- ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963.
- SALAS Irène, « La Femme-Livre. Fragmentation du corps féminin dans les blasons anatomiques de la Renaissance », dans MILON Alain et PERELMAN Marc (éds.), *Le Livre au corps*, Paris, Presse universitaires de Paris Ouest, 2012.
- SIMEDOH Vincent, *L'humour et l'ironie en littérature francophone subsaharienne. Des enjeux critiques à une poétique du rire*, Peter Lang Inc. (éd.), 2011.
- WAGNER Frank, « Jorge Luis Genette », *Fabula-LhT*, n° 17, « Pierre Ménard, notre ami et ses confrères », juillet 2016, §4. URL : <http://www.fabula.org/lht/17/wagner.html>

Histoire

- « La notion de 'culture populaire' en débat. Entretien avec Jean-Paul Gabilliet », *Revue de recherche en civilisation américaine* [En ligne], 1 | 2009, mis en ligne le 17 juin 2009, consulté le 16 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rrca/173>
- ARIÈS Philippe, *L'Homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977.
- HILDE Olrik, « Le sang impur. Notes sur le concept de prostituée-née chez Lombroso », in *Romantisme*, 1981, n°31, Sangs, p. 167-178.
- LAPORTE Dominique, *Histoire de la merde*, Christian Bourgois, coll. « Choix-Essais », 1978.
- LISSAGARAY Prosper-Olivier, *Les huit journées de la Commune*, Bruxelles, Bureau du Petit Journal, 1871.
- ORY Pascal, « 'Culture populaire', 'culture de masse' : une définition ou un préalable ? », in COHEN Évelyne (dir.) *et al.*, *Dix ans d'histoire culturelle*, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, 2011.
- PEREZ Stanis, *Le corps de la reine*, Perrin, 2019.
- RAMOS ESCANDÓN Carmen (coord.), *Presencia y transparencia: la mujer en la historia de México*, México, Colegio de México, 1987.

- SAWDAY Jonathan, *The Body Emblazoned. Dissection and the Human in Renaissance Culture*, Londres, Routledge, 1995.
- SELZER Richard, *La chair et le couteau. Confessions d'un chirurgien*, Paris, Le Seuil, 1987.
- VEYNE Paul, « L'empire romain », in ARIÈS Philippe et DUBY Georges (dir.), *Histoire de la vie privée*, t. I, VEYNE Paul (dir.), *De l'Empire romain à l'an mil*, Paris, Seuil, 1985.

Autres

- BRACHET Jean-Louis, *Traité de l'hystérie*, Paris, Bailière, 1847.
- CODACCIONI Vanessa, *La société de vigilance. Auto-surveillance, délation et haines sécuritaires*, Textuel, 2021.
- DELAY Jean, *La jeunesse d'André Gide*, t. 2, Paris, Gallimard, 1956-1957.
- ESCARPIT Robert, *L'humour* (1960), Paris, PUF, 1991.
- GAUTIER Théophile, *Le Moniteur universel*, « Exposition du boulevard italien – La Source, tableau de M. Ingres », 18 février 1861. Texte collecté et transcrit par DREUILHE Carine dans le cadre d'un mémoire de D.E.A (septembre 2000) et consulté le 13/04/20 sur <http://www.theophilegautier.fr/dossier-ingres/>
- LOMBROSO Cesare, *La Femme criminelle et la prostituée*, 1893.
- RICHARD Nelly, *Margins and Institutions*, Art & Text, Melbourne, 1987.
- SZURMUK Mónica, MCKEE IRWIN Robert, *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, México, Siglo XXI Editores, 2009.
- VÉSALE André, *De humani corporis fabrica libri septem*, 1543.

Autres œuvres littéraires citées :

