



FEMMES, POUVOIRS, CRÉATIONS



Cet ouvrage a été publié avec le concours  
du Conseil Scientifique  
de l'Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis

En application des articles L. 122-10 à L. 122-12 du code de la propriété intellectuelle, toute reproduction à usage collectif par photocopie, intégralement ou partiellement, du présent ouvrage est interdite sans autorisation du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC, 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris). Toute autre forme de reproduction, intégrale ou partielle, est également interdite sans autorisation de l'éditeur.

© INDIGO & côté-femmes éditions  
4, rue de la Petite-Pierre 75011 Paris  
<http://www.indigo-cf.com>

Dépôt légal, 2<sup>e</sup> trimestre 2005  
ISBN 2-914378-76-9

# **FEMMES, POUVOIRS, CRÉATIONS**

(Les travaux de Gradiva)

**Sous la direction de Michèle Ramond**

Avec la participation de **Maria Graciete Besse** (Université de Paris IV) – **Marielle Dubois-Lacoste** (Université de Pau et des Pays de l'Adour) – **Nadia Mékouar-Hertzberg** (Université de Pau et des Pays de l'Adour) – **Pierre Molla** (Doctorant Université de Paris 8) – **Michèle Ramond** (Université de Paris 8) – **Benito Pelegrín** (Université de Provence) – **René Agostini** (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse) – **Jeanne Hyvrard** (Écrivaine, économiste, Paris) – **Marie-Laure Sara** (DEA Université de Paris III/Paris 8) – **Catherine Flepp** (Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis) – **Annick Allaigre Duny** (Université de Pau et des Pays de l'Adour) – **Joséphine Marie** (DEA Université de Paris III/Paris 8) – **Nelly Rajaonarivelo** (Université de Provence) – **Marie-Hélène Popelard** (IUFM du Poitou-Charentes Angoulême) – **Béatrice Rodriguez** (Allocataire Monitrice Normalienne Université de Paris 8).

INDIGO



## SOMMAIRE

|   |     |
|---|-----|
| Présentation de Michèle Ramond .....  | 7   |
| La capture par le père .....  | 13  |
| ( <i>La Couverture du Soldat</i> de Lídia Jorge)<br><b>Maria Graciete Besse</b> (Université de Paris IV)  |     |
| Le pouvoir des mères dans l'œuvre d'Adelaida García Morales<br><b>Marielle Dubois-Lacoste</b> (Université de Pau<br>et des Pays de l'Adour) .....   | 25  |
| Une pratique improbable des pouvoirs: réflexions autour de<br>Rosa Montero et de son œuvre romanesque<br><b>Nadia Mékouar-Hertzberg</b> (Université de Pau<br>et des Pays de l'Adour) ..... | 39  |
| Autopsie d'une pauvre défunte<br>(sur un poème de Guillermo Núñez de Prado)<br><b>Pierre Molla</b> (Doctorant Université de Paris 8).....   | 59  |
| Nos prophétesses (De Gaïa à Bertha)<br><b>Michèle Ramond</b> (Université de Paris 8) .....  | 71  |
| Entre pouvoir des hommes et puissance de Dieu: la femme<br>voilée(Sœur Juana Inés de la Cruz, 1648 ou 1651-1695)<br><b>Benito Pelegrín</b> (Université de Provence) .....                   | 87  |
| Variations sur le pouvoir<br><b>René Agostini</b> (Université d'Avignon<br>et des Pays de Vaucluse) .....   | 103 |
| La Pâque au féminin. De l'acquisition de la notion d'extériorité<br>au masculin et au féminin: la logarchie psychique<br><b>Jeanne Hyvrard</b> (Écrivaine, économiste, Paris) .....         | 121 |

|  |     |
|--|-----|
| Un plaidoyer littéraire pour d'autres valeurs<br>( <i>La mujer habitada</i> de Gioconda Belli)                             |     |
| <b>Marie-Laure Sara</b> (DEA Université de Paris III/Paris 8) .....  | 139 |
| Les impasses du pouvoir masculin ( <i>El adefesio</i> de Rafael Alberti)   |     |
| <b>Catherine Flepp</b> (Université de Valenciennes<br>et du Hainaut-Cambrésis) .....                                       | 153 |
| A contre-pouvoir: les poétiques de l'inutile<br>chez les femmes poètes de 1927 en Espagne                                  |     |
| <b>Annick Allaigre Duny</b><br>(Université de Pau et des Pays de l'Adour) .....  | 167 |
| La littérature féminine et le pouvoir de la Littérature  |     |
| <b>Michèle Ramond</b> (Université de Paris 8).....   | 191 |
| Les romans hispano-américains au XIX <sup>e</sup> siècle:<br>un enjeu de pouvoir pour les femmes                           |     |
| <b>Joséphine Marie</b> (DEA Université de Paris III/Paris 8).....  | 203 |
| Entre Danse et Politique, le pouvoir de la femme artiste<br>dans <i>La consagración de la primavera</i> d'Alejo Carpentier |     |
| <b>Nelly Rajaonarivelo</b> (Université de Provence) .....  | 227 |
| «L'orange changé en femme» dans l'œuvre du peintre<br>tchèque Josef Sima   |     |
| <b>Marie-Hélène Popelard</b> (IUFM du Poitou-Charentes Angoulême)...   | 243 |
| Création féminine et rapports aux pouvoirs: combler un vide  |     |
| <b>Béatrice Rodriguez</b> (Allocataire Monitrice<br>Normalienne Université de Paris 8) .....                               | 267 |

## PRÉSENTATION

*Gradiva* est un groupe de fraîche date qui se fait honneur bien sûr de l'essai freudien sur la fantaisie pompéienne de W. Jensen et tente d'emboîter le pas à la perspicace héroïne où s'incarnent, comme en Dame Analyse, l'aptitude, la hardiesse et le charme des voyages analytiques. Le nom tenant lieu de vocation et de programme et *Gradiva* se devant aussi, comme ses pères l'avaient pour elle prévu, d'être "gravida", elle ne cesse depuis son origine hispaniste à l'Université de Paris 8 de s'accroître sans perdre, parmi les turbulences d'un monde global, la grâce de sa démarche entraînante.

Des disciplines amies s'accordent en *Gradiva* pour réfléchir en unissant leurs compétences sur les créations des femmes. Mixte dans tous les sens de ce mot mais aussi par les âges qui la composent, *Gradiva* associe des écrivains, des chercheurs enseignants de l'université, des étudiants de DEA et des doctorants. Ce premier livre est l'aboutissement des travaux de l'année universitaire 2003-2004 autour d'un thème politiquement sensible que les circonstances historiques nous imposent d'analyser dans toutes ses dimensions: la relation des femmes et des pouvoirs à travers ce que les œuvres littéraires et artistiques nous en disent.

Nous sommes conscients non seulement de la sensibilité du thème que nous traitons mais du nombre et de l'importance des travaux déjà réalisés en ce domaine par les diverses branches des sciences humaines. Nous faisons néanmoins confiance aux possibilités que nous a offertes une recherche mixte, transdisciplinaire et collective qui concentre son attention sur la littérature et les arts. On jugera à nous lire à quel point sont nombreuses les références avouées ou implicites à des ouvrages fondateurs dont on ne dira jamais assez les mérites. Hommage soit donc rendu aux pionnières qui nous ont ouvert la voie vers une meilleure connaissance et compréhension des sexes, des genres et des altérités dans l'histoire, la société et les arts. Parmi ces figures de proue lumineuses et hardies constamment évoquées par nous: Virginia Woolf et Simone de Beauvoir, bien sûr, et Luce Irigaray, Benoîte Groult, Monique Wittig, Antoinette Fouque,

Françoise Héritier, Marina Yaguello, Marie Balmay, Marie Delcourt, Nicole Loraux, Monique Schneider, Julia Kristeva, Françoise Gange, Béatrice Didier, Irma Garcia, Catherine Chabert, Silvia Tubert, Geneviève Fraisse, Hélène Cixous, Séverine Auffret, Michelle Coquillat, Milagros Palma, Odile Krakovitch, Geneviève Sellier, Eliane Viennot, Judith Butler, Nicole Racine, Françoise Thébaud, Françoise Collin, Michelle Perrot, Arlette Farge, toutes les femmes très remarquables qui ont participé aux 5 volumes de *l'Histoire des femmes* (Plon), sans oublier nombre d'hommes depuis Sigmund Freud et Georg Groddeck: Jacques Derrida, Jacques Lacan, Jacques André, Frédéric Regard, Paul-Laurent Assoun, Jean-Claude Kaufmann, Théodor Reik...

La particularité de ce volume collectif est d'examiner les rapports des femmes et des pouvoirs depuis l'intérieur des œuvres littéraires et artistiques. Cette foi dans les créations, dans leur puissance d'investigation, de critique, de révolte et d'innovation nous amène à considérer les œuvres, au-delà de leur dimension esthétique, comme de puissantes machines à penser. Bien entendu les créations sont le reflet, les témoins de l'état d'une société, de ses préjugés, de ses injustices et de ses inégalités. Mais elles sont aussi et surtout des intelligences secrètes qui mettent à jour, sans forcément se le proposer, les raisons profondes ou séculaires d'une mésentente entre pouvoir masculin et pouvoir féminin, qui dénoncent les dysfonctionnements de la société et qui renouvellent les modèles, les croyances, les mythes et les projets sociaux. C'est la raison pour laquelle les femmes et les pouvoirs ne sont pas voués à un dialogue stérile: les unes et les autres s'affrontent et se modifient réciproquement dans le mouvement euphorique des créations littéraires et artistiques, beaucoup plus généreuses et novatrices que les orientations et les intérêts de la raison économique et politique. L'aptitude des créations à changer nos habitudes, nos comportements et nos stéréotypes est immense. La rendre perceptible par l'analyse est une entreprise politique au sens le plus noble de ce terme.

Le lecteur trouvera ici des études sur le rôle de la filiation dans les romans des femmes, propres à nous faire entendre la difficulté pour les femmes d'accéder au pouvoir, de le prendre ou de l'exercer. Maria Graciete Besse met en valeur par son analyse de *La couverture du soldat* de Lídia Jorge, la capture de la fille par la figure du père, modèle d'un pouvoir masculin qui subjugué et qui dépossède, asservissant ou libérateur, et c'est bien là la force et le mystère du texte. Marielle Dubois-Lacoste étudie l'œuvre romanesque d'Adelaida García

Morales où la figure du père aussi est dominante. Elle analyse cependant la relation plus invisible et délicate mère / fille qui secrète chez les filles mélancolie et culpabilité et les rend étrangères ou indifférentes à toute forme de pouvoir séculier. La défiance à l'endroit des pouvoirs se confirme chez Rosa Montero dont Nadia Mékouar-Hertzberg étudie le parcours romanesque, lui aussi dominé par les puissantes figures de pères et de mères, mais sauvé par la découverte d'une puissance créatrice non culpabilisante, qui évite les impasses de la filiation: le *pouvoir sur* préféré au *pouvoir de* toujours ressenti néfaste.

On retrouvera ici et là cette foi en une résolution par l'écriture sur un plan symbolique des difficiles relations sociales que les femmes entretiennent avec les pouvoirs. On peut donc supposer à l'acte créateur des femmes une aptitude à modifier les configurations sociales dont elles sont prisonnières. D'où l'intérêt d'analyser de très près les textes où de toute évidence les femmes sont aux prises avec leur héritage. Cependant, le modèle imaginaire et social de la femme-sans-pouvoir reste prégnant. C'est en vertu de ce modèle que la femme est souvent la métaphore de toutes les victimes du pouvoir dans toutes ses variantes (pouvoir machiste, pouvoir de l'institution médicale, pouvoir étatique...); c'est le message que nous livrent beaucoup de textes qu'ils soient écrits par des femmes ou par des hommes, ici c'est le message du poème "La autopsia" d'un poète oublié de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Núñez de Prado, analysé par Pierre Molla.

On peut voir une origine métaphysique (imaginaire et mythique) à cette détresse sociale des femmes, perçue massivement même dans les œuvres des hommes, dans le vol, la spoliation dont furent victimes nos prophétesses anciennes et modernes dont il importe de retrouver la voix et de restaurer la puissance oraculaire et rénovatrice. C'est l'espérance formulée par Michèle Ramond. La vie de la grande poète mexicaine, Sœur Juana Inés de la Cruz (Benito Pelegrín) est un témoignage particulièrement convaincant de cette aptitude des femmes au sacré, pouvoir suprême que l'ordre social semble toujours vouloir lui dérober, lui interdire ou lui dénier.

Les variations sur le pouvoir de René Agostini insistent bien sur la perversion des pouvoirs dans nos démocraties, en principe humanistes et humanitaires, qui soumettent pourtant à l'argent et à l'économisme toute la matière humaine, crime et déroute dont les femmes sont partout, quelles que soient leurs conditions sociales, raciales ou religieuses, les premières victimes. D'où l'importance pour elles de prendre conscience des valeurs qui en elles sont menacées et qu'elles

doivent restaurer pour modifier le modèle économique et éthique dominant. C'est ce que s'emploie à démontrer aussi Jeanne Hyvrard qui, à partir de sa triple expérience d'écrivaine, d'économiste et de juriste, appelle les femmes à une mission morale et philosophique pour que la génération des mères réussisse la passe à la génération des filles, cassant ainsi le cercle infernal de la soumission, de l'amertume, valeurs négatives qui empêchent les femmes de prendre leurs responsabilités à parité avec les hommes dans le monde.

C'est à cette révision philosophique qu'appelle Marie-Laure Sara avec le plaidoyer littéraire pour d'autres valeurs que constitue le premier roman de la nicaraguayenne Gioconda Belli. Les impasses du pouvoir masculin, dénoncées par Rafael Alberti dans sa pièce de 1944 *El adefesio* nous en persuadent *a contrario* (Catherine Flepp). Il n'en reste pas moins que l'accès des femmes à une puissance reconnue à l'intérieur même du milieu pour elles le plus propice, la littérature, semble une entreprise prométhéenne à laquelle l'excellence de leurs œuvres ne suffit pas à assurer le succès. Annick Allaigre nous en donne un exemple éclatant avec les femmes poètes de la Génération de 27 en Espagne, totalement occultées par la célébrité de leurs compagnons de génération. Dans ce même esprit Michèle Ramond évoque les difficultés de la littérature écrite par les femmes à s'imposer comme **Littérature** alors même que ces femmes (Virginia Woolf, Colette...) renouvellent de façon éblouissante les formes littéraires. Le cas du Nouveau Roman dont l'invention est attribuée aux écrivains hommes est analysé ici dans un sens que l'histoire littéraire n'avait pas prévu. Il n'en reste pas moins, en dépit de leurs difficultés à faire reconnaître leurs valeurs et leur puissance novatrice, que les femmes, par l'exercice de l'écriture, étendent leur influence, subrepticement, sur les imaginaires et les sociétés. C'est ainsi qu'un corps de femme en mouvement s'impose, contre les clichés et les fantasmes d'un idéal féminin fabriqué par les hommes, dans les romans hispano-américains écrits par les femmes au XIX<sup>e</sup> siècle (Joséphine Marie). La vision révolutionnaire du corps dont la forme esthétique compte moins que la puissance à agir donne à ces romans de femmes une dimension idéologique et politique qui dérange le joug matrimonial et l'hégémonie masculine. Cette dynamisation du féminin, annoncée au XIX<sup>e</sup> siècle dans un contexte de conservatisme social (celui de la décolonisation), laissait présager que des changements plus radicaux dans les comportements et les idées ne tarderaient pas à se produire. Ces changements cependant sont longs à venir. Pour autant que certains hommes de lettres aussi novateurs que le cubain baroque

Alejo Carpentier, ou que des artistes peintres aussi puissants que le tchèque Josef Sima mettent en scène dans leurs œuvres le sacré de la femme (Nelly Rajaonarivelo) ou sa déification (Marie-Hélène Popelard) une énigme demeure: elle concerne cette inconnue du pouvoir masculin, cette méconnue de la première "neurotica" freudienne, cette exclue du pouvoir économique et social, cette moins-bien-reconnue ou cette moins-facilement-admise de la Littérature... Il s'agit donc de combler ce vide ou plutôt de rendre visible la plénitude de ce vide (Béatrice Rodriguez), d'éclairer et de développer la chose qu'on ne voulait peut-être pas voir ou que l'on était incapable de voir parce qu'il fallait pour ce faire changer de système ou de télescope. Ce vide apparent est en fait un ensemble de valeurs, de structures, de thèmes et de styles non conformes avec les systèmes symboliques et économiques (l'ordre du père) qui gouvernent nos pensées, nos actes et nos imaginaires. Nombre de femmes aujourd'hui, critiques littéraires, philosophes, psychanalystes, anthropologues, économistes, artistes et écrivaines explorent ces valeurs que l'état des sociétés condamne à l'invisibilité comme si un brouillard très dense nous séparait d'elles. De quelle nature est le pouvoir qui nous a fait croire si longtemps qu'il n'y avait rien ou pas grand chose là où la femme EST, trop étrangère elle-même au miroir, contrairement à la réputation narcissique qui lui est faite, pour avoir su imposer ses représentations quand le moindre de ses fils déjà savait le faire ?