- ANTELME Robert, *L'espèce humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1957.
- BORGES Jorge Luis, « El disco », *El libro de arena* (1975), Debolsillo, 2021.
- , *Ficciones*, Debolsillo, 2014.
- CAHUN Claude, *Aveux non avendus* (1930), Paris, Mille et une nuits, 2011, préface de MAC ORLAN Pierre, « En marge de 'Aveux non avendus' ».
- CARROLL Lewis, *Alice au pays des merveilles*, trad. fr. J. Papy, Paris, Gallimard, 1996.
- CASTELLANOS Rosario, « La mujer y su imagen », *Mujer que sabe latín...*, México, Secretaría de Educación Pública, 1984.
- CATULLE, *Poésies*, éd. Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 1932.
- CERVANTES Miguel (de), *Don Quijote de la Mancha*, Edición de Francisco Rico, Punto de Lectura, 2014.
- CIXOUS Hélène, CALLE-GRUBER Mireille, *Hélène Cixous, Photos de racines*, Des Femmes, 1994.
- CIXOUS Hélène, *Fotos de raíces. Memoria y escritura*, Trad. de Silvana Ravinovich, México, Taurus, 2001.
- CORTÁZAR Julio, *Rayuela* (1963), Madrid, Catedra, Letras Hispánicas, 1992.
- DÁVILA Amparo, *Cuentos reunidos*, México, FCE, Col Letras Mexicanas, 2009.
- DE LA BRETONNE Rétif, *Le Pied de Fanchette*, La Haye, 1769.
- DOMECQ Brianda, *Bestiario doméstico*, México, FCE, 1982.
- GIDE André, *Corydon* [1924], Paris, Gallimard, 1986.
- JOUHANDEAU Marcel, « Eloge de l'abjection », in *De l'abjection* (1939), Nantes, Le Passeur, 1999.
- JOURNIAC Michel, *Écrits*, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, 2013.
- KOLTÈS Bernard-Marie, *Dans la solitude des champs de coton*, (1968), Paris, Minuit, 2019.
- LUISA PUGA María, *Pánico o peligro*, México, Siglo XXI, 1983.
- NETTEL Guadalupe, *Pétalos y otras historias incómodas*, Barcelona, Anagrama, 2008.

- PAZ Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, FCE, Cuadernos Americanos, Primera edición 1950, 1990.
- PERI ROSSI Cristina, « Bitácora », *Lingüística general*, Prometeo, 1979.
- PESSOA Fernando, *Fragments d'un voyage immobile*, Paris, Payot-Rivages, 1990.
- PRÉVERT Jacques, *Imaginaires, Œuvres Complètes*, t. II, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 2017.
- QUIROGA Horacio, « La mancha hiptálmica », in *Anaconda* (1921), https://www.ingenieria.unam.mx/dcsyhfi/material_didactico/Literatura_Hispanoamericana_Contemporanea/Autores_Q/QUIROGA/mancha.pdf
- RÉAGE Pauline, *Histoire d'O*, Paris, Fayard, 1976, préface de PAULHAN Jean, « Le bonheur dans l'esclavage ».
- VARGAS LLOSA Mario, *La casa verde* (1965), Punto de lectura, 2008.
- , *Los cachorros* (1967), Madrid, Catedra, Letras Hispánicas, 2010.
- , *Pantaleón y las visitadoras* (1973), Debolsillo, 2015.
- , *La tía Julia y el escribidor* (1977), Barcelona, Seix Barral, 1992.
- WILDE Oscar, *Le Portrait de Dorian Gray non censuré*, traduction d'Anatole Tomczak, Les Cahiers Rouges, Grasset, 2016.
- WITTIG Monique, *Le Corps lesbien* (1973), Paris, Minuit, 2015.
- , *Virgile, non*, Paris, Minuit, 1985.
- WOOLF Virginia, *Orlando* (1928), Paris, Le Livre de Poche, 2016.
- , *Orlando*, traduction espagnole de Jorge Luis Borges, México, Hermes, 1983.

Références web à des articles ou *podcast* :

- <https://www.franceculture.fr/emissions/le-cours-de-lhistoire/la-revolution-dans-son-siecle-34-le-roi-est-mort-et-la-reine-aussi>.
- <http://www.theophilegautier.fr/dossier-ingres/>
- <https://www.binge.audio/podcast/les-couilles-sur-la-table/male-gaze-ce-que-voient-les-hommes>
- <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/la-virilite-24-tous-des-garcons-manques>
- http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/10_inquietante_etrangete/inquietante_etrangete.pdf
- <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-idees/sommes-nous-entres-dans-une-societe-de-vigilance>

Article de Pauline Petit publié sur le site de France Culture :

- <https://www.franceculture.fr/photographie/cindy-sherman-marina-abramovic-annette-messenger-des-representations-du-feminin-a-letiquette>.

Entretien de Charles Dantzig avec Martin Bethenod, directeur du Palazzo Grassi, dans l'émission « Personnages en personne », du 10/06/2018,

- <https://www.franceculture.fr/emissions/personnages-en-personne/cindy-sherman-ou-labandon-du-moi>

Strap on, texte de Joyce Rivière, cité dans l'émission « L'expérience » de France Culture :

- <https://www.franceculture.fr/emissions/lexperience/lexperience-emission-du-dimanche-12-avril-2020>

Index

- Abject 123, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 196, 253, 306, 491, 508, 512, 513, 514, 515, 567
- Abjection 115, 133, 134, 135, 136, 138, 432, 433, 494, 579, 582
- Altérité 42, 43, 63, 64, 80, 84, 106, 144, 145, 147, 157, 159, 171, 172, 308, 309, 310, 342, 371, 384, 385, 391, 496, 549
- Binarité 8, 31, 32, 34, 35, 55, 87, 122, 184, 193, 200, 201, 204, 210, 212, 216, 229, 230, 231, 310, 408, 423, 529, 530, 558
- Chingar 75, 76, 77, 173, 284, 285, 286, 293, 310
- Chingón 75, 76, 77, 81, 84, 173, 292, 310, 368
- Contra-sexualité 482
- Dialectique de l'actif et du passif 76, 214, 266, 273, 293, 301, 306, 308
- Dimorphisme 35, 41, 42, 49, 55, 56, 57, 58, 65, 71, 78, 80, 187, 193, 229
- Division sexuelle du travail 44, 45, 47, 234, 235, 237, 238, 241, 243, 261, 263, 316, 389, 559
- Drag 194, 267, 348, 374, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 386, 562
- Féminité 22, 24, 35, 41, 42, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 59, 62, 65, 69, 70, 71, 75, 166, 171, 177, 183, 192, 197, 198, 200, 229, 230, 246, 255, 259, 261, 278, 310, 313, 315, 328, 331, 335, 336, 337, 340, 345, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 361, 362, 363, 366, 367, 368, 369, 373, 376, 377, 378, 380, 381, 382, 386, 387, 388, 392, 397, 398, 491, 509, 528, 561, 562
- Fragmentation 94, 95, 97, 98, 101, 102, 208, 209, 210, 319, 558
- Grotesque 131, 136, 137, 219, 221, 332, 343, 344, 347, 398, 494, 506, 507, 508, 509, 510, 516, 517, 561
- Hermaphrodisme 211, 528
- Hétéronormativité 1, 8, 32, 33, 71, 72, 205, 221, 297, 355, 381, 402, 416, 424, 430, 431, 458, 459, 487, 488, 489, 492, 516, 517, 522, 524, 536, 552, 553, 557, 561, 564, 565, 567
- Hyperréalité 333, 349, 352
- Hyperréel 329, 350
- Incorporation 157, 240, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 254, 257, 261, 316, 365, 378, 391, 393, 438
- Mascarade 177, 178, 179, 345, 507, 557
- Monstre 76, 128, 196, 197, 200, 201, 202, 210, 217, 344, 346, 347, 348, 426, 528, 577, 579
- Obscène 111, 112, 113, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 139, 199, 253, 272, 285, 413, 455, 462, 479, 494, 498, 507
- Obscénité 113, 114, 115, 116, 120, 127, 129, 131, 132, 133, 280, 286, 289, 579
- Parodie 90, 323, 344, 348, 350, 358, 362, 382, 420, 450, 455, 456, 457, 511, 512
- Primitif 155, 190, 251, 329, 356, 496, 497, 498, 499, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 509, 510, 511, 516, 517, 520, 565
- Primitivisme 496, 497, 506, 509
- Queer 31, 184, 315, 348, 377, 382, 451, 454, 482, 488, 496, 516, 531, 541, 550, 552, 553, 565, 573, 576, 579
- Simulacre 142, 144, 211, 335, 559
- Simulation 142, 143, 333, 334, 335, 342, 349, 350, 358, 456, 558, 559, 578
- Straight 33, 82, 83, 84, 180, 183, 234, 243, 407, 408, 409, 411, 413, 415, 416, 417, 419, 420, 421, 422, 423, 425, 427, 429, 431, 433, 435, 437, 439, 441, 443, 445, 447, 448, 449, 451, 452, 453, 455, 457, 458, 459, 460, 461, 463, 464, 465, 466, 468, 483, 489, 519, 520, 524, 535, 543, 563, 564, 577
- Travestissement 88, 141, 142, 143, 144, 149, 172, 176, 178, 179, 182, 183, 290, 292, 294, 377, 382, 492, 558
- Virilité 42, 74, 81, 87, 96, 172, 179, 181, 192, 193, 208, 209, 263, 264, 265, 266, 270, 271, 273, 274, 276, 277, 278, 279, 282, 283, 285, 286, 287, 288, 290, 291, 295, 297, 306, 308, 309, 323, 324, 361, 368, 376, 384, 435, 438, 490, 491, 526, 540, 560, 562, 575, 576, 577

Annexe des illustrations



Illustration n° 1 : Ana Clavel, *La censura también es fuente*, à partir de *La Source* (1856) de Jean Auguste Dominique Ingres et de *Fontaine* (1917) de Marcel Duchamp. Réalisation de Paul Alarcón.