M. R.



## La capture par le père (*La Couverture du Soldat* de Lídia Jorge)

**Maria Graciete Besse**  
(Université de Paris IV)

“Elle voulait le capturer (...), le gommer  
le dépasser, l’oublier, être libre”  
Lídia Jorge

Née dans l’Algarve, en 1946, Lídia Jorge publie son premier roman, *La Journée des Prodiges*, en 1980. Elle devient par la suite l’une des écrivaines les plus importantes de la littérature portugaise contemporaine. Son œuvre romanesque se distingue par une attention soutenue à l’univers des femmes, par la volonté d’établir une communication constante entre l’énergie psychique de ses personnages et la célébration d’une écriture singulière où le réel et l’imaginaire, l’histoire et le mythe se rejoignent à la faveur de subtiles correspondances qui peuplent déjà son enfance.

Petite-fille de paysans, Lídia Jorge hérite d’un arrière-grand-père une malle de livres qui constituent la nourriture essentielle de son adolescence. Elle confie souvent qu’après la mort de cet aïeul, sa femme avait entassé les livres dans la cour, avec l’intention de les brûler. Sa grand-mère qui n’était alors qu’une enfant - mais qui, exceptionnellement, avait appris à lire avec son père (car les filles n’allaient pas à l’école) - sauva tout ce qu’elle put et garda la malle de livres durant cinquante ans, jusqu’à ce qu’ils lui reviennent. Ce trésor d’origine fut ensuite enrichi par le partage et la transmission. Alors que les hommes de la famille étaient partis en ville dans l’espoir de trouver un travail, la jeune Lídia Jorge avait pour habitude de faire la lecture à haute voix aux femmes réunies à la veillée autour de sa grand-

mère. Ce microcosme féminin, peuplé de désirs, de fantasmes, de mythes et de superstitions oriente de manière décisive la future romancière vers une écriture où résonne l'expérience de l'oralité.

On peut dire que dans toute l'œuvre de Lídia Jorge, la parole des femmes occupe une place de choix, elle se construit sous la forme d'un entre-deux qui pratique les seuils de l'être et interroge sans cesse les frontières de l'identité.

"La femme du Sud me touche - affirme la romancière -, elle a un passé sans expression, veut être comprise des hommes mais n'y arrive pas, désire un homme sans trouver la parole pour l'appeler.(...) Mais leur force tient dans leur regard:elles ont un regard analytique sur le monde, elles regardent, c'est ce qui les sauve."

Ce "regard qui sauve" est aussi celui que Lídia Jorge nous offre dans tous ses romans où la mémoire du peuple est sans cesse convoquée, pour nous dévoiler un Portugal marqué par la ruralité, partagé entre tradition et modernité.

Ainsi, depuis *La Journée des Prodiges* (1980), jusqu'à *La Couverture du Soldat* (1998) et *Le vent qui siffle dans les grues* (2002) - traduit récemment en français-, l'œuvre romanesque de Lídia Jorge se caractérise par un mouvement de dissémination qui fait évoluer le lecteur à travers une remarquable expérience du temps éclaté. En effet, l'étude de la configuration temporelle chez cette romancière portugaise révèle souvent l'invention d'un mode de narration non linéaire qui, loin d'abolir le temps, en condense la poésie et l'épaisseur.

*La Couverture du Soldat*<sup>1</sup>, son septième roman, est centré sur la figure du père absent, adoré et détesté. Le récit se déroule au domaine de Valmares, dans le sud du Portugal, où un patriarche, Francisco Dias, mène son petit monde à la baguette, comme le veut la tradition. Mais, peu à peu, presque tous ses fils refusent de travailler la terre et partent aux États-Unis, au Canada, ou encore au Vénézuéla. L'aîné, Custódio, handicapé par un pied bot, reste au domaine. Pressé par son père, il doit sauver l'honneur de la famille, en épousant Maria Ema Baptista, une voisine qui porte l'enfant de son jeune frère Walter, le bourlingueur, la brebis galeuse de la famille. La petite fille née de cette union se construit secrètement, dans le mythe du père aventurier dont elle reçoit des dessins d'oiseaux exotiques qui la fascinent. Le roman nous raconte le parcours et surtout les rêveries de la fillette illégitime qui essaye de retrouver son identité. Le nœud familial tissé autour de la figure du père absent, néanmoins présent par ses traces,

laisse exploser des trésors d'amour et de haine que la romancière met en scène sans aucune affectation ni mièvrerie.

A travers l'histoire de cette famille, Lídia Jorge décrit le changement qui s'opère dans les êtres, en même temps que les mutations accélérées subies par le Portugal durant les années 50 et 60, le passage de la société agraire repliée sur elle-même à un espace de loisirs où le tourisme devient une activité de plus en plus prometteuse, alors que l'émigration des Portugais vers le monde entier bat son plein. La fillette grandit et, autour d'elle, la famille (surtout son grand-père, Francisco Dias) détruit avec acharnement l'image du père bourlingueur ("trotamundos"), les lettres infamantes des frères et des belles-sœurs émigrés salissent sournoisement le parcours de Walter. À trente-cinq ans, elle se décide enfin à rencontrer son père biologique, tenancier de bar en Argentine pour lui poser une seule question:

Et sa fille s'approcha de lui et lui demanda de lui dire une bonne fois pour toutes pourquoi il dessinait ces oiseaux (...) Ne comprenait-il pas qu'il était essentiel de lui répondre? Et lui, lourd, désirant se soustraire à sa vue, disparaître par la porte la plus vite possible, lui répondit: «Ne te fais pas d'illusions, ça a toujours été pour mon plaisir, rien d'autre...» (p.191)

Le travail de la mémoire, le ressassement, la création de l'image du père à partir d'une absence essentielle et d'un manque, induisent chez la narratrice un rapport particulier au temps. Celui-ci se compresse, s'étire en fonction des rencontres, des absences, des silences, des émois. Mais l'écriture n'est pas simple remémoration, elle procède à une véritable mise en jeu du sujet et de son expérience passée. Au début du roman, la parole se fait répétitive, obsédante, autour d'un événement capital - la visite du père lors d'une nuit pluvieuse, en 1963. Par la suite, elle se libère dans la conjonction de la linéarité et de la circularité, introduisant, par un mouvement d'avancée spiralée, une distance entre le sujet et l'objet, s'enroulant autour d'un vide qui sans cesse l'attire et la relance.

La richesse de l'écriture tient à une capacité à étendre, croiser, démultiplier les fils narratifs, donnés comme autant de réseaux mémoriels, ordonnés selon la logique multiple de la contiguïté, à partir de la quête de la figure paternelle dont le patronyme (Dias) est déjà révélateur d'un rapport particulier au temps et à la mémoire.

Le roman se présente comme un parcours orphique où la narratrice, dont nous ne connaissons jamais le prénom, entreprend un voyage

au cœur d'une vie et d'une époque, afin de restituer un legs et de dramatiser un destin. Grâce à un long travail de deuil, elle célèbre la mémoire de Walter Dias, le suprême étranger, voyageur des confins et dessinateur d'oiseaux, qui a préféré partir aux Indes comme soldat, plutôt que d'assumer sa paternité par le mariage avec la jeune Maria Ema. Cependant, le père défaillant transmet à sa fille la puissance d'un imaginaire, représenté par une série d'objets - une photo, l'uniforme, le revolver Smith et surtout les dessins d'oiseaux, dont elle se sent "l'héritière universelle" (p.23). Le thème de l'héritage, omniprésent dans ce roman de l'absence qu'est *La Couverture du Soldat*, se décline à partir du moment où la narratrice prend conscience des traces de sa filiation et se découvre dotée d'un manque à être, qui sera comblé par l'écriture.

Le schéma matriciel du récit est constitué par l'absence du père, qui procède de ce que Lacan appellerait l'Autre interne, devenu valeur suprême, et par conséquent suprêmement idéalisé. Il se fonde aussi sur l'acte dynamique de la remémoration, par lequel la narratrice réhabilite la figure paternelle pour ensuite la détruire et se libérer par l'écriture. Le personnage du père défaillant qui résonne avec beaucoup d'éclat dans le roman fait ainsi don à sa fille du pouvoir de créer.

Partagée entre deux figures masculines, l'une euphorique, représentée par son géniteur (Walter, l'aventurier), l'autre plus ambiguë, incarnée par son père social (Custódio, le boiteux, gardien de la maison patriarcale), la narratrice de *La Couverture du Soldat* nous propose une composition symétrique qui s'organise autour d'un point central, chargé d'une profondeur mémorielle: l'évocation envoûtante de la fameuse nuit de 1963 où Walter, rentré pour la dernière fois à Valmares, monte clandestinement dans la chambre de sa fille-nièce, pour lui dire ses regrets et lui avouer sa dette:

La pluie allait et venait comme un rideau qui se ferme ou se déchire et il ajouta, lampe levée et les yeux plongés dans les siens: "Je ne t'ai jamais rien donné.". Son étonnement était toujours aussi grand car elle savait que ce n'était pas vrai, et elle voulut le lui prouver, lui montrer qu'elle était entourée d'objets et d'êtres laissés par lui, d'images, d'idées et de fondations, d'étoffes et de dessins venant de lui. C'était bien, cela suffisait, et si elle avait désiré cette rencontre c'était seulement pour lui expliquer comment elle vivait avec lui, en son absence, grâce à tout ce qu'elle possédait. Elle voulait lui dire qu'il ne lui devait rien, bien au contraire, que tout était

exactement comme une multiplication bien calculée qui résiste toujours à la même preuve réelle jusqu'au bout de la logique et jusqu'à la fin des siècles. (p.16)

L'atmosphère quelque peu incestueuse de cette scène fondatrice avec laquelle débute le récit, traverse de façon obsédante toute la quête de la protagoniste qui, dans une tentative d'élucidation de son passé, cherche en même temps à construire sa vérité. Nous avons donc accès au récit de son enfance, puis de l'adolescence et de la conquête d'une affirmation identitaire à l'âge adulte, à partir d'un double mouvement de construction/déconstruction de la figure paternelle. Ainsi, la quête se transforme laborieusement en enquête, destinée à élucider le mystère qui entoure l'existence de Walter Dias, de lui redonner voix, de relier, de transmettre et, du même coup, de purifier, de cautériser la plaie de l'absence et de l'abandon.

L'écriture, semblable à un fil d'Ariane, construit, dans un premier temps, la figure d'un héros presque mythique (la référence à l'*Iliade*, très présente dans le récit, n'est pas innocente<sup>2</sup>), à travers un processus de montage toujours recommencé, fait d'irradiations successives, de répétitions, d'effets d'ellipse et de suspens où la confrontation identité/altérité converge dans le désir d'être soi. Avant de "deshéroïciser" Walter Dias, de le déconstruire, à la fin du roman, grâce à l'écriture de trois récits qu'elle va lui offrir, en Argentine, la narratrice instaure une situation de type cinématographique qui va se noyer dans l'absence du père, rendu constamment présent par le pouvoir de la parole:

Elle aurait voulu dire qu'elle avait quinze ans mais qu'elle continuait à projeter le film de Walter chaque fois qu'elle en avait envie, n'importe où, et qu'il lui apparaissait toujours tel qu'il était maintenant et tel qu'il était avant, et que ce film était un héritage immatériel, invisible pour les autres, mais bien concret pour elle, un film où personne n'entrait ni ne sortait sans sa permission. Un film sur l'apparition de Walter.

Elle aurait voulu lui expliquer comment elle avait hérité de son apparition à Valmares, quand la maison abritait encore au grand complet la brigade de cultivateurs qui avait déguerpi par la suite. Quand la maison était encore occupée par les frères Dias qui sautaient sur les charrettes en bois, tous pareils, tendus et muets lorsqu'ils étaient à table. La présence de Walter dans certains coins de la maison emplissait toute la demeure. Elle

avait gardé l'image de sa silhouette sur le carrelage, de face, de dos, à côté de la table, parmi tous, et après, seul, faisant corps avec la carriole. Elle avait hérité d'une attitude, ici, là, à l'arrêt, en mouvement, à l'état pur, et cependant répétée, insistante. Elle l'avait gravée, la nuit où Walter était monté dans le noir, puis était entré, avait pris la lampe et s'était approché de sa fille. "Ne crie pas!" avait-il dit d'abord. "Ne bouge pas". (p.24)

L'écriture se signale d'emblée sous le double signe de la remémoration/ commémoration et se laisse appréhender comme une organisation subjective qui permet la rencontre de l'Autre, tout en dessinant l'avènement du Même, dans une trajectoire qui aboutit au plus intime de l'être. La conscience de la narratrice, dans le vide de son attention, à la fois flottante et aiguisée, enregistre les moindres détails, elle est réceptive à tous les accidents du dehors qui s'imposent à sa perception, comme la différente qualité des pas de chacun des membres de la famille:

Il y avait les pas libres et légers, encore enfantins, encore mal assurés, des fils de Maria Ema, qui faisaient penser à des galopades de rongeurs par leur façon de parcourir le couloir en bande rapide. Par contraste, il y avait les pas lourds de Francisco Dias sortis de bottes où brillaient deux rangées de clous produisant un son métallique qui le suivait partout comme s'il transportait une couronne sous ses pieds. Et il y avait les pas de Custódio, plus légers que ceux de son père, mais eux aussi munis d'une protection métallique, piquetant le carrelage et le ciment ici et là de sa démarche asymétrique de boiteux. (p.12)

A travers une description en clair-obscur, le lecteur accède à la densité d'une vie chargée d'événements et d'aventures qui touchent autant l'expérience individuelle que l'histoire collective. Le présent de l'écriture rythme, à intervalles réguliers, la coulée du texte qui charrie avec lui des fragments hétérogènes de la mémoire, succédant les uns aux autres sans ordre apparent, inlassablement repris, répétés, dans un mouvement continu d'expansion, travaillé par un processus de perte où la voix de la narratrice se déploie dans le jeu des tensions, des relations, des reprises, nous proposant un dispositif singulier, rhizomatique, constitué de plis et de stratifications où se réinvente sans cesse un rapport singulier au temps. Le cercle répétitif des mêmes

souvenirs produit ce que Blanchot nommerait sa “différence essentielle”. Dans *L’entretien infini*, il observe:

La répétition efface le dire et le démystifie. C’est là le sens de la réflexion de Marx sur les événements tragiques qui se répètent en farce ; mais si la farce à son tour se répète? si ce qui a eu lieu, toujours revient et à nouveau, à nouveau? si ce qui a été dit une fois non seulement ne cesse de se dire, mais toujours recommence, et non seulement recommence, mais nous impose l’idée que cela n’a jamais vraiment commencé, ayant dès le commencement commencé par recommencer, par là détruisant le mythe de l’initial et de l’originel (auquel nous restons inconsidérément soumis) et liant la parole au mouvement neutre de ce qui n’a ni commencement ni fin, l’incessant, l’interminable?

La question du ressassement qui hante le roman de Lídia Jorge correspond dans une certaine mesure à ce “mouvement neutre” qui témoigne d’un désir de coïncider avec l’insupportable absence, mais elle révèle aussi le décalage entre les mots et l’expérience vécue qu’ils tentent de reconstituer, dans la distance irréductible. On se souvient du mot de Jabès: “On ne parle vraiment que dans la distance. Il n’y a de parole que séparée”<sup>4</sup>.

Le rôle du père est classiquement envisagé par rapport à la Loi. La psychanalyse nous a montré que la fonction paternelle consiste à séparer l’enfant de sa mère pour le faire sortir de sa toute-puissance, et favoriser ainsi l’émergence de son intériorité. Or, dans le roman de Lídia Jorge, Walter, le père absent, n’est pas du côté de la Loi mais plutôt du côté du Don: il laisse en héritage à sa fille une couverture de soldat, cristallisation de la mémoire individuelle et collective<sup>5</sup>, véritable figure de la dualité où s’inscrit l’aventure faite d’amour et de création:

Comme si le hasard avait voulu faire une démonstration, la couverture s’était promené pendant dix mois, de poste en poste, jusqu’à arriver aujourd’hui même à S. Sebastião de Valmares. Au début, il fut difficile de comprendre comment un colis dont les adresses de l’expéditeur et du destinataire étaient couvertes de taches et entourées de messages, dont certains inintelligibles, avait pu arriver à destination. Maria Ema appela Custódio Dias et ils se mirent tous deux à examiner le colis,

puis elle lui tendit les ciseaux à poisson et ils ouvrirent le paquet. Après seulement ils en remirent le contenu à la fille de Walter. Alors la couverture fut dépliée et étalée par terre et la fille de Walter souhaita qu'il revienne lui rendre visite pour pouvoir lui dire qu'elle avait hérité de la nuit de la pluie avec tout ce qu'elle contenait, et que par conséquent il était injuste que Walter eût écrit sur une carte une phrase d'une telle ironie sur lui-même.