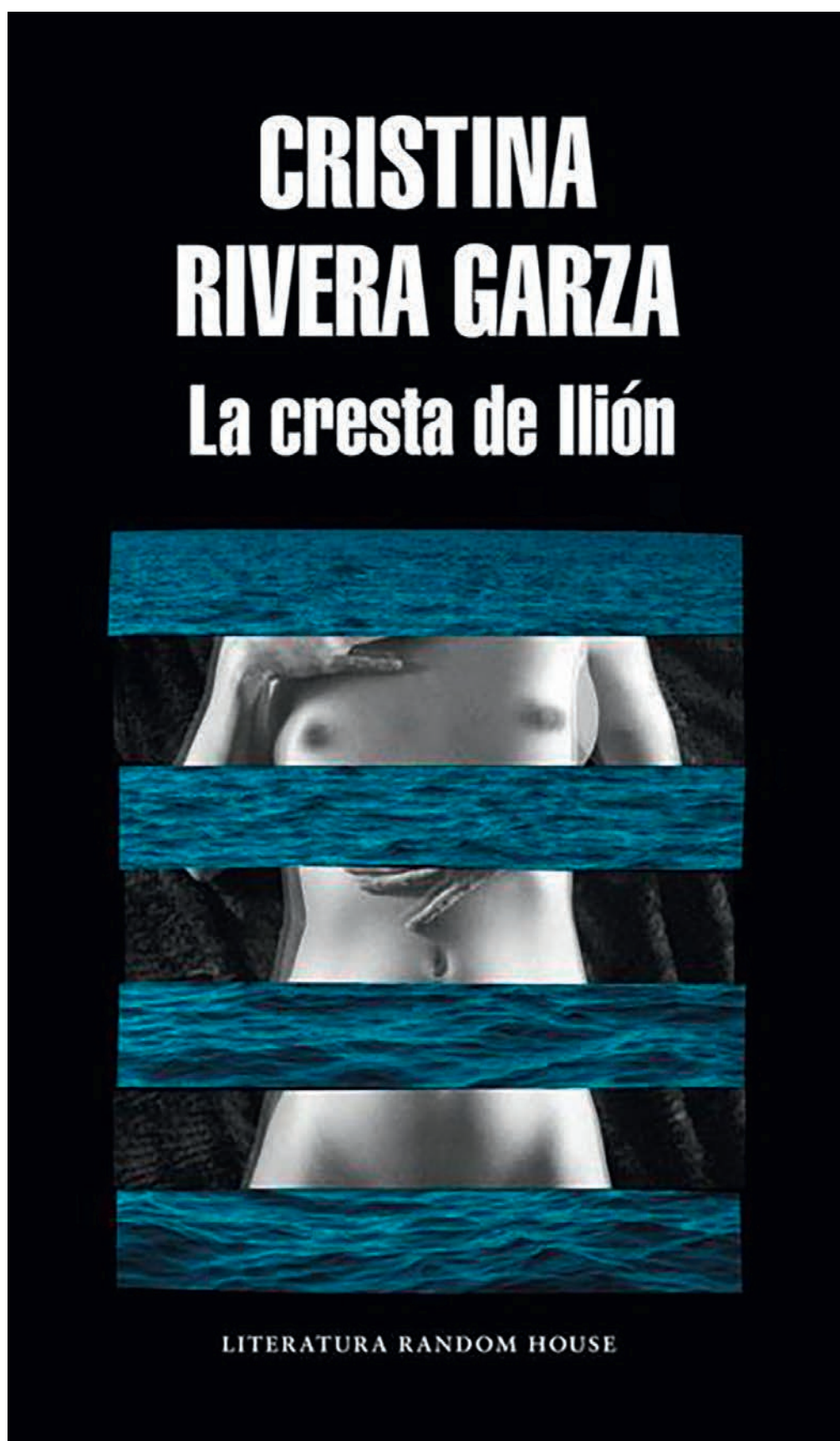


Illustration n° 2 : Couverture de Cristina Rivera Garza, *La cresta de Ilión*, Literatura Random House, 2019.

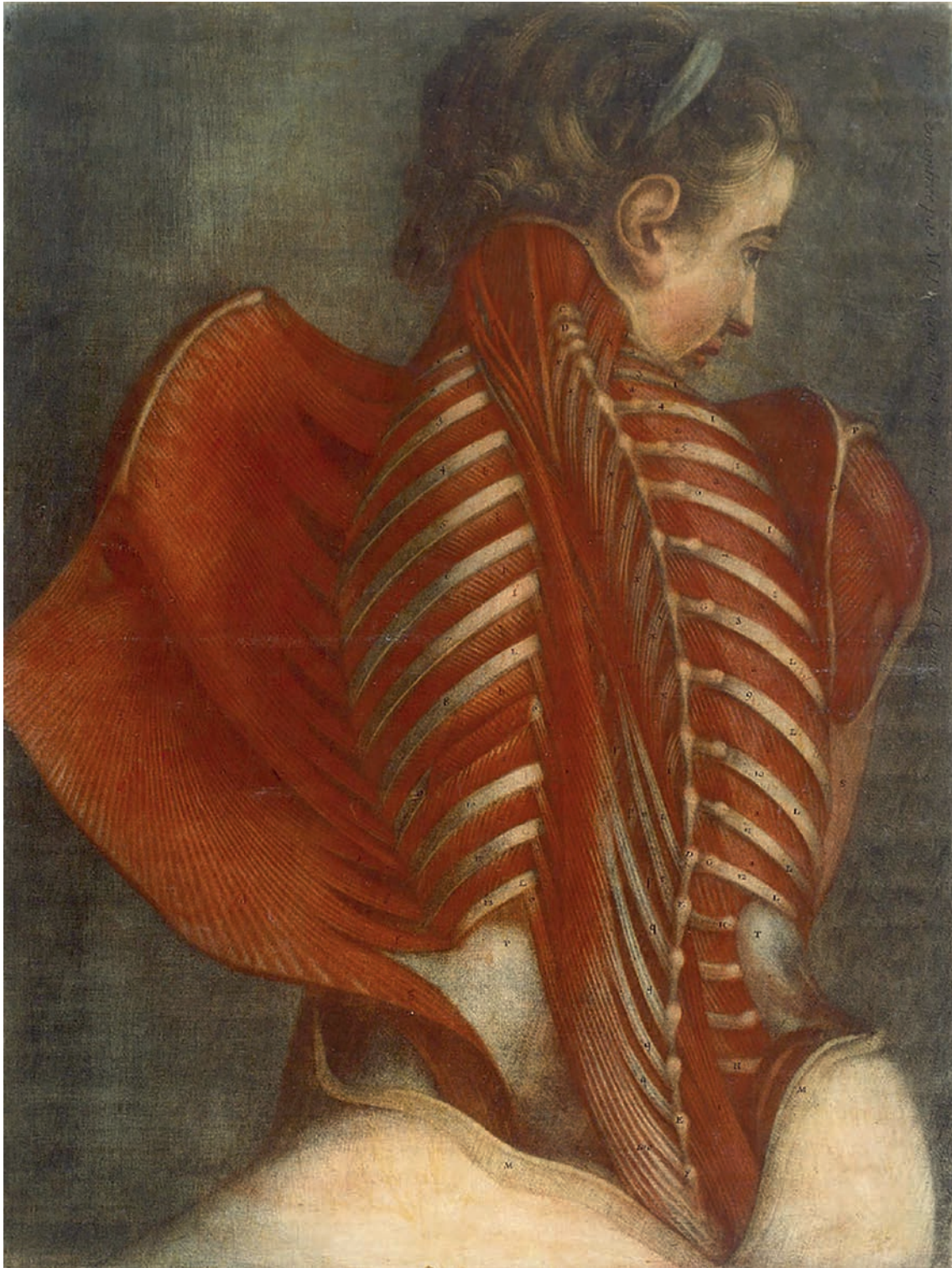


Illustration n° 3 : Jacques Fabien Gautier d'Agoty (1716-1785), « Femme vue de dos, disséquée de la nuque au sacrum », dite « L'Ange anatomique », estampe, *Myologie complète en couleur et grandeur naturelle*, 1746.