*Je laisse à ma nièce pour seul héritage cette couverture de soldat. Et maintenant il vient lentement, il ne lui laisse pas la parole, il ne lui parle pas, elle ne sait pas pourquoi. (p.46-47)*

La couverture du soldat, dernier héritage laissé par Walter à sa fille, représente aussi un corps symbolique, celui du destin portugais, marqué par la guerre, le voyage, l'émigration. Dans une certaine mesure, on pourrait dire que Walter devient, au fil du récit, une sorte d'Ulysse, l'aventurier rusé. Mais, contrairement au héros grec, Walter revient chez lui transformé en dépouille que la narratrice enterre à la fin du roman, dans un rituel funéraire, nécessaire au travail du deuil:

Avec ces gestes archaïques elle creuse un trou dans la terre. "Han!" crie-t-elle à chaque coup comme si elle accouchait d'un enfant. Elle place la couverture pliée dans le trou, contente d'elle et contente de Walter. Qui est le père de qui? Qui est notre mère? En cette heure, Walter Dias n'est-il pas en train de devenir son fils? (p.201)

Marquée par le secret de sa filiation et par l'idéalisation de Walter Dias, la narratrice qui s'exprime tantôt à la première, tantôt à la troisième personne, part à la recherche du passé enfoui de Valmares, dans l'Algarve des années cinquante, tente de ressusciter sa généalogie familiale par une plongée dans les souvenirs et aboutit au récit d'une métamorphose dont l'apparente circularité révèle en fait une **structure en spirale** qui souligne la puissance de la transformation et le caractère dynamique de l'évolution. Motif simple et ouvert, la spirale se concentre ou se développe selon que le mouvement est centrifuge ou centripète, c'est-à-dire en fonction de la position de la narratrice, tantôt tournée vers elle-même, dans une posture narcissique, tantôt tournée vers les autres, après l'expérience décisive avec le docteur Dalila, l'eunuque opérateur de dualité<sup>6</sup>, qui l'oblige à se séparer du revolver

de Walter, dans une sorte de castration qui s'impose comme une opération de détachement, de libération du pouvoir phallique.

Dans le récit, le père n'est pas exactement une figure mais plutôt une constellation qui se dilate, se déplace, se mélange, en fonction de la descente abyssale effectuée par la narratrice qui tente de le ressusciter par les moyens de l'écriture. Le destin du père est clairement marqué par trois étapes essentielles:

- les années d'apprentissage, caractérisées par la révolte vis-à-vis du patriarche Francisco Dias, par la découverte du sexe et de la liberté (représentée par la charrette solaire), par la promotion sociale grâce à l'armée et par le refus de la paternité au profit de l'aventure;
- ensuite, l'exaltation du voyage, semblable à un nomadisme libérateur, cristallisé dans les dessins d'oiseaux, qui permettent à l'enfant d'inventer une géographie imaginaire, tout en traduisant le mouvement, la force et la création de son père baroudeur;
- et enfin, la décadence, en Argentine, où le séducteur Walter est devenu "taurin" face à la narratrice qui lui offre trois récits où il se revoit de manière abominable, après toutes ses années de fuite:

Ce n'est qu'au moment où sa fille lui tendit en même temps *Le Peintre d'Oiseaux* et *La Carriole du Diable*, qu'il revint en arrière et déchiffra vraiment le titre du récit brutal qu'il n'avait pas lu, et il sentit que sa fille ne lui tendait pas du papier mais un miroir. Il rougit. Il se mit à feuilleter en tous sens les trois liasses de pages. Il bousculait les feuillets, regardait sa fille, la fille regardait son père et les feuillets sous l'ampoule blafarde. Walter Dias déchiffra à voix haute le titre du récit: *Le petit soldat fornicateur*. "Fornicateur..." répéta-t-il. Puis, consterné: "Je suppose que ce n'est pas toi qui as écrit ça..." La nuit bruissante collait encore à l'espace tapissé de boiseries. Livide, le soldat Walter dressa son grand corps, un corps trop lourd pour son squelette, un corps qui pendait du squelette comme s'il avait entraîné avec lui la matérialité des lieux par où il était passé et qu'il n'avait pas su s'en défaire. Il se mit à trembler au milieu du coin dansant et musiquant, les feuilles à la main. Il était furieux. "Fous le camp! Fous le camp!" cria-t-il. (p.189)

Lors de cette rencontre, où le registre cinématographique est encore une fois présent, la narratrice procède à la désacralisation de Walter, dont l'image était déjà progressivement déformée dans les lettres

envoyées à Valmares par la fratrie jalouse, émigrée aux Amériques. Moteur essentiel du récit, cette dernière rencontre avec le père signale l'accès à l'écriture, au moment où l'objet d'amour, définitivement perdu est, en même temps, reconstitué. En effet, le désir de l'Autre se transforme en désir d'écrire, ce qui veut dire que la fille sacrifiée s'inverse en fille persécutrice. L'écriture devient ainsi opérateur de métamorphoses, la libérant de sa dépendance amoureuse du premier Autre:

Elle était là pour couper quelque chose qui devait être coupé, au moment voulu. Coupé en elle. C'est dans ce but qu'elle avait entrepris toutes ces démarches. (p.190)

L'avènement du sujet dessine le tissage de deux histoires différentes et complémentaires - l'histoire d'une passion et l'histoire de la naissance de l'œuvre - élaborées autour d'un voyage dans le temps et dans l'espace, qui s'accompagne d'un parcours intérieur, nourri par un arrière-plan mythique (Homère) et biblique (la passion du Christ, la symbolique des noms comme Baptista, Dalila, Custódio...).

Ainsi pratiquée, aux confins de l'individuel et du collectif, l'écriture trace un espace où la mémoire strictement biographique vient se prendre et se mêler à celle d'une génération, mais aussi celle, trans-historique, que l'on appelle la culture.

Parallèle à la remémoration, l'écriture révèle, chez Lídia Jorge, une évidente fonction thérapeutique, elle se fait épitaphe et devient résolution oedipienne, tout en étant l'épiphanie d'un sens qui permet l'émergence d'une identité issue de la tension entre la vie et la mort. Dans cette perspective, *La Couverture du Soldat* peut être lu comme un adieu au père, à la suite d'un long travail de deuil qui, selon Daniel Sibony, "est un travail de repli sur soi et de réouverture au monde; de quoi refaire un partage entre les vivants et les morts, et vivre l'entre-deux-mondes, entre vie et mort"<sup>7</sup>.

## NOTES

1. Lúdia Jorge, *La couverture du soldat*, Paris, Ed.Métailié, 1999.
2. Ana Paula Ferreira observe justement que “Entre a leitura desse texto-súmula que é a *Ilíada* de Homero e aquele outro trabalho de leitura/ tradução que envolve o cerzir a gesta dos Dias do Portugal contemporâneo não vai mais que uma demanda apaixonada de sentido, o que equivale a dizer de reconhecimento, de identidade e filiação.”, in “Precisa-se de Pai para Natio de escrita ou A Paixão segundo Lúdia Jorge”, *Mealibra*, n°9, Viana do Castelo, CCAM, 2001, pp.28-29.
3. Maurice Blanchot, *L’entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p.503.
4. Edmond Jabès, *Le livre des marges*, Paris, Ed.Poche, 1987, p.183.
5. Pour Ana Paula Ferreira, cette couverture est aussi “mortalha de uma história à vez individual e nacional colocada sob rasura. ... justamente a elipse de memória histórica assinalada pela ausência de marcas temporais/ vivenciais na manta (...), o que provoca o processo da escrita. Todo o edifício textual quereria doar, fazer presente enquanto palavra escrita a figura paterna de algum modo concebida como inventário de bens e débitos multiplicados desde 1945, data da partida de Walter como soldado do Império pouco antes da filha nascer.”, in *op.cit.*, p.31.
6. Dalila est un surnom adopté par le médecin, et renvoie, évidemment, à la castration. Dans la Bible, Dalila est une courtisane judéenne qui livra Samson aux Philistins après lui avoir coupé les cheveux, qui faisaient sa force. Situé du côté de la lune, du figuier et du féminin, le Docteur Dalila mériterait une étude plus approfondie car, à notre avis, il constitue une figure paradigmatique du changement opéré chez la narratrice.
7. Daniel Sibony, *Entre-deux*, Paris, Seuil, 1991, p.124.



## Le pouvoir des mères dans l'œuvre d'Adelaida García Morales

**Marielle Dubois-Lacoste**  
(Université de Pau et des Pays de l'Adour)

Si la solitude est, selon Emmanuel Levinas<sup>1</sup>, une donnée fondamentale de l'être -*la solitude apparaît comme l'isolement qui marque l'événement même d'être*<sup>2</sup>- est-il amené à dire-, il n'en demeure pas moins qu'une possibilité nous est offerte pour échapper à l'angoisse et au désespoir inhérent à notre condition; elle réside dans les relations que nous entretenons avec l'autre. Ces relations transitives, cet *exister avec*, cette participation de l'être à l'autre qui nous permet de sortir de la solitude, constituent donc, le passage obligé qui sauve du chaos, du *bruissement anonyme et insensé de l'être*<sup>3</sup>.

Or, ce mouvement de deux consciences qui se confrontent, qui s'affirment, en un premier temps dans leur négation réciproque, conduit à traverser certaines étapes de luttes rivales, à la tentation de l'appropriation, aux divers abus, avant de trouver cette limite, cette distance qui marque le respect de l'autre, en même temps qu'une prise de conscience de soi.

C'est dans cette optique des relations conflictuelles à l'autre que je désire aborder le thème qui nous occupe, *Femmes et pouvoirs*. Le sens de *pouvoir* que je vais privilégier ici, est donc celui de *potestas*, pouvoir de commander et de se faire obéir, sans tenir compte de la volonté de l'autre.

L'œuvre romanesque d'Adelaida García Morales<sup>4</sup> constitue un terrain original, idoine à l'observation des relations que peut entretenir la femme avec cet autre, homme ou femme.

Dans un univers très féminin, -presque tous les romans ont pour héroïnes des femmes, souvent narratrices, qui reconstituent leur passé subjectif de petites filles ou de jeunes adolescentes-, les rapports à

autrui sont envisagés sous un éclairage bien spécifique et prennent essentiellement deux directions: l'éros et la filiation. Pour ce qui est de la première qui traite de la rencontre avec cet autre, l'homme, force est de remarquer que la relation s'effectue sous le sceau du pouvoir masculin. L'homme est ici, cet ensorceleur que l'on aime avec passion, au mépris des risques identitaires encourus: *Una historia perversa*, *La lógica del vampiro* sont exemplaires à cet égard. Il peut être aussi celui dont on rêve, qui échappe et dont l'absence vous pénètre, *El silencio de las sirenas*, *El Sur* en sont l'illustration.

Mais ce n'est pas sur la complexité de ces jeux de pouvoir et de soumission que je désire m'arrêter, ici. Si l'éros constitue l'un de thèmes de prédilection d'Adelaida García Morales, il en est un autre qui est déployé avec ampleur tout au long des ses romans: il s'agit de la filiation.

Si la romancière espagnole se plaît à décliner les relations père-fille, - *El Sur* en est le plus bel exemple-, elle ne délaisse pas pour autant celles qui concernent mère et fille. Ces relations tissent de façon subreptice la trame de presque tous les romans, parfois omniprésentes, parfois en filigrane. Et c'est ce qui va constituer l'objet de mon travail: mettre en lumière la qualité de ces relations mère-fille, en ne perdant pas de vue qu'elles s'inscrivent dans une période bien déterminée, - les années cinquante et soixante, en Espagne-, mais sans oublier non plus, qu'elles entrent dans une perspective plus ample, qu'elles sont fondamentales pour l'identité féminine. Les subtils rouages de ces rapports déterminants pour la conduite et le comportement de la femme, constituent un espace riche d'enseignements.

J'aimerais, en premier lieu revenir sur le sens très voisin de deux termes, *pouvoir* et *puissance*. Si le mot *pouvoir*, en raison de son origine, -un infinitif-, tend à marquer l'action, celle qui est exercée par quelqu'un, le deuxième, *puissance* est le dérivé d'un participe présent auquel s'ajoute la finale *ance*. Cette origine lui confère une nuance bien particulière: celle de quelque chose qui dure, qui est permanent. Ce point de départ à la réflexion ne me paraît pas dénué d'intérêt si l'on considère que les relations de filiation entre la mère et sa fille sont scellées de cette emprise de la mère, dès l'enfance et durant toute la vie. C'est de sa mère que la petite fille va tirer son courage, le sens de son identité, sa capacité à aimer. De la qualité de cet amour maternel donné, et de la façon dont il va être reçu, perçu, dépendent nos débuts dans la vie. Si l'on en croit les grands interprètes du comportement humain, la petite fille va se mettre en relation avec autrui, en fonction de cet héritage. Ces premiers instants de symbiose sont suivis par la

nécessaire séparation de l'enfant qui s'ouvre au monde extérieur. Si l'on considère ce lien maternel comme la condition nécessaire de toute vie, de toute transmission, force est d'accepter le terme de *puissance* pour le qualifier. Il s'agit d'une donnée essentielle, de base, continue, inextinguible. Cette puissance, on le verra par la suite, se fait plus incisive, plus prégnante lorsqu'il s'agit de la mère et de la fille. On conçoit combien il peut être intéressant dans la perspective d'un travail sur les femmes et les pouvoirs, d'analyser cette relation particulière et de mesurer son impact.

Il m'a paru important de revenir à ces notions fondamentales pour mieux comprendre ce qui se joue dans les romans d'Adelaida García Morales. Dans *El Sur*<sup>5</sup>, l'héroïne Adriana se souvient de ces années d'enfance traversées par le conflit qui l'oppose à sa mère. *La Tía Águeda*<sup>6</sup> reprend ce thème de façon plus ouverte, même si la figure maternelle est substituée, ici, par celle de la tante. *La señorita Medina*<sup>7</sup> décrit la violence de la colère de Nieves face à sa mère et à sa tyrannie.

Si dans le premier roman l'accent est mis avant tout sur l'absence du père, il n'en demeure pas moins que la figure maternelle y joue un rôle évident. La façon par laquelle le récit la tient volontairement à l'écart, s'avère significative. Les descriptions qui la concernent sont floues et c'est en termes vagues qu'elle est définie par la narratrice, le temps semblant avoir émoussé le souvenir. Mais on reconnaît bien là un jeu qui tente de mettre en avant la figure paternelle défaillante et, en distance, celle de la mère. Ce jeu masque à peine le ressentiment de la fille pour cette mère qui tentait de la tenir écartée de son père. L'oubli se veut significatif. Le récit du souvenir peut se lire, alors, non seulement comme la recherche de ce père écarté mais aussi comme le reproche sourd fait à cette mère qui tyrannise la fillette en tentant de lui inculquer ce qu'elle-même porte, c'est à dire les valeurs conservatrices de l'Espagne franquiste des années cinquante et soixante, et ce, au détriment du rapprochement père-fille.

Quelles formes prend ce pouvoir? Les romans d'Adelaida Garcia Morales dessinent une figure maternelle bien ancrée dans les limites du foyer, dans l'espace qui lui est traditionnellement dévolu. Son influence y est déterminante. Elle prend en charge l'instruction d'Adriana dans *El Sur*, son enseignement religieux, qui est dans cette société espagnole franquiste, fortement ritualisé et porteur de maints interdits. Dans *La tía Águeda*, la tante inculque à Marta les bonnes manières, les bons principes d'une vie d'austérité dans laquelle la fantaisie, la joie, ne trouvent pas de place. Le temps passe, dans la monotonie des actes qui se répètent, toujours les mêmes. Tel un dragon

de vertu, inflexible et rigoureuse, Águeda veille à l'écoulement des jours sombres, inertes. Le travail y est une vertu première; les jeux, les promenades des actions vaines. Si Marta trompe son ennui en se réfugiant dans le grenier, si l'héroïne de *Bene* rêve dans sa tour abandonnée, c'est que l'espace familial qui leur est offert est soumis aux lois draconiennes d'une figure maternelle austère et figée dans des principes astreignants et étroits.

Son pouvoir s'exerce aussi hors de la sphère de la maison. Le monde extérieur est source de méfiance. Le pouvoir de dissuasion, face à cet univers du dehors, se donne à lire au fil des romans par des images, souvent les mêmes: la grille qui entoure la maison et que l'on ne peut franchir, par exemple. Cette méfiance transmise par les mères à leur enfant, est alimentée par les récits, terribles, des histoires du village que l'on se raconte dans les cuisines. La grille qui sépare, est la frontière entre deux mondes, mais elle est aussi, métonymiquement, le signe de ce pouvoir maternel, de sa tyrannie castratrice. Dans *Bene*, la fillette regarde à travers les barreaux les gitans qui défilent à la grille, avec envie et curiosité. Ce peuple errant symbolise son désir de séparation, son besoin de s'ouvrir au monde extérieur, de fuir la sphère familiale et plus précisément maternelle, son aspiration à la liberté. Mais il ne lui sera même pas permis de s'évader en rêve. Les récits colportés sur la violence et la cruauté de ces gens du voyage, viendront apporter le doute dans son esprit d'enfant crédule et finiront par ternir cette image idyllique, spontanée, qui aurait pu s'avérer salvatrice. Car en voulant assurer la sécurité de sa progéniture, la mère l'empêche de faire confiance aux autres et crée en elle un sentiment d'insécurité. C'est l'un des effets pervers du pouvoir dont elle dispose.

Il n'y a pas dans les récits d'enfance d'Adelaida García Morales de tableaux familiers et intimes, de scènes d'affection et de tendresse entre mère et fille. Dans *El Sur*, c'est le père qui, parfois, manifeste des élans de complicité et de compréhension : il sait reconforter Adriana, sécher ses larmes lorsqu'elle est condamnée sans appel par une mère sourde à toute explication, et qui prend le parti opposé, celui de la camarade rivale, non sans une certaine injustice. Dans le roman *La tía Águeda*, le schéma est identique. L'homme apporte la douceur, apaise la douleur, se montre à l'écoute, même si cela est fugitif. Et Marta qui ne peut trouver chez sa tante l'amour maternel perdu, la sécurité qui fait défaut, connaît de brefs instants de réconfort auprès de son oncle plus attentif que son épouse aux peurs d'enfant blessée. Le roman décrit un espace d'interdictions, de reproches, un cheminement balisé de refus. La tante est omniprésente. Non seulement elle empêche,

contraint, mais, par sa raideur, son austérité et sa méfiance, elle est aussi à l'origine d'un climat d'insécurité déséquilibrant pour la fillette rendue vulnérable par le décès de sa mère et l'abandon de son père. Le manque d'élans de tendresse, d'affection, constitue un autre effet pervers d'un abus de pouvoir qui a pour conséquence la peur, l'insécurité, une tendance à l'esseulement chez les victimes.

Il est une autre facette destructrice du pouvoir maternel: il s'agit de la tentation maternelle de maintenir la fillette dans une relation incestueuse, lorsqu'il lui arrive d'exclure l'homme, le père, de cette relation à trois. Les deux romans cités, *El Sur*, *La tía Águeda* en offrent un bel exemple. Le père et l'oncle sont écartés et méprisés. Il n'est alors aucune issue pour la fillette que celle du retour vers cette mère qui s'impose comme le seul refuge. La tension exercée par ce pouvoir castrateur se fait ressentir dans les deux romans. Adriana et Marta, malgré les élans d'amour et de sympathie qui les poussent vers le père ou l'oncle, ne peuvent totalement s'y adonner. Elles restent troublées par les attitudes dévalorisantes adoptées par leur mère et tante, envers ces hommes. Elles ne peuvent que douter, s'interroger sur le passé de ces êtres qu'elles sont empêchées d'aimer et qu'elles tiennent en suspicion. *El Sur* est bien l'espace d'une tentative d'appropriation menée par la mère. Pourtant, cet empire qui se voudrait souverain, est contrebalancé par les doutes d'Adriana qui se montre plus encline à préférer les jeux proposés par le père, à recevoir ses quelques marques d'affection, qu'à suivre les conseils maternels. Son désir de séparation est clair. Le joug maternel pèse. Les ressentiments éprouvés par la mère pour cet homme qui l'a trahie avec une autre femme, rendent difficile la rupture. Ce n'est qu'en allant vers la connaissance de ce qu'il s'est réellement passé, en rencontrant les acteurs du drame, Gloria et son fils, que la jeune fille pourra y parvenir. La structure même de *El Sur* met en évidence le mouvement qui porte la fillette vers l'absent, comme si dans cette récupération qui se fait à posteriori de la figure paternelle, il y avait aussi le désir, la volonté de maintenir la mère à distance. Le texte donne à lire la colère sourde qui prend la forme d'un oubli délibéré, intentionnel, et la tentative de repousser et d'annuler ce pouvoir maternel qui, à un moment donné, a éloigné Adriana de son père.

*El Sur* propose un schéma mère-fille fondé sur l'autorité pesante de la mère, sur le manque d'affection, sur une projection malsaine d'un moi narcissique, sur une lutte difficile pour obtenir la séparation. Si l'héroïne parvient à se libérer, elle en portera, cependant, sa vie durant, les stigmates. Le pouvoir maternel qui émane d'une donnée

de vie fondamentale, celle qui relie la mère à l'enfant, celle qui permet au nourrisson de s'identifier dans les premiers moments de sa vie, ce pouvoir, lorsqu'il s'exerce sur la fillette plus précisément, -et j'aurai l'occasion de démontrer pourquoi, par la suite-, ne doit pas s'exercer comme une autorité contraignante. S'il ne s'accompagne pas de tendresse et d'affection, il est à l'origine de déviations, peut altérer la formation de la jeune enfant, et causer des détériorations chez la femme-adulte. Les romans d'Adelaida García Morales mettent clairement en évidence les effets de ce pouvoir excessif, par le jeu des commentaires que les narratrices font *a posteriori*. Ils sont porteurs des dommages causés par cette relation mère-fille sur l'adulte; ils expriment le désenchantement face à ce qui est présenté, ici, comme définitif. La solitude que vivent les héroïnes des romans d'Adelaida García Morales, trouve ses racines dans cette blessure initiale. Et le travail de la mémoire qu'elles effectuent, ne peut que partiellement effacer les ombres, les empreintes de cette déficience maternelle. Certains récits dénoncent à voix basse mais non sans violence ce pouvoir maternel qui ne devrait pas s'en tenir exclusivement à la transmission de règles tyranniques et figées, fixées une fois pour toutes, à imposer, par la force, un modèle unique. *El Sur* plus particulièrement, décrit les effets destructeurs du manque d'amour réel. Les meurtrissures, les blessures sont bien présentes chez le personnage féminin adulte. Un état d'angoisse, d'insécurité, un sentiment d'esseulement, de désespérance envahissent le texte et les derniers mots résonnent comme un ultime soupir exhalé, empreints à la fois, de désillusion et de résignation. Est-ce à dire que tout est définitivement joué lorsque les rapports mère-fille ont été dans l'enfance défectueux, imparfaits? D'autres textes d'Adelaida García Morales le laissent entendre, comme *La señorita Medina* par exemple.

Ce roman aborde le même thème et d'une certaine façon, le complète. Il met en scène une adolescente qui, une fois encore est soumise à l'étroitesse d'une famille bien pensante. L'absence d'amour y est encore plus flagrante qu'ailleurs. Le rejet maternel prend, ici, des proportions extrêmes. Dès l'incipit, la narratrice prend soin de signaler le manque d'instinct maternel, la négation -et ce dès la période pré-natale-, dont est victime la protagoniste de l'histoire, Nieves. Le personnage de la mère est campé, dès les premières lignes. Elle se contente d'user d'autorité, elle s'en tient à un rôle qui consiste, exclusivement, à transmettre les règles morales dont elle-même a hérité. Face à cette attitude, et c'est en cela qu'elle se différencie de l'héroïne de *El Sur*, Nieves montre ouvertement son hostilité. Les

relations sont conflictuelles dès les premières années. Elle mène un véritable combat contre cette mère qui la tyrannise et la rejette, pour se faire reconnaître et pour attirer l'attention sur elle par des actes inconsidérés. Il est intéressant de noter que la sexualité va être l'un des terrains privilégiés de leur opposition. Et ce n'est pas le fruit d'un hasard.

En effet, la sexualité constitue bien l'un des principaux points d'achoppement de la relation mère-fille. Si pour le fils la première expérience sexuelle est perçue comme une étape normale et attendue de la séparation, vers la virilité, il n'en est pas de même pour les filles chez qui la défloration constitue une source d'angoisse pour les mères. Et cette angoisse prend souvent la forme d'une interdiction de toute sexualité. La religion, et ses règles strictes, n'est pas sans jouer un rôle fondamental, et l'on peut même se demander si elle ne constitue pas un argument de poids mis en avant par cette mère qui, en réalité, cache derrière cette justification, sa peur viscérale de la séparation affective d'avec la fille. Les comportements maternels peuvent se faire, alors, sévères et injustes. Si Nieves s'abandonne avec délectation au plaisir et à ses pulsions dans des hôtels minables, c'est qu'elle signe avec violence et une certaine exagération, sa prise de pouvoir sur elle-même, c'est qu'elle tente de voler de ses propres ailes, cherchant à se libérer ainsi du joug maternel, de cette mère qui n'est que loi. Sa hâte à passer à l'acte dans les premières années de son adolescence, -elle a à peine quinze ans-, est la preuve de son désir de quitter le giron maternel. Cette contestation engendre des conduites extrêmes, abusives, des heurts violents, -elle n'hésite pas à fréquenter une maison de tolérance pour s'y prostituer, par exemple-. Le sexe et la mort constituent les deux pôles essentiels d'une révolte qui vise, bien sûr à transgresser les règles et les conventions d'une société puritaine, mais qui tient, surtout, de la quête existentielle, avec ses égarements.

L'insoumission de Nieves est dirigée avant tout contre la tyrannie familiale et plus particulièrement maternelle. Bien sûr, elle est indispensable pour que Nieves se sente libre, libre d'agir, mais elle ne donne pas naissance, pour autant, à une réelle liberté de pensée. En effet, le roman suit l'itinéraire d'une adolescente égarée, incapable de donner un sens à sa protestation. La liberté qui a été gagnée, est seulement une liberté en actes. Comme un oiseau pris au piège, la jeune fille se débat, à coups d'extravagances, de retournements subits qui lui font vivre des choix contradictoires, des aventures sexuelles et des périodes d'intense religiosité. La révolte devient alors un jeu absurde et malsain qui ne lui apporte aucun surcroît de connaissance

ou de sens. Elle ne lui permet pas d'accéder à son identité, elle s'avère vaine. L'issue fatale, le suicide décidé par pulsion, en est bien la preuve.

Dire non au pouvoir maternel afin de tenter de se créer un modèle propre, n'a pas été, ici, suffisant. La colère était peut-être trop intense, trop omniprésente pour qu'elle ait pu donner lieu à une étape positive. Elle n'est, en réalité, que la face cachée du lien qui ne peut se rompre. Ce roman montre, en effet, toute la complexité de la relation mère-fille et apporte un surcroît d'informations à ce qui a été relevé dans les premiers romans, c'est à dire, les marques de ce pouvoir maternel. Dans *La señorita Medina*, un pas de plus a été franchi dans la description des ravages causés. C'est la mise en scène d'une résistance avortée, d'une riposte obstinée mais dérisoire. Pourtant, à deux reprises on aurait pu penser que l'issue aurait pu être favorable.

En effet, apparaissent deux figures de substitution, la tante et la religieuse qui, un instant, grâce à ce qu'elles apportent, auraient pu contrebalancer le pouvoir maternel et offrir des modèles, différents, à l'identification de la jeune fille. Se dérober à l'emprise maternelle, voilà ce qu'offrent les figures de substitution. La tante María est enjouée, festive, attentive, alors que la mère de Nieves est distante et inattentive. Sa mort vient mettre un terme à l'amélioration notable du comportement de Nieves. La narratrice ne manque pas de suggérer, par la description des changements d'attitude de Nieves, après la mort de sa tante, et de la reprise des hostilités, qu'il était un bien-être possible, une identification permise et salvatrice hors du modèle maternel.

Une deuxième figure de substitution apparaît dans le roman. C'est la señorita Medina, une religieuse, professeur de Nieves. Il semble que la jeune adolescente trouve à ses côtés, tendresse, compréhension et écoute bienveillantes. La señorita Medina est l'alliée, la figure maternelle compensatrice. Un moment, elle est même le modèle à partir duquel Nieves tente de se construire. Mais, en vain. Le rôle compensateur qu'elle a pu jouer en offrant ce que la mère biologique s'est refusée à donner, est sans effet. Car la señorita Medina poursuit des desseins qui l'empêchent d'être neutre et désintéressée. Les sentiments amoureux qu'elle voue à Nieves, constituent un obstacle à la relation, entravent son objectivité et sa disponibilité. Mais il est peut-être une autre explication à l'échec du déplacement effectué par Nieves sur la señorita Medina. S'il y a bien désir de séparation, de remise en cause du pouvoir maternel tyrannique, s'il existe bien chez la protagoniste la volonté de faire accepter son identité, il ne s'agit pas pour autant de rompre totalement la relation. Il est un désir de

s'affronter, bien évidemment, mais aussi de rechercher l'approbation totale de la mère, son absolution, comme s'il s'agissait de se faire reconnaître par elle malgré toutes les différences, de se faire accepter. Le roman met l'accent avec force sur le rejet, sur le déni maternel et ce, bien avant la naissance. Ils constituent une donnée fondamentale. Ainsi la lutte de Nieves menée à son terme, la mort, le combat qui consiste à vouloir imposer les erreurs, les égarements, tiennent du défi. Ils sont le signe que les efforts d'indépendance ne sont pas sérieux, que la relation de pouvoir entre la mère et la fille n'est pas réglée, que la distance n'est pas prise, dans la mesure où, chercher l'approbation, c'est encore se situer dans la relation.

Le roman tend à le souligner lorsque la narratrice opère, par dédoublement et symboliquement, à la place de sa sœur, un repli vers la mère, -le repli pouvant être l'ultime solution face à l'insuccès de la tentative de séparation-. Des années plus tard, en effet, Silvia décide de renouer le lien maternel, -elle est restée longtemps sans réel contact avec les siens-. Cependant, pour la première fois, elle manifeste le désir de retarder son départ pour demeurer auprès de sa mère atteinte de la maladie d'Alzheimer, -maladie qui gomme le présent et privilégie les souvenirs anciens-. Et ce détail, apparemment anodin, ne semble pas être dénué de sens. En effet, la mère qui a perdu le souvenir du passé récent, éprouve un profond accablement, une inquiétude douloureuse pour sa fille Nieves dont elle attend le retour, tous les soirs. Elle semble même avoir oublié les liens qui l'attachent à Silvia, son autre fille présente à ses côtés, pour ne se préoccuper que de celle qui est récalcitrante à ses conseils, Nieves, comme si elle ne retenait, de son expérience maternelle que ce lien d'opposition. Elle continue à croire que l'héritage qu'elle a à lui transmettre, doit lui parvenir. Elle reste figée dans cette transmission féminine qu'elle effectue, certes par le biais de la force et de la répression, et qu'elle n'a pu parfaire mais qui demeure comme une donnée fondamentale. Ne pas avoir réussi dans cette transmission des valeurs féminines et maternelles qu'elle portait, avoir failli, constitue un échec et se donne à voir dans les affres de la maladie.

On pourrait se demander si le retour opéré par la sœur, Silvia, auprès de sa mère malade, n'est pas la mise en scène qu'effectue le roman de la séparation avortée vécue, des années auparavant, et qui a conduit Nieves au suicide. La narratrice, Silvia, jusqu'à ce moment du texte, a insisté sur le manque d'amour, sur le rejet de Nieves. Une explication de la froideur maternelle, différente, est avancée, maintenant. Elle serait la conséquence de la peur ressentie par la mère

face à la violence de la conduite de Nieves. Dans le combat qui se joue entre les deux, -le texte parle de *dompter*, d'*animal sauvage*-, il semble que la mère ait utilisé toutes ses *armes*. Le pouvoir qui se fonde sur la force, sur une puissance en acte, n'est pas un droit. Ce point me paraît crucial pour l'étude engagée de la relation entre la mère et la fille fondée sur le pouvoir maternel. En effet, il existe bien une ambiguïté fondamentale dans cette relation. La mère est porteuse d'une puissance, innée, transmise, qui permet l'évolution du petit enfant. Elle est nécessaire à son développement. Toutefois, à un moment donné de l'identification, cette puissance doit être mise à l'écart. Elle ne donne pas le droit, le droit d'exercer le pouvoir au détriment de l'enfant. Et la relation se complique lorsque l'enfant est du sexe féminin. En effet, la mère sait que son garçon est différent. Très vite, elle l'encourage à prendre confiance dans le monde extérieur. Elle favorise le passage à une identité propre ; elle s'est préparée, depuis longtemps à cette séparation. Lorsqu'il s'agit de sa fille, c'est plus complexe. La mère porte inconsciemment en mémoire, sa propre relation avec sa génitrice. Elle tend à garder intact le lien pour sa progéniture du même sexe. Ce lien affectif constitue, en effet, l'une de ses armes pour maintenir la fillette dans la relation, afin d'assurer sa protection et de lui transmettre son héritage de mère. Car au-delà de cette projection narcissique, sans même en avoir conscience, elle se sent liée à une chaîne de maillons féminins, par sa capacité à transmettre la vie. Peut-être mue par un puissant sentiment de protection, -protection de cette vie transmise et qui le sera à son tour-, a-t-elle, pour sa fille, plus de réticences à admettre son indépendance. La sécurité de la petite fille lui étant imposée, de façon animale.