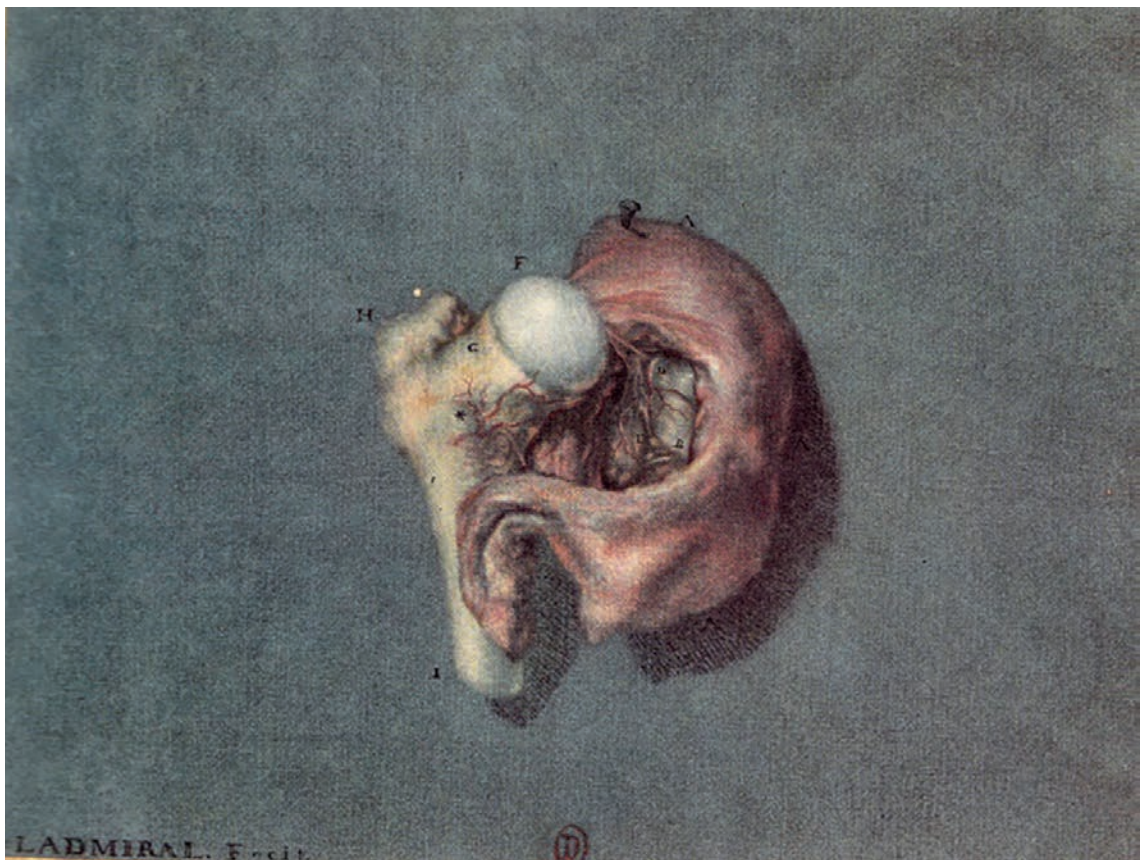


Illustration n° 4 : Jan l'Admiral (1699-1773), « L'os innominé », 1738. (Cf. Florian Rodari, Maxime Préaud (dir.), *L'Anatomie de la couleur : l'invention de l'estampe en couleurs*, Paris, BNF, 1996)



Illustration n° 5 : Ana Clavel, *Cuerpo naufrago*, p. 49, photo d'urinoirs de Bellas Artes, México.



Illustration n° 6 : Ana Clavel, *Cuerpo náufrago*, p. 79, photo d'un urinoir de Bellas Artes, México.



Illustration n° 7 : Ana Clavel, *El origen rasurado*, à partir de *L'Origine du monde* (1865) de Gustave Courbet. Réalisation de Paul Alarcón.



Illustration n° 8 : André Vésale (1514-1564), « Coupe transversale de la matrice », Livre V, *De Humani Corporis Fabrica*, 1545.



Illustration n° 9 : André Masson (1896-1987), *Métamorphose des amants*, huile sur toile, coll. particulière, 1938.



Illustration n° 11 : Fabián Cháirez, *El sueño*, 2013.



Illustration n° 12 : Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976), *Drei badende Frauen*, huile sur toile, 1913. Ancienne collection Dr. Wilhelm Niemeyer.



Illustration n° 13 : Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976), *Badende Frauen*, huile sur toile, 1913. Musée d'art du comté de Los Angeles.



Androgynie, Ecole du nord vers 1550. Huile sur panneau de chêne.