La révolte de Nieves qui n'aboutit à aucun passage réel, qui tient plus de la pulsion suicidaire que d'une volonté d'autonomie réelle, est la marque de la survivance du lien mère-fille. Le repli dans le giron maternel qu'effectue Silvia, son attitude de fille aimante qui reste au chevet de sa mère, désemparée par la maladie, seule et sans protection, n'est-il pas, par glissement, le signe de la révolte avortée conduite par sa sœur, Nieves, et de cette incapacité à dénouer le lien affectif, à se soustraire au pouvoir maternel, de cette difficulté à abandonner une mère démunie sans la présence de sa fille? Ce retour n'est-il pas la mise en acte d'un processus qui repose sur la nécessité ressentie par la mère, d'établir un lien intime, fusionnel, derrière lequel se cache l'indispensable transmission, l'inévitable héritage que désire préserver la mère, à tout prix? Elle se sert, à cet effet, des armes dont elle dispose, de son pouvoir, pour se rendre indispensable à sa progéniture, en la

maintenant sous son joug, plus longtemps et plus fermement qu'elle ne le fait avec son fils, animée par cet instinct de transmission de vie, tout occupée qu'elle est à transmettre le flambeau. La surprotection, les exigences, le chantage affectif font partie des armes dont elle dispose.

Si l'on en croit Elisabeth Badinter<sup>8</sup>: *le discours psychanalytique a largement contribué à faire de la mère le personnage central de la famille*. L'auteur souligne également l'importance accordée par la psychanalyse aux effets du pouvoir maternel sur sa descendance. Une *mauvaise mère*<sup>9</sup> pourrait entraîner des troubles psychologiques chez son enfant. Elle-même aurait connu une *mauvaise mère*. Il existerait, alors, une forme de malédiction qui, inéluctablement, tomberait sur certaines familles. Les romans d'Adelaida García Morales qui mettent en scène ces relations mère-fille, offrent de nombreux exemples de ces ravages causés par une *mauvaise mère* sur leur progéniture et pourraient s'inscrire dans cette optique qui tend à donner à la mère, une responsabilité de tout premier plan. Un sentiment de profonde solitude traverse, en effet, l'œuvre de la romancière espagnole et pourrait trouver son origine dans ces relations imparfaites. Si Elisabeth Badinter souligne, à juste titre, les carences de ce fondement scientifique, -l'environnement extérieur jouant un rôle non négligeable dans la formation de l'enfant-, force est de constater qu'elles ne sont pas retenues dans l'univers romanesque d'Adelaida García Morales qui choisit de dépeindre exclusivement les effets négatifs d'un pouvoir abusif. Elle souligne avec force les conséquences de ces abus. L'amour maternel n'est pas envisagé comme un instinct, -et cela, Elisabeth Badinter le souligne aussi-, mais comme une convenance, une obligation, un devoir auxquels la mère ne peut se soustraire. Si l'on retrouve ailleurs ce thème dans la littérature espagnole contemporaine, la représentation qu'elle en fait, est tout à fait originale. En effet, les romans tendent à dépeindre des univers féminins mélancoliques, des états d'angoisse souvent pathologique, une solitude extrême. La défaillance maternelle y est montrée du doigt, comme si en elle, se trouvaient les origines de ce mal-être originel. Elle oscille entre absence d'amour et toute-puissance inconditionnelle. L'originalité d'Adelaida García Morales me semble résider, avant tout, dans les relations de cause à effet qui sont établies entre un état féminin particulier, celui de la solitude, et la déficience maternelle observée dans les premières années de l'existence. Cette thèse ne fait pas l'objet d'un seul roman, elle est largement déclinée, se fait même obsédante au fil de l'œuvre. Il faut remarquer également que la relation mère-fille se joue, dans

cet univers romanesque, de façon plus ample dans une relation à trois. Le père, absent ou mis à distance trouve difficilement sa place dans la relation. Il est celui qui est recherché avec opiniâtreté dans *El Sur*, celui qui abandonne dans *La tía Agueda* ou dans *Bene*. Si Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich<sup>10</sup> peuvent affirmer: *s'il n'y a de bonnes mères que dans l'imaginaire d'une société idéalisée, il n'en existe pas moins des relations mère-fille qui permettent de surmonter leurs difficultés spécifiques, tout en soutenant l'épreuve du temps et des rapports qui, inévitablement, se modifient. A cela une condition: que cette relation, n'excluant ni le père, ni la fille, ni la mère, soit bien une relation à trois*, force est de constater que les romans d'Adelaida García Morales font état d'une insuffisance dans le fonctionnement de cette triade qui constitue les éléments de base à tout développement harmonieux.

On pourrait s'interroger, pour terminer, sur les relations que la femme moderne entretient avec sa fille. L'état qui a été décrit auparavant est celui d'une société espagnole des années cinquante ou soixante, historiquement marqué. On pourrait supposer qu'il est obsolète. Toutefois, l'instinct de survie de nos sociétés est bien toujours d'actualité, il passe toujours par la femme. Son comportement face à sa fille a changé, bien sûr. Pourtant, les données fondamentales demeurent. La mère des années 2000 est confrontée au dilemme suivant: transmettre à sa fille le désir de la maternité afin de sauvegarder la race humaine, la protéger afin que la transmission se fasse, user et abuser de sa *puissance*, à cet effet, et développer ses intérêts sociaux, - intérêts qui selon Freud seraient moindre chez l'enfant du sexe féminin que celui du sexe masculin, mais que la mère d'aujourd'hui ne peut pas manquer de reconnaître, puisque elle-même travaille-. Cette double exigence peut s'avérer difficile à manier. Mener de pair deux axes, apparemment divergents, n'est assurément pas aisé. Il pourrait être intéressant de s'interroger sur cette contradiction qui a été largement développée par Freud et ses disciples et qui pèse lourd encore dans les consciences. D'un côté, le fils qui, très vite s'identifie à celui qui représente le monde extérieur, le père; de l'autre la fille qui est marquée par sa découverte de la castration et qui n'a d'autre issue que celle d'abandonner son désir du pénis pour celui de l'enfant. Sans vouloir revenir sur les étapes décrites avec précision par les héritiers de Freud, je crois qu'il serait important de s'interroger sur ces fondements qui ne répondent plus à nos sociétés modernes. Mais les femmes sont-elles prêtes à abandonner les prérogatives que la maternité leur donne? Sont-elles capables de remettre en question ce qui a constitué, des siècles durant, une tour d'ivoire, dans laquelle

seule la fille était admise lorsqu'elle enfantait? Ne trouvent-elles pas dans cette *puissance* qui les relie à l'enfant, le moyen d'en tirer profit, d'en tirer des avantages certains? Sont-elles prêtes à abandonner les privilèges que leur occasionne cet état?

On peut se demander si, presque cinquante ans après, les relations mère-fille ont réellement changé. Face aux nouvelles exigences, la mère continue à se sentir investie d'une toute-puissance, et la société semble l'encourager sur ce point. Selon Caroline Eliacheff <sup>11</sup>: *l'ambivalence des parents et la toute-puissance des mères ne sont pas près de disparaître*. La psychanalyste donne des exemples dans son livre, de cette absolution, de cette indulgence de la société à l'égard des mères. Elle cite certains actes de justice qui prononcent l'absolution de mères coupables d'homicides sur leurs enfants soumis à la drogue, par exemple. La clémence des tribunaux à l'égard de ces femmes qui, par amour, ont tué leur progéniture, est la preuve de ce parti pris.

La transmission maternelle qui semble être le fondement des actes de pouvoir de la mère sur la fille, ce kidnappage, cet enlèvement, ce *lien mortifère* ne cachent-t-ils pas en réalité, et le plus souvent, un abus maternel qui trouve ses racines dans *un inceste platonique* qui a pour enjeu, *l'assouvissement d'un besoin identitaire ou narcissique*<sup>12</sup> de la mère? L'analyse des romans d'Adelaida García Morales a permis de découvrir la facette négative de ce lien mère-fille. La romancière, avec insistance, au fil de son oeuvre, dépeint la haine sourde qui constitue, aussi, cette relation. Elle se dérobe à l'observation, tant la fillette est, à la fois sous le charme et sous le joug. L'une des particularités de cet univers romanesque est bien de donner à voir ce qui est souvent occulté, ce qui échappe, ce qui dérange la société ou ce qui intéresse peu les observateurs, à savoir, le lien de femme à femme.

## NOTES

1. Emmanuel Lévinas, *Ethique et Infini*, Editions Fayard culture, 1982.
2. Idem, ch IV.
3. Idem, chIV.
4. Cette femme écrivain espagnole, née en 1945 à Badajoz, connaît un parcours des plus originaux. Après l'obtention d'une licence de *filosofía y letras* à l'université de Madrid, ville où elle prend également des cours d'art dramatique, elle devient traductrice à Alger, puis professeur, manequin, actrice de cinéma et de théâtre, et même scénariste. Son premier livre publié en 1985, regroupe deux nouvelles, *El Sur*, et *Bene*. L'une d'entre elles, *El Sur*, sera adaptée au cinéma par Víctor Erice. Avec sa deuxième oeuvre, *El silencio de las sirenas*, elle obtient la consécration et reçoit le prix Icaro de la révélation de l'année. Ensuite se succèdent, *La lógica del vampiro* (1990), *Las mujeres de Hector* (1994), *La tía Águeda* (1995), *Nasmiya* (1996), *Mujeres solas* (1997), *La señorita Medina* (1997), *El secreto de Elisa* (1999), *Una historia perversa* (2001).
5. *El Sur* seguido de *Bene*, Ed Anagrama, Barcelona, 1985.
6. *La tía Águeda*, Ed Anagrama, Barcelona, 1995.
7. *La señorita Medina*, Ed Plaza y Janés, Barcelona 1996.
8. Elisabeth Badinter, *l'amour en plus*, Ed Flammarion, paris, 1980. p295.
9. Elisabeth Badinter prend soin de préciser le sens de cet adjectif, qui ne possède, ici, aucune connotation péjorative ou morale.
10. Caroline Eliacheff, Nathalie Heinich, *Mères et filles, une relation à trois*, Ed Albin Michel, Paris 2002.
11. Caroline Eliacheff, *la Famille dans tous ses états*, Ed Albin Michel, p 118.
12. *L'inceste platonique* fait l'objet d'un chapitre du livre de Caroline Eliacheff et de Nathalie Heinich. (ch 5). Les auteurs y exposent les difficultés à tracer une frontière entre un *légitime investissement de la mère et sa perversion*. Elles utilisent le terme *d'inceste sans passer à l'acte*, ou *inceste platonique*, concept difficile à envisager si l'on s'en tient à une théorie freudienne fondée sur l'acte sexuel. Pourtant, ajoutent-elles, *le couple psychologique affectif peut fort bien se former hors d'une dimension proprement sexuelle*. Dans cette relation, c'est bien le père qui est exclu.

## Une pratique improbable des pouvoirs: réflexions autour de Rosa Montero et de son œuvre romanesque

**Nadia Mékouar-Hertzberg**  
(Université de Pau et des Pays de l'Adour)

*Il semble néanmoins qu'il y ait actuellement un consensus dans le monde de l'anthropologie pour constater que, dans la plupart des sociétés connues (ce qui ne veut pas dire toutes...), le couple d'opposition masculin/féminin n'est pas symétrique, que ce soit au plan des statuts symboliques, comme celui de la réalité des pratiques. Plus précisément, tant du point de vue des pouvoirs que de celui des libertés, c'est le masculin qui l'emporte le plus souvent.*

Véronique Nahoum-Grappe, *Le féminin*

Ces quelques lignes en guise de préambule ne semblent guère laisser d'espace, d'ouverture, à une réflexion sur les rapports entre femmes et pouvoirs. Le constat d'une dissymétrie inégalitaire persistante entre hommes et femmes ne peut que générer des rapports aux pouvoirs non seulement différents mais également largement en défaveur de ces dernières. L'auteure de ces lignes nous renvoie bien sûr aux travaux de Françoise Héritier qui a introduit la notion fondamentale de "valeur différentielle des sexes"<sup>1</sup>, valeur différentielle qui traduit la place différente assignée aux deux sexes, ce de façon universelle selon l'anthropologue, sur une table des valeurs, un système d'opposition binaire. Ces catégories binaires (dur/mou, haut/bas, répétition/création, etc), loin d'être neutres, sont au contraire hiérarchisées signant ainsi systématiquement la dominance du principe masculin sur le principe féminin.

Dans ces conditions, on peut se demander quel est l'intérêt d'envisager ce "non-rapport", cet effacement de la femme vis à vis

des pouvoirs: peut-être s'agit-il de le nuancer dans un premier temps, en observant les pratiques contemporaines de nos sociétés, ou - ce sera notre cas - en lisant des textes fictionnels, révélateurs de ces mêmes pratiques avec lesquelles ils entretiennent une certaine empathie. Françoise Héritier précise d'ailleurs clairement que si la valeur différentielle des sexes implique que, dans nos représentations, le masculin soit supérieur au féminin, cela ne signifie pas forcément que les femmes soient dans un état d'oppression permanent. Mais peut-être s'agit-il aussi d'envisager cet effacement en tant que tel, en tant que marque différentielle des femmes et, dans certaines circonstances, en tant que véritable revendication. Pourquoi l'absence de rapport aux pouvoirs signifierait-elle forcément la soumission? Ne serait-elle pas aussi une marque d'affirmation?

Avant de nous avancer sur ces voies, il conviendrait de revenir à cette association entre femmes et pouvoirs, que l'on pourrait qualifier de véritablement antinomique au vu des constats - auxquels nous souscrivons volontiers - précédents. Il est, au-delà de toute considération prenant appui sur l'anthropologie ou la sociologie, un signe qui peut nous amener à reconsidérer la question des rapports entre femmes et pouvoirs: cette "marque", ce serait peut-être celle de la pluralité, d'une certaine variabilité. Femmes, pouvoirs...: certes, le pluriel attribué à femmes va presque de soi. Les femmes, autant qu'elles sont ont au moins cela de commun avec les hommes qu'elles représentent autant d'individualités différentes, voire opposées. Il est donc tout aussi impertinent d'envisager de prétendus rapports de la femme aux pouvoirs que ceux de l'homme avec ces mêmes pouvoirs mais bien plus juste - et plus complexe aussi - de tenter de dégager des traits communs, des constantes entre ces individualités.

Dans cette perspective, il me semble que les romans de l'auteure espagnole Rosa Montero nous offrent une voie d'accès possible afin d'envisager les rapports entre femmes et pouvoirs. A ce propos, les travaux universitaires d'Haydée Ahumada Peña insistent, au risque d'offrir parfois une vision réductrice de l'œuvre de Rosa Montero, sur la prégnance de la problématique de la domination dans la majorité des romans de cette auteure:

Bajo esta heterogeneidad de formato, persiste, con desnudo, un pensamiento que ata la diferencia genérica desde la que se vive el mundo con las prácticas del poder (...?)

Qu'il s'agisse d'Ana, de Bella, de Lucía, d'Agua Fría, de Baba,

d'Airelai, ou encore de Zarza, tous ces personnages féminins, véritables héroïnes, expérimentent ou fuient, soutiennent ou contestent une forme de pouvoir. Le magnifique personnage d'Agua Fría s'avérera particulièrement révélateur de la nature de ces rapports et servira, à ce titre, d'étalon, de prototype en quelque sorte, afin d'établir ce que l'on pourrait considérer être les invariants, les constantes des rapports qu'entretiennent les personnages féminins de cet univers romanesque avec les pouvoirs.

Le pluriel grammatical dont est affublé le terme "pouvoir" est d'une certaine façon plus réfutable. À bien y penser, quoi de plus immatériel, de moins quantifiable, que le pouvoir? Sans pour autant s'engager dans l'approche philosophique de cette notion, il est utile de partir d'un constat: le pouvoir est de l'ordre du potentiel, de la possibilité, de la probabilité ; je "peux" faire telle ou telle action ne signifie pas obligatoirement que j'exécute effectivement cette action que, pourtant, j'ai le pouvoir d'exécuter. Plus précisément, ce n'est pas forcément quand le pouvoir s'exerce qu'il est pouvoir ; le pouvoir est aussi pouvoir, le pouvoir est pleinement pouvoir, même quand il n'agit pas ; c'est le *pouvoir de*, c'est une simple possibilité, impalpable, imprécise, diffuse mais d'autant plus impérieuse qu'elle est non effective. Il est d'ailleurs révélateur d'observer qu'étymologiquement en espagnol, le verbe *posibilitar* et l'adjectif *posible* dérivent tous deux du latin classique *posse*, qui deviendra ensuite *potere* donnant ainsi directement le verbe *poder*: *poder, posible, potencial*, etc, se situent donc dans la même lignée étymologique et sémantique.

Le *pouvoir sur* est, d'une certaine façon, plus aisément repérable, identifiable, justifiant ainsi la marque du pluriel. Il s'actualise en effet dans une série de pouvoirs qui font la structure, l'ossature de nos sociétés occidentales contemporaines: le pouvoir politique, de la presse, de l'église, des intellectuels, de l'argent, des contre-pouvoirs... sur un individu ou un groupe. On pourrait ne pas s'arrêter et l'on voit vite, dans ces conditions, qu'il est vain de circonscrire ces pouvoirs, d'en faire une liste: les pouvoirs sont multiples et cette multiplicité fait justement la spécificité de ce que l'on appelle communément le Pouvoir, qui, on l'a vu, apparaît par ailleurs comme une donnée assez insaisissable.

À l'appui de cette hypothèse, je ferai volontiers référence aux lumineux propos de Roland Barthes qui insiste largement sur cette dimension plurielle des pouvoirs, pouvoirs protéiformes et par conséquent éternellement renouvelables, au fil du temps et de l'Histoire, sous des manifestations variables. Nous sommes clairement

invités à écarter la vision d'un pouvoir figé et central pour envisager au contraire ce pouvoir comme un système de forces circulant sous l'impulsion de stratégies qui sans cesse évoluent:

Et pourtant, si le pouvoir était pluriel, comme les démons? "Mon nom est Légion", pourrait-il dire. (...). Nous devinons alors que le pouvoir est présent dans les mécanismes les plus fins de l'échange social: non seulement dans l'Etat, les classes, les groupes, les informations, les relations familiales et privées, et jusque dans les poussées libératrices qui essaient de le contester: j'appelle discours de pouvoir tout discours qui engendre la faute, et partant la culpabilité de celui qui le reçoit.<sup>3</sup>

Outre la pluralité, dont nous allons voir que l'univers romanesque de Rosa Montero exploite de nombreuses facettes, deux aspects fondamentaux me semble-t-il, surgissent dans ce passage, deux aspects qui vont permettre de mieux circonscrire les rapports des personnages féminins fictionnels avec les pouvoirs. Il s'agit d'abord de la notion de culpabilité qui paraît être, selon R. Barthes, un des principaux "carburants" de l'exercice d'un pouvoir: comment les personnages féminins "engendrent-ils la faute" chez l'autre, que cet autre soit un homme ou une autre femme, un enfant, etc? Dans quelles mesure, et aussi paradoxal que cela puisse paraître, ces figures féminines ne font-elles pas surgir ce sentiment de faute en elles-mêmes, ce qui reviendrait à dire que, détentrices d'un pouvoir, elles en sont aussi victimes, qu'elles nient un pouvoir, quel qu'il soit (sa nature important peu, puisque justement cette nature, cette définition si rassurante "du Pouvoir" n'est pas), auquel elles ont accès? Le "non-rapport" des femmes aux pouvoirs que nous avons constaté antérieurement serait alors ici, voulu, volontaire ou tout au moins conçu, réfléchi, peut-être même, finalement,... un pouvoir dont le propre serait de s'auto-annuler sitôt qu'il s'exerce, serait de s'exercer dans et par cette étrange auto-annulation.

Pour ce qui est de l'autre aspect fondamental soulevé par l'assertion de R. Barthes, il est assurément lié à cet engendrement, à cette conception de la faute chez l'autre: la culpabilité se conçoit, s'installe chez la "victime" par la parole, ou plus exactement à partir du discours édicté par le détenteur occasionnel d'un pouvoir. Le discours comme siège du pouvoir permet d'ailleurs de justifier de façon tout à fait convaincante la nature plurielle et multiforme du pouvoir:

La raison de cette endurance et de cette ubiquité, c'est que le pouvoir est le parasite d'un organisme trans-social, lié à l'histoire entière de l'homme, et non pas seulement à son histoire politique, historique. Cet objet en quoi s'inscrit le pouvoir, de toute éternité humain, c'est: le langage –ou pour être plus précis, son expression obligée: la langue–.

Le langage est une législation, la langue en est le code. Nous ne voyons pas le pouvoir qui est dans la langue, parce que nous oublions que toute langue est un classement, et que tout classement est oppressif: ordo veut dire à la fois répartition et commination.<sup>4</sup>

Ce lien indissoluble, et somme toute logique, entre langage et pouvoirs, ou, plus exactement, entre un discours et l'une des multiples manifestations du pouvoir amène tout naturellement à considérer un autre aspect des rapports entre femmes et pouvoirs: non plus les rapports aux pouvoirs des personnages fictionnels créés par Rosa Montero, mais bien sûr, ceux de l'auteure elle-même, dans la stricte mesure où en tant qu'auteure, elle est justement en prise directe et constante avec le langage, et surtout avec tout ce que comporte de particulier et "d'extra-ordinaire" cette manipulation si spécifique de la langue qu'est "la littérature".

C'est d'ailleurs le premier point que je tenterai d'approfondir: si le pouvoir se manifeste dans et par la langue, on peut concevoir aisément que toute prise de parole par un écrivain, tout texte écrit, publié, vendu, lu, critiqué, etc., constitue, outre ses qualités esthétiques, une "commination" pour reprendre le terme de R.Barthes, un acte comminatoire permettant de s'imposer dans l'espace social. Qu'en est-il de cet acte comminatoire, de cette manifestation d'autorité pour le cas particulier de Rosa Montero, lorsqu'elle prend la parole, lorsqu'elle obtient de faire publier ses textes afin d'assurer leur diffusion au sein de la société?

Ce n'est pas une grande révélation que de dire que les écrivaines et les intellectuelles en général n'ont été que très peu reconnues par les sociétés dans lesquelles elles tentaient de prendre place. De nombreux ouvrages, souvent dûment documentés, ont fait le point sur cette absence, constatant par ailleurs qu'actuellement, la prise de pouvoir, l'investissement par les femmes de cette place forte qu'est la production intellectuelle et artistique, jusque-là essentiellement détenue par les hommes, ne sont pas encore très déterminants: loin de donner lieu à une inversion des rapports de force - qui n'est

d'ailleurs nullement souhaitée -, cette progressive émergence des femmes dans le domaine de la création est encore marquée par une disproportion notable. Dans le domaine hispanique, je citerai volontiers l'ouvrage de Laura Freixas, *Literatura y mujeres*, ainsi que celui de Lucía Etxebarria, *La letra futura* qui insistent largement sur la persistance de ce décalage, en dépit d'un mirage égalitaire entretenu par la presse et malgré l'émergence indéniable de quelques "figures féminines" dans le domaine de la production littéraire espagnole, figures elles aussi largement "médiatisées", de leur plein gré ou... contre le leur.

Les premiers romans de Rosa Montero (*Crónica del desamor*, 1979 et *La función Delta*, 1981) s'inscrivent justement dans cette réalité contemporaine marquée par une prise de pouvoir des femmes, prise de pouvoir parfois avortée dans les faits mais qui au moins pouvait se manifester dans et par cette seule prise de parole: pour la Rosa Montero des années 80, écrire *Crónica del desamor* amorçait, confortait, renforçait la mise en place d'une parole féminine, d'une écriture qui jusqu'alors ne pouvait être, ne pouvait se loger que dans les interstices d'une institution sociale et littéraire dominée par la parole masculine. Ces deux romans portent ainsi la marque de leur temps, s'inscrivant dans un mouvement général qui s'oriente vers un nouveau partage des pouvoirs entre écrivains et écrivaines: ces dernières veulent exercer les mêmes pouvoirs que leurs confrères, le pouvoir de la parole fictionnelle, celui aussi, qui n'est pas à négliger, d'une certaine visibilité sociale, la visibilité qu'induisent la célébrité et la reconnaissance par un public de lecteurs fourni.

De fait, Rosa Montero, après la publication de ces deux romans, fait "autorité", du moins dans le panorama de la production romanesque espagnole contemporaine. Ces deux premiers ouvrages lui ont permis d'acquérir cette visibilité sociale légitimement convoitée et donc de renforcer d'autant plus le pouvoir "comminatoire" de ses textes et surtout son propre pouvoir en tant qu'auteure<sup>5</sup>. Il est assez remarquable, en effet, qu'autant *Crónica del desamor* que *La función Delta*, outre leur charge clairement militante, manifestent en même temps, et de façon assez paradoxale, une volonté assez nette de se démarquer, de s'affirmer en tant qu'écrivaine singulière et de se dissocier d'un "nous" militant et féministe. Certes, la volonté politique de revendiquer une reconnaissance des femmes dans divers domaines de la vie quotidienne, professionnelle ou artistique s'impose nettement. Mais il s'agit aussi déjà de "faire sa place", d'entreprendre une quête - peut-être une conquête - qui, elle aussi, était l'apanage

quasi exclusif des hommes jusqu'alors: la quête d'une esthétique, qui ne peut être qu'éminemment individuelle et qui est le propre de tout créateur. En instillant déjà ses doutes, ses questionnements esthétiques dans ces deux premiers romans, Rosa Montero ne fait que s'imposer d'autant plus fermement et indubitablement au sein de l'"institution" littéraire. Je ne fais ici que reprendre la démonstration proposée par Delphine Naudier dans le cadre d'un historique pertinent sur la reconnaissance sociale des femmes écrivains:

S'imposer comme intellectuelle, comme écrivaine, s'inscrit dans un processus d'individualisation qui répond à l'impératif du régime de singularité présidant aux destinées des créateurs et des savants. (...). C'est par la recherche littéraire et la théorisation esthétique du "féminin" que ces universitaires et/ou écrivaines imposent leur griffe en se distinguant de leurs contemporaines, pour atteindre une renommée internationale, notamment aux Etats-Unis. Ces auteures, contrairement à Simone de Beauvoir, engagée auprès de la lutte des femmes depuis 1972, aspirent à une reconnaissance institutionnelle liée à leur statut plutôt qu'à celle de l'espace politique.<sup>6</sup>

Ces constats sont faits à partir des itinéraires d'intellectuelles françaises, en particulier des personnalités telles que Hélène Cixous, Chantal Chawaf, Julia Kristeva, Danièle Sallenave, etc. Je ne prétends nullement faire de Rosa Montero une "théoricienne" d'une esthétique du féminin. Néanmoins, peuvent se lire en filigrane, dès ses premiers romans, des préoccupations d'ordre esthétique et méta-romanesque indéniablement associées à des personnages féminins, et des personnages féminins "écrivain" (c'est le cas d'Ana dans *Crónica del desamor*) voire presque écrivaines (c'est celui de Lucía dans *La Función Delta*). C'est ainsi que l'on peut découvrir que *Crónica del desamor* qui est une "chronique" en prise directe avec la réalité quotidienne des femmes est aussi un jeu littéraire subtil puisqu'Ana, personnage romanesque, se propose elle-même, au cours de la diégèse, d'écrire "una crónica del desamor". Trouble du lecteur qui réalise qu'il y a deux Ana: celle qui est écrite et celle qui a écrit, celle qui est objet d'écriture et celle qui est sujet écrivain, celle qui, par conséquent, est capable d'émettre des jugements sur le ou sur son fonctionnement littéraire, pétri d'une série de topiques traditionnels de la littérature, dont celui de la femme amoureuse:

Ahora Ana intuye con melancolía que ha consumido media vida inventando amores inexistentes: y ese Soto Amón de la treintena no es más que un nuevo y sofisticado artificio.<sup>7</sup>

L'illustration est encore plus flagrante dans *La función Delta*, assimilable à une véritable "parabole sur l'écriture". Lucía y explore méthodiquement les chemins de l'écriture qui s'offrent à elle, du plus conventionnel (mémoires, journal, roman d'amour) au plus atypique, grâce à une perversion de ces mêmes formes traditionnelles: c'est ainsi un véritable "travail de deuil" qui se met en place par rapport à l'engagement idéologique féministe qui transparait par ailleurs. De ce point de vue, ce roman, en grande partie tourné vers les fonctionnements de l'écriture, pourrait constituer une mise à plat, un laissez passer en quelque sorte, autorisant l'écrivaine à s'intégrer pleinement dans la communauté fermée des créateurs de fiction.

Les publications romanesques suivantes constituent pour l'auteure une prise de pouvoir accrue au sein de la sphère littéraire, lui amenant une reconnaissance et une considération définitives. Je pense en particulier aux magnifiques romans, *Temblor* et *Bella y oscura*, qui entérinent brillamment un subtil mais fondamental changement de perspective vis-à-vis de la prise de pouvoir, de cette "commination" que constitue toute prise de parole, toute élaboration d'un discours propre. Prendre part aux pouvoirs, même symboliquement, au nom d'autres femmes et avec d'autres écrivaines, n'est plus l'enjeu majeur. L'impératif qui génère le passage à l'écriture est désormais de se réaliser esthétiquement, elle, en tant que femme écrivain et ce au-delà de l'investissement sans faille de cette auteure, par ailleurs journaliste, dans différentes causes et problématiques quotidiennes ou existentielles ; son écriture n'est plus un "cri", comme elle se plaît à le dire elle-même, n'est plus destinée à s'intégrer dans une combinatoire de forces antagonistes, mais une quête, une enquête esthétique:

Mis novelas han sido distintas unas de otras, porque suponen etapas diferentes en el trayecto hacia un territorio narrativo remoto y aún impreciso.<sup>8</sup>

Il ne s'agit plus, dans cette perspective, d'exercer, par l'écriture, *un pouvoir sur* - les hommes, les femmes, la société espagnole, le monde de l'édition,...- mais de considérer l'écriture comme *pouvoir de*, pouvoir de fonder un univers fictionnel dans lequel Rosa Montero parvient

à s'affirmer esthétiquement. Cette variation, cette évolution de la conception de l'écriture comme *pouvoir sur* vers la notion de *pouvoir de* n'est pas de l'ordre d'un simple jeu de construction grammaticale, on l'aura compris. Si, comme nous l'indique Roland Barthes, le pouvoir se loge dans la langue, la seule façon d'échapper à la brutalité inéluctable de ce pouvoir est bien de "sortir de la langue", et ce par une voie toute indiquée, celle de la littérature: feinter avec ce pouvoir dont le langage est le siège, "tricher" avec lui, le combattre de l'intérieur pour le revêtir de potentialités pleinement positives, pour franchir la distance entre le *pouvoir sur* (qui pourrait être par exemple le simple don de persuasion qui prévaut dans l'élaboration de discours politiques) et le *pouvoir de* (par exemple celui d'imposer un univers littéraire doté de sa propre langue, qui n'est autre que le produit d'un "déplacement" opéré par l'auteur(e) sur "la" langue). Il est difficile de ne pas citer une nouvelle fois Roland Barthes tant ses propos, à cet égard, sont limpides:

Cette tricherie salutaire, cette esquive, ce leurre magnifique, qui permet d'entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage, je l'appelle pour ma part: littérature.<sup>9</sup>

On peut donc conclure sur l'ambivalence qui sous-tend l'accès de Rosa Montero, et, probablement d'un certain nombre de ses collègues féminines, au statut d'auteure: l'écriture constitue d'abord une prise de pouvoir, de *pouvoir sur* dans le sens où elle permet d'exercer d'une façon ou d'une autre, une domination sur autrui. Il s'agit, comme nous l'avons vu, de passer d'une situation marginale à une situation centrale, d'acquérir un statut plus ou moins reconnu dans une société en pleine mutation, celle de l'après franquisme. Il est d'ailleurs, dans les textes de Rosa Montero, un signe qui ne trompe pas et qui témoigne clairement de cette prise de pouvoir, de cette conscience claire de la reconnaissance qui est désormais accordée à son statut d'écrivaine: celui d'une présence plus ou moins accrue de traces de ces textes antérieurs dans le texte en cours d'élaboration. C'est déjà le cas dans *La función Delta* où *Crónica del desamor* apparaît sous la forme d'un film puis, ultérieurement, dans *La Hija del Caníbal*, où surgit, au détour des aventures rocambolesques de l'héroïne, le nom d'une écrivaine à succès: Rosa Montero... La manifestation ultime - qui est aussi la plus achevée - de cette "auto-reconnaissance" est bien sûr le tout dernier ouvrage de Rosa Montero, *La loca de la casa*, véritable tour de force

puisque, sans pour autant rédiger une autobiographie, l'auteure nous présente son propre parcours, son cheminement vers cette prise de pouvoir qu'est l'obtention du statut d'auteure. Est-il nécessaire d'ajouter que ce retour sur son état d'auteure, ce retour sur ses propres textes - qui n'est autre que le principe d'une intertextualité "interne", en quelque sorte, à son œuvre - est éloigné de toute complaisance et s'effectue au contraire dans une (auto) dérision et un humour tout à fait savoureux.

Mais il s'agit aussi - et les deux modalités ne sont pas exclusives l'une de l'autre - de l'écriture comme pouvoir dans le sens où elle est constant contrôle d'elle-même, ou plus exactement contrôle de "la langue" qu'elle utilise ; elle est pouvoir de l'observer, de la déplacer, de la contraindre afin de donner lieu à une écriture autonome.

On peut se demander si parmi les écrivaines, un tel schéma d'évolution par rapport aux pouvoirs de l'écriture, n'est pas plus fréquent que dans d'autres itinéraires d'écrivains ; si le fait de ne pas avoir été depuis toujours en possession de ce pouvoir, de ne pas avoir été toujours reconnue comme détentrice potentielle de ce pouvoir, ne leur octroie pas une perception plus inquiète de ce pouvoir d'écrire, jamais définitivement acquis, toujours susceptible d'être remis en question, un pouvoir qui ne peut rester pouvoir que si sa mise en pratique en est constamment renouvelée, interrogée. Nous pourrions en prendre pour preuve, bien que cela reste encore à confirmer, la multiplication, parmi les écrivaines contemporaines espagnoles, d'essais sur la littérature, de réflexions sur l'écriture, comme si, décidément, le fait d'écrire n'allait pas de soi, nécessitait, outre la mise en pratique, une mise à distance réflexive, source de questionnement voire d'inquiétudes qui sont malgré tout gages d'une quête fructueuse. Je pourrais alors citer, dans le désordre et sans logique chronologique, les ouvrages de Carmen Martín Gaité, *Agua pasada, Cuéntame, Desde la ventana, La búsqueda del interlocutor y otras búsquedas*, de Montserrat Roig, *Dime que me quieras aunque sea mentira, Sobre el placer solitario y el vicio compartido de leer*, de María Zambrano, *El sueño creador, De la aurora*, d'Elena Soriano, *Literatura y vida*, de Lucía Etxebarria, *La letra futura* et de Rosa Montero elle-même, *La loca de la casa*<sup>10</sup>... La liste risque d'être longue mais il serait certainement judicieux de l'étayer afin de pouvoir observer l'exacte proportion de ce type d'essais par rapport à la production littéraire globale en Espagne. En tout état de cause, ces méditations manifestent une perception inquiète autant de ce *pouvoir sur* que représente l'obtention du statut d'auteure à part entière que de ce *pouvoir de*, ce pouvoir de détourner le langage de l'intérieur

qui est le propre de la littérature, ou du moins un de ses aspects essentiels.

Cette inquiétude par rapport à l'obtention d'un pouvoir, quelle que soit sa nature, cette méfiance par rapport à l'exercice du "pouvoir sur" se donne à lire au sein des fictions de Rosa Montero, à tel point, nous allons le voir, que je me suis risquée à avancer l'adjectif "improbable" pour qualifier l'exercice des pouvoirs par ces personnages féminins: "improbable" dans le sens où l'exercice des pouvoirs, pour diverses raisons, est peu, ou n'est pas, susceptible de se produire, alors que toutes les conditions sont réunies pour qu'il le soit.

De façon globale, se distinguent, dans la structure diégétique des romans, deux sphères, celle des pouvoirs: politique, économique, médical, celle, donc, de l'autorité qui s'exerce sur autrui ; celle, par ailleurs, des contre-pouvoirs qui se construisent par réaction. Dans cet univers romanesque, *Temblor* (1990) est sans aucun doute le roman le plus suggestif, le plus démonstratif du fonctionnement des pouvoirs. Si je le privilégie par rapport à *Amado amo*, (1988)<sup>11</sup> qui pourrait également apparaître comme un exemple pertinent, c'est que le trait le plus marquant de *Temblor* est la relation exclusive des femmes avec les pouvoirs sous toutes leurs formes. On comprendra aisément alors que ce roman se place parfaitement dans notre perspective.

Cette fiction s'élabore effectivement à partir d'un système de matriarcat, voire de gynécocratie, principe qui n'est pas sans ressemblance avec les thèses évolutionnistes de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, soutenues entre autres par J. Jakob Bachofen<sup>12</sup>. Sans entrer dans le détail de cette théorie, on peut retenir tout de même que ce dernier considérait l'Histoire de l'humanité comme rythmée par plusieurs "Epoques"; les "Epoques" les plus primitives auraient été marquées par l'hégémonie politique, sociale culturelle et économique de la femme, d'où le terme de gynécocratie, puis par celle de la mère (le "démétrisme"). Selon l'historien, cette "Epoque matriarcale" a été occultée ultérieurement par un discours historique où prédomine le pouvoir masculin (celui d'Apollon). L'"Epoque patriarcale" ne serait alors que la suite - et le revers - de l'"Epoque matriarcale". Nous ignorons si Rosa Montero avait en tête le modèle de Bachofen lors de l'élaboration de ce roman. Toujours est-il qu'elle reprend à son compte, volontairement ou pas, un discours ambiant qui développe le thème du matriarcat primitif et démontre la possibilité d'existence de sociétés matrilineaires. Ce discours est pris en compte aussi bien par des ouvrages d'anthropologie (ceux de Françoise Héritier par exemple,

avec en particulier l'essai mentionné précédemment, *Masculin/féminin. La pensée de la différence*) que par certains ouvrages de science-fiction désormais considérés comme des classiques du genre, tel que *La maison des mères*, dans le cycle de *Dune* de Franck Herbert<sup>13</sup>.

*Temblor* comporte en particulier un édifice fortement emblématique du fonctionnement des pouvoirs: le Talapot, véritable métaphore d'un pouvoir qui s'oriente vers sa propre perpétuation. Il s'agit d'une structure architecturale réunissant tous les pouvoirs en son sein afin de s'imposer comme centre originel du Pouvoir par excellence: construction mégalithique qui occupe le cœur de la ville, telle une présence irréductible, inévitable, elle est le centre de formation de l'élite dirigeante, exclusivement féminine, rappelons-le. Dans cet espace, ouvert seulement à quelques élues, les différents pouvoirs forment une totalité indissoluble. Ce tout repose sur de subtiles stratégies d'endoctrinement qui se succèdent au rythme des différents "Cercles", d'espaces concentriques s'échelonnant jusqu'à parvenir au centre même du Pouvoir.

Il serait assez passionnant d'analyser avec minutie cette spatialisation, cette architecture des pouvoirs. Je me permettrai cependant de n'insister que sur l'un des éléments les plus déterminants de la constitution de cet espace de pouvoir qu'est le Talapot: c'est au centre de cet édifice que se trouve une bibliothèque qui contient des livres "secrets" - et non sacrés -, une bibliothèque seulement accessible aux rares initiées destinées à l'exercice du pouvoir non seulement de par leur féminité, mais surtout de par leur accession à ce Savoir secret. La condition de la perpétuation du Pouvoir, tel qu'il se concentre dans le Talapot, est ainsi étroitement liée à ce secret posé sur le Savoir. Le Secret sur le Savoir comme condition de la perpétuation du Pouvoir apparaît comme une articulation astucieuse qui assure la vertébration intrinsèque du pouvoir dans cette société gynécocratique.

De toute évidence, il s'agit là d'une image inversée et grossie du fonctionnement, ou de ce qu'a été le fonctionnement, de bon nombre de nos sociétés occidentales. Autrement dit, la gynécocratie proposée dans *Temblor* n'est pas un modèle, et encore moins un idéal utopique mais bien un miroir proposant l'inverse d'une réalité référentielle où le rapport de forces s'établit entre le sexe masculin, dit fort, et le sexe féminin, dit faible. Cette image inversée permet de démonter les mécanismes binaires, exclusifs et stériles de cette fatalité sexiste. Mais plus largement encore, et au-delà de cette dénonciation ciblée, c'est bien l'exercice du *pouvoir sur* qui s'impose dans toute sa brutalité potentielle, son principe dipolaire étant poussé à l'excès et appelé à

être perpétué de façon infini. Dans *Temblor* en effet, si la primatie féminine s'impose dans un premier temps, elle ne sera mise à mal que pour permettre la mise en place d'une nouvelle forme de pouvoir, un pouvoir cette fois-ci masculin, toujours fondé sur une relation exclusive et binaire. Le personnage de El Negro en est l'incarnation même:

Era sin duda un hombre dotado para el mando, un líder nato; en él recaería, con toda probabilidad, la reestructuración del nuevo orden de Magenta. Y sería un orden impregnado por las características del Negro, tan viriles; un mundo disciplinado y duro, eficaz y desolador, carente de reflexión y de sentimientos. El triunfo de la fuerza.<sup>14</sup>

L'épilogue de *Temblor* révèle donc bien que le pouvoir est variable, ne s'annulant jamais, si ce n'est pour prendre une autre forme. Il fonctionne sur une répartition exclusive des rôles entre ceux qui en sont les détenteurs et ceux qui y sont soumis. Peu importent le sexe et l'identité de ces deux pôles: le *pouvoir sur* est toujours nécessairement coercitif, voire dévastateur lorsque le système en place souffre de l'usure du temps, en dépit de la perfection des mécanismes sur lesquels il repose. Il ne peut alors qu'engendrer son propre anéantissement. Cet anéantissement se manifeste dans le roman par une dissolution de l'espace dans des brumes, par sa résorption irréversible dans les airs, sa perte définitive de densité dans un seul tremblement (*Temblor...*).

Au sein de cette fiction qui démonte avec tant de pertinence les mécanismes des pouvoirs, il est grand temps de se référer à un personnage essentiel, celui d'Agua Fría, protagoniste principale, véritable héroïne même, puisqu'elle s'assigne pour mission d'enrayer la dissolution de l'espace dans les brumes, en d'autres termes, rien de moins que de "sauver le monde". Très rapidement, elle prendra conscience que la préservation du monde ne dépend que de la disparition du pouvoir en place: la jeune fille aura donc le choix entre pérenniser un pouvoir qu'elle est destinée à exercer ou contribuer à sa déliquescence afin d'assurer la survie d'un monde déjà largement entamé par les excès de ce pouvoir. Le roman est ainsi centré sur la difficile renonciation d'Agua Fría à ces pouvoirs qui sont à portée de main, alors même qu'elle est programmée et formée pour appartenir aux plus hautes sphères de cette autorité religieuse, politique économique et scientifique. Elle se convertira au gré de son

cheminement de par le vaste monde, en détentrice de contre-pouvoirs, de contre-savoirs, se plaçant ainsi à la croisée d'une dynamique essentielle entre pouvoir officiel et contre-pouvoir dont les forces respectives croissent simultanément en elle. Cette ambivalence me semble essentielle car elle révèle, du moins dans le cadre de l'univers fictionnel de cette auteure, une perception (qui n'est peut-être pas encore une conception) des pouvoirs qui est propre aux personnages féminins: l'accession aux pouvoirs de ces personnages génère systématiquement un doute, une remise en question, la mise en place implicite ou explicite d'un contre-pouvoir ; l'exercice du pouvoir engendre le doute et s'annule donc aussitôt qu'il est en germe.

Cada día vivía más dentro de sí y más lejos de la realidad sacerdotal, como si poco a poco fuera tomando cuerpo en ella la certidumbre de ser una infiltrada, una extraña pasajera sometida a la dictadura de la Orden.<sup>15</sup>

Toute la complexité, ainsi que l'intérêt, de ce rapport aux pouvoirs réside précisément dans cette contiguïté permanente au sein de ce personnage féminin, entre l'assimilation d'un pouvoir, sa pleine acceptation et un zèle certain pour l'exercer d'une part et, d'autre part, une remise en question qui peut aller jusqu'à une dénégation opiniâtre de cet exercice du pouvoir. Le "tremblement" réside aussi dans cette incertitude, dans cette indétermination que produit forcément cette proximité extrême et constante entre deux sphères, deux dimensions antithétiques et contradictoires. Agua Fría est le siège de cette contradiction, prise d'assaut par le doute dès les premiers instants, puis par un sentiment de culpabilité croissant. Nous reconnaissons bien là le trait mis en exergue par Roland Barthes: le discours du pouvoir est un discours qui engendre la faute mais dans le cas d'Agua Fría ce pouvoir d'engendrer la faute cesse peu à peu de s'exercer sur l'autre pour se retourner, dans un mouvement centripète assez paradoxal, contre elle ou plutôt *vers* elle. "*Vers*", car si cette coexistence de mouvements diamétralement opposés est difficile à assumer, elle n'en est pas moins riche de potentialités et gage d'une maturation pleine de promesses pour cette figure féminine. Si Agua Fría se dépouille peu à peu des préséances, des avantages, du confort et du statut que lui fournit l'exercice du pouvoir, ce n'est pas forcément pour basculer dans l'autre dimension, celle du contre-pouvoir, qui ne fera que se transmuier en pouvoir, mais pour se maintenir dans l'entre-deux, en mouvement, en oscillation constante, ce qui d'ailleurs se traduit par

une pérégrination, un parcours incessant, bien peu propice à l'exercice d'un quelconque pouvoir. C'est dans ce mouvement perpétuel, cette tension entre l'exercice du pouvoir et le renoncement à ce même pouvoir, qu'elle se trouve en pleine adéquation avec elle-même, avec son identité, ne serait-ce que nominative. Son nom si étrange est alors magnifiquement et magistralement assumé, comme le confirment les propos de G. Bachelard sur l'adéquation absolue, la superposition presque, entre l'eau et le transitoire, l'indécidable éternellement renouvelé:

L'eau est vraiment l'élément transitoire. Il est la métamorphose ontologique essentielle entre le feu et la terre. L'être voué à l'eau est un être de vertige. Il meurt à chaque minute, sans cesse quelque chose de sa substance s'écroule.<sup>16</sup>

Le discours culpabilisant qui fonde donc l'exercice du pouvoir se retourne ainsi contre lui-même, annulant bien sûr le pouvoir tout en octroyant à celle qui le détient, en l'occurrence Agua Fría - mais on pourrait penser à bien d'autres personnages féminins de Rosa Montero - un état d'inachèvement riche de potentialités dynamiques. Il n'est pas anodin qu'au cours de ce processus de renonciation au *pouvoir sur*, Agua Fría fasse l'acquisition d'une série de dons, d'une série de... pouvoirs (divination, télépathie...), tous dotés d'un potentiel créateur: nous retrouvons à nouveau la dualité *pouvoir sur/pouvoir de*. L'image finale d'une Agua Fría en marche vers de "nouveaux rêves" est peut-être la plus suggestive de ces pouvoirs nouvellement acquis, progressivement assimilés, au cours d'une pérégrination destinée à perdurer:

Respiró Agua Fría, deshaciendo la pesadumbre de su pecho. Y echó a andar, con la perra trotando alegremente a sus talones, hacia el sol incandescente e immemorial. Hacia algún lugar remoto en donde se pudiera soñar los nuevos sueños.<sup>17</sup>

Agua Fría se tourne résolument vers le monde dans une attitude d'ouverture confiante, transformant le mouvement de coercition qui est l'essence du *pouvoir sur*, en élan altruiste, en "pouvoir vers" si tant est que l'on puisse risquer cette expression. Il n'est pas, à proprement parler, de refus de pouvoir mais une transformation positive et altruiste de ce pouvoir.

Ainsi, les rapports des femmes avec les pouvoirs, dans l'univers fictionnel de Rosa Montero, sont de l'ordre de l'improbable, non que

l'accès à ces pouvoirs leur soit interdit mais parce que la pratique des pouvoirs se double simultanément d'un doute constant sur ces pouvoirs. Il appert, par ailleurs, que la réticence des personnages féminins des fictions de Rosa Montero à exercer les pouvoirs, que cette improbabilité qui pour elles, s'associe à l'exercice des pouvoirs, vaut essentiellement dans le cadre de la "domination réelle" *sur* l'autre, *sur* les autres ou... *sur* elles-mêmes, parfois. Ce serait, pour ce dernier cas, la situation de Zarza dans *El corazón del Tártaro* (2001), excellent exemple de ce pouvoir exercé sur soi-même, de ce contrôle permanent, conduisant à l'anéantissement de sa personnalité propre, à l'étouffement, à l'oblitération de ses désirs et de ses aspirations. Dans cette perspective, le cheminement laborieux de Zarza est en grande partie centré sur la conversion de cette pression, de cette répression qu'elle s'impose à elle-même, répression largement accentuée et nourrie par le terrible pouvoir qu'exercent les membres de sa famille sur elle (le personnage du frère aîné et du père, notamment), en maîtrise positive d'elle-même et de ses aspirations. Ce sera en travaillant à établir un texte de Chrétien de Troyes, récemment découvert, qu'elle aura l'occasion d'opérer cette transformation, établissant un étrange parallèle entre l'établissement de ce texte et la mise en forme de sa vie, entre le pouvoir (basé sur un savoir indéniable) de ré-articuler un texte et celui de reprendre l'ascendant sur le déroulement de son existence, en la ré-interprétant de façon lucide et avertie.

On le voit, et ce fut le point de départ de notre réflexion, le pouvoir est partout, le pouvoir est "légion". Cette incursion dans le parcours de quelques-unes des figures féminines de l'univers de Rosa Montero permet, me semble-t-il, d'illustrer cette pluralité, de mettre à jour certains des mécanismes de ce pouvoir multiforme. Le doute, voire la culpabilité, qui animent - et ce verbe est choisi à dessein, tant ce doute, cette culpabilité sont dotés de potentialités positives - les personnages féminins de ces romans les amènent à décliner plusieurs modalités de l'exercice du pouvoir, schématisées sous la forme du binôme *pouvoir sur/pouvoir de*, partition qui, sans aucun doute, est susceptible d'être affinée. En d'autres termes, le doute de ces personnages à l'égard des pouvoirs, l'improbabilité - et non l'impossibilité - dans cet univers romanesque, de l'exercice des pouvoirs, permet, paradoxalement, de mieux envisager ce "pouvoir Légion" proposé par R.Barthes.

Reste à préciser - mais cela ne va-t-il pas de soi? - que cette perception des rapports entre pouvoirs et femmes est propre à un univers romanesque bien précis, celui de Rosa Montero et ne peut

donner lieu, si ce n'est après des études comparatives précises, à d'éventuelles extensions à d'autres univers fictionnels, et moins encore à une quelconque réalité sociologique. Il est clair, néanmoins, que la vision des rapports entre femmes et pouvoirs qui transparait dans cette œuvre est une projection révélatrice de la vision du monde de l'auteure, laquelle s'inscrit clairement dans une réalité sociologique précise. Il est donc licite de considérer que cette œuvre, au-delà de ses spécificités esthétiques, s'intègre dans un imaginaire commun et qu'elle contribue à l'étayer. C'est peut-être bien cet imaginaire commun, dont Rosa Montero se fait l'écho, que nous percevons au travers de figures telles qu'Agua Fría, Ana, Zarza, etc.

Je ne saurais définitivement conclure sans évoquer l'un des plus beaux romans de Rosa Montero, *Bella y oscura* (1993), dont l'un des personnages féminins, Airelai, un de ces personnages de naine que l'auteure affectionne tant, conjugue avec talent les différentes modalités du pouvoir, se délectant en particulier de celui des mots dont elle est détentrice. Airelai, comme ses consœurs, a parfaitement assimilé le principe de substitution du *pouvoir sur* par le *pouvoir de*. Elle est pourtant l'un des rares personnages à ne pas l'appliquer totalement, faisant plutôt coexister simultanément ces deux formes de pouvoir. Détentrice des mots, elle s'en sert pour fasciner, pour séduire, voire pour tromper son auditoire:

Yo también finjo en el escenario que es el mago el que sabe los trucos, pero en realidad soy yo la dueña del secreto y de la palabra<sup>18</sup>.

Les mots sont ainsi sa propriété privée: en les manipulant, elle manipule son auditoire, exerçant sur eux un pouvoir que, certes, ils trouvent délectable. Il n'en reste pas moins que s'instaure une relation d'autorité qui n'est pas sans évoquer celle que peut exercer un auteur - l'auteur n'est-il pas, avant toute chose, celui qui fait autorité? - sur son public. Cependant, cette relation d'autorité est dépassée, sans être annulée, en se résorbant somptueusement et presque religieusement, en "grâce", en véritable don, permettant à celui qui en est pourvu de créer un monde par les seules vertus de sa parole. Airelai est bien sûr touchée par cette "grâce":

El más importante es el del poder de la palabra. Si un niño tiene la gracia, habla desde el vientre de su madre.<sup>19</sup>

Exercer un pouvoir de séduction sur l'autre (en l'occurrence l'auditeur ou le lecteur), mais aussi et en même temps, lui offrir un enchantement, un "ravisement": n'est-ce-pas là la constante oscillation à laquelle est soumis l'auteur, homme ou femme? *Pouvoir sur* et *pouvoir de se* retrouvent alors heureusement conjoints dans ce statut d'auteur. Dans la constellation de personnages féminins mise en place au fil de la création, Airelai est peut-être l'une des rares, à ce jour, à autoriser une filiation presque directe (mais ce "presque" n'est pas des moindres et fait en partie l'oeuvre "littéraire") avec la réalité sociologique que nous avons évoquée en guise d'ouverture à cette réflexion: celle du statut d'auteur rendu si longtemps inaccessible pour les femmes. L'art de raconter d'Airelai illustre la nécessité inéluctable de conjoindre ces deux pratiques du pouvoir, nécessité dont l'enjeu est sans aucun doute plus accentué encore pour les auteures, comme en témoigne le parcours de Rosa Montero. Pour ces dernières, le déploiement de ce pouvoir de "ravir", fut longtemps inconcevable ou malaisé du fait d'un interdit implacable: celui d'accéder à ce *pouvoir sur*, à cette reconnaissance qu'une société est susceptible de concéder, dans une plus ou moins grande mesure, à l'autorité de l'auteur(e), celui d'obtenir, tout simplement, l'autorisation d'enchanter.

## NOTES

1. Il s'agit en particulier de son ouvrage *Masculin/féminin, la pensée de la différence*, Odile Jacob, Paris, 1996
2. *Poderes y género en la narrativa de Rosa Montero*, Haydée Ahumada Peña, Pliegos, Madrid, 1999, p. 32
3. In *Leçon*, Roland Barthes, Point Seuil, Paris, 1978, p. 11
4. Ibid, p. 12
5. Précisons tout de même que ce pouvoir "comminatoire" d'un texte n'est pas fonction de critères esthétiques, même si parfois, et c'est le cas pour les romans commentés, il peut les impliquer. Il se réfère plutôt à l'autorité que peut exercer un(e) "auteur(e)" au sein de l'environnement social et culturel dans lequel il/elle évolue. Nous ne nous situons pas pour le moment sur un plan esthétique.
6. *Intellectuelles. Du genre en histoire des intellectuels*, sous la direction de Nicole Racine et Michel Trebitch, Editions Complexe, 2004, Paris, p. 205
7. In *Crónica del desamor*, Rosa Montero, Debate, Madrid, p. 216
8. In *Revista de Occidente*, "La medida del desorden", Rosa Montero, Madrid, Julio-Agosto, 1989, p. 201
9. Ibid, p. 16
10. Le préambule de cet ouvrage est tout à fait explicite à cet égard: *Llevo bastantes años tomando notas en diversos cuadernitos con la idea de hacer un libro de ensayo en torno al oficio de escribir*. In *La loca de la casa*, Alfagura, Madrid, 2003, p. 11
11. *Amado amo* est centré sur le pouvoir de la hiérarchie dans les structures économiques, en particulier au sein de grosses entreprises.
12. *Du règne de la mère au patriarcat*, Johann Jakob Bachofen, éditions de l'Aire, Lausanne, 1980.
13. *Dune. La maison des mères*, Franck Herbert, Robert Laffont, Paris, 1979.
14. In *Temblor*, p. 118
15. Ibid, p. 125
16. *L'eau et les rêves*, Gaston Bachelard, Editions Corti, Paris, 1942, p. 8
17. Ibid, p. 251
18. In *Bella y oscura*, p. 44
19. Ibid, p. 51

## BIBLIOGRAPHIE

### Oeuvres de Rosa Montero

- *Crónica del desamor*, Rosa Montero, Debate, Madrid, 1979
- *La función Delta*, Rosa Montero, Debate, Madrid, 1981
- *Temblor*, Rosa Montero, Seix Barral, Barcelona, 1990
- *Bella y oscura*, Rosa Montero, Seix Barral, Barcelona, 1993
- *La Hija del Caníbal*, Rosa Montero, Espasa Calpe, Madrid, 1997
- *El Corazón del Tártaro*, Rosa Montero, Espasa Calpe, Madrid, 2001
- *La loca de la casa*, Rosa Montero, Alfaguara, Madrid, 2003

### Ouvrages critiques

- Haydée Ahumada Peña, *Poderes y género en la narrativa de Rosa Montero*, Pliegos, Madrid, 2001
- Barthes Roland, *Leçons*, Point Seuil, Paris, 1978
- Etxebarria Lucía, *La letra futura*, Destino, Madrid, 2000
- Freixas Laura, *Literatura y mujeres*, Destino, Madrid, 2000
- Hérítier Françoise, *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*, Odile Jacob, Paris, 1996
- Nahoum-Grappe Véronique, *Le féminin*, Hachette, Paris, 1996
- Racine Nicole et Trebitsch Michel, *Intellectuelles. Du genre en histoire des intellectuels*, Ed. Complexes, Paris, 2004

## Autopsie d'une pauvre défunte (sur un poème de Guillermo Núñez de Prado)

**Pierre Molla**

(Doctorant Université de Paris 8)

*À Fernando Medina Alcalá*

Si Núñez de Prado était un poète bohème, engagé socialement, révolté par les pouvoirs et surtout par l'abus des pouvoirs, déçu par la société injuste de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, il n'associait pas forcément dans ses écrits les femmes et les pouvoirs.

Pourtant la femme était à ses yeux une créature ambiguë: objet de l'amour, pure et idéalisée, elle pouvait aussi être tragique ou femme fatale aliénante qui provoque la mort.

Les compositions poétiques de Núñez de Prado sont d'une grande fantaisie pour son époque. Sa métrique se calque souvent sur les rythmes musicaux caractéristiques du flamenco. Il fut un des rares poètes à pouvoir traduire toute la tragédie et la noirceur de l'univers du "cante jondo" à travers ses "cantares". Il sut dépeindre comme personne l'époque des "cafés chantants" andalous; ces cabarets glauques, ces artistes passionnés, ces femmes abusées, ces destins brisés. Le sien aurait pu sortir directement d'une de ses histoires où le poète ou le "cantaor" meurt seul, abandonné de tous, oublié. Mais ses écrits demeurent, ses poèmes publiés dans les journaux sont le vif reflet d'une âme tourmentée, d'un poète anarchiste, un franc-maçon grade 33, un tuberculeux pessimiste mais romantique, intelligent et vif, fréquentant les bas-fonds de la société pour mieux la sonder et la poétiser.

C'est en dépoussiérant son œuvre immense par rapport à sa courte vie, que j'ai pu lire un poème qui entretient un rapport certain avec le thème "La femme et les pouvoirs".

## La Autopsia

Murió jóven, muy jóven:  
Apenas si contaba veinte años;  
El vicio la mató; sobre la mesa  
De un hospital su cuerpo colocaron,  
Y lo que fue una hermosa ayer, descansa  
Oculto tras blanquísimo sudario,  
Siendo un trozo de carne  
Que ha de servir para ilustrar a un sabio.

Cinco alumnos penetran en la sala  
Con un rictus alegre entre sus labios;  
Se acercan al cadáver, lo descubren,  
Lanzan después chistosos ditirambos,  
Empuña cada cual un escalpelo,  
Y entre risas y burla, hacen pedazos  
El cuerpo de la joven, se reparten  
Los trozos por igual, para estudiarlos,  
Y sólo queda de la pobre niña  
Sangrienta mancha sobre el duro mármol.

La historia es conocida;  
Aquí no hay nada nuevo, nada extraño;  
Y fuera a más de viejo, repugnante  
Ver los trozos de carne ensangrentados,  
Y contemplar el corazón de un hombre  
Que un médico revuelve entre sus manos,  
Si la autopsia moral que nos practica  
El mundo a cada paso,  
Ansioso por saber dónde se esconde  
La esperanza y la fe que le prestamos,  
No nos acostumbrara antes de tiempo  
A mirar con sarcasmo  
El hecho de partir carne de hombres  
Como carne de bestias, en pedazos.

Guillermo Núñez de Prado.

### L'Autopsie

Elle mourut jeune, très jeune:  
Elle avait à peine vingt ans;  
Le vice la tua; on déposa son corps  
Sur la table d'un hôpital,  
Et ce qui fut une beauté hier, repose  
Sous un drap d'un blanc immaculé,  
N'étant plus qu'un morceau de chair  
Qui va servir d'illustration à un savant.

Cinq élèves pénètrent dans la salle  
Un rictus joyeux au coin des lèvres ;  
Ils s'approchent du cadavre, le découvrent,  
Ils entonnent ensuite de comiques dithyrambes,  
Chacun empoigne un scalpel,  
Et entre rires et moqueries, ils découpent  
Le corps de la jeune femme, ils se partagent  
équitablement  
Les morceaux, pour les étudier,  
Et de la pauvre fille il ne reste plus  
Qu'une tache sanglante sur le dur marbre.

L'histoire est bien connue  
Le cas n'a rien de nouveau, rien d'étonnant;  
Bien qu'il soit ancien, il n'en est pas moins répugnant  
De voir les lambeaux de chair ensanglantés,  
Et d'observer le cœur d'un homme  
Qu'un médecin retourne dans ses mains,  
Si l'autopsie morale que le monde pratique sur nous  
A chacun de nos pas,  
Soucieux de savoir où se cache  
L'espoir et la foi que nous lui prêtons,  
Ne nous habitait avant l'heure  
A regarder avec sarcasme  
Le fait de couper en morceaux de la chair humaine  
Comme s'il s'agissait de chair de bêtes.

Si ce poète andalou de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle est un post-romantique qui peut écrire des vers qui s'inspirent directement des symbolistes et romantiques français, il serait plus logique de considérer Guillermo

Núñez de Prado comme un poète qui utilise des images souvent violentes et choquantes afin de traduire son pessimisme constant qui se double d'une rancœur envers la société espagnole oligarchique de l'époque. Sa poésie mélancolique et lugubre nous fait penser au "spleen" baudelairien. Le poème "Autopsia" est le clair reflet de sa poésie sociale qui est souvent ironique, triste, sombre et amère. A cette caractéristique vient s'ajouter l'image de la femme qui confère au poème tout son sens et son écho.

Le titre du poème donne tout de suite le ton: "Autopsia". En effet, nous nous trouvons ici bien loin du topique du "memento mori" ou d'une poésie élégiaque. La mort est ici traitée froidement, sans sentimentalisme, sans projection de sens vers une mort romantique souvent symbolisée par la levée de l'âme. Non, c'est ici du corps qu'il s'agit. Nous verrons ultérieurement que ce cadavre qui va être autopsié sera porteur de sens et symbolisera le rapport de la femme aux pouvoirs.

Le poème présente des vers libres à la première et dernière strophe, mais il correspond plutôt à une prose poétique organisée en vers. La rime croisée en a-o (s) est présente dès le second vers et ceci tout au long du poème.

La première strophe qui compose le poème est un huitain qui présente une métrique irrégulière. En voici le premier vers: "Murió jóven, muy jóven". Ce vers insiste sur l'âge de la personne décédée par la répétition du mot "jóven" et par l'utilisation de l'adverbe "muy". Au niveau de la ponctuation, la virgule permet une césure qui donne au vers un rythme solennel, un ton grave.

Le deuxième vers nous révèle l'âge précis du défunt: "Apenas si contaba veinte años". L'âge de vingt ans synonyme de "fleur de l'âge" et de jeunesse est accompagné phonétiquement par une assonance en "a" "Apenas" "contaba". Et par une allitération en "s" aux mots "Apenas", "si", "años" qui traduiraient un long soupir d'amertume.

Le troisième vers complète les deux premiers car il nous indique le sexe de la personne qui est décédée. Chaque vers nous donne une information nouvelle qui vient s'ajouter aux précédentes afin de rendre ce début de poème mystérieux et énigmatique. Le sexe de la personne nous est révélé mais aussi la cause de la mort: le vice: "El vicio la mató". Connaissant l'idéalisation de la femme par Guillermo Núñez de Prado -thème récurrent de son œuvre-, il est certain que cette jeune femme est morte en victime. Souvent maltraitées et abusées, les femmes des écrits de Núñez de Prado incarnent l'idéal du poète, la

pureté, la beauté. Les hommes représentent souvent le mal, le vice, la violence, l'égoïsme et la cruauté. Seul l'homme pauvre, le travailleur acharné, ceux qui croient en leur rêve sont abordés et valorisés par Núñez de Prado. Ces "figures" emblématiques sont poétisées et incarnées par le jeune poète, l'artiste de flamenco et l'ouvrier, correspondant tous à la classe sociale la plus oubliée par l'oligarchie gouvernante de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

La structure du troisième vers présente une césure phonétiquement marquée par l'accent grammatical du mot "mató" et une césure du vers marquée par le point virgule qui suit le verbe. Cette structure particulière donne au poème un rythme atypique qui va de pair avec sa thématique qui elle aussi est très originale pour l'époque. Cette structure métrique implique le rejet au quatrième vers:

- v. 3 : El vicio la mató; sobre la mesa
- v. 4 : De un hospital su cuerpo colocaron,

Le quatrième vers pose le cadre de l'action: "un hospital". Etant donné l'endroit dépourvu de toute poésie, nous pouvons en déduire que ce poème appartient à la poésie "sociale" de l'auteur faite d'oppositions et de contrastes saisissants. D'autres éléments porteurs de sens nous permettent de voir le propos du poète, qui n'est pas la recherche du "beau" ou le romantisme, mais la dénonciation de l'horreur et du mal. En effet, la jeune femme n'est pas sur un lit mais déposée sur une table: v. 3 "mesa".

Au vers 4, la personne n'a plus d'humanité ni d'âme; elle n'est plus qu'un corps: "su cuerpo". Le verbe "colocaron" ne fait que souligner le non respect du repos du défunt qui est manipulé. La jeune femme qui représente la Femme est soumise et sous l'emprise d'un pouvoir, d'une autorité qui possède à présent son corps.

Les vers 5 et 6 suivent la même structure rythmique que les vers 3 et 4:

- v. 5: Y lo que fue una hermosa ayer, descansa
- v. 6: Oculto tras blanquísimo sudario,

La virgule marque la césure du vers provoquant un rejet au vers suivant. Le poète souligne la beauté de la jeune femme afin de provoquer un choc entre ce qu'elle était et ce qu'elle est à présent: "fue una hermosa ayer," Cette rupture est accentuée par l'adverbe "ayer" et par le passage des verbes du passé simple au présent, du

récit à la description. La perte d'humanité de la personne est traduite grammaticalement par l'utilisation du pronom personnel neutre "lo" au lieu du féminin "la" et par l'adjectif qui lui correspond: "Oculto" au lieu de "oculta". Cette femme n'est donc plus une femme mais un objet: quelque chose.

Le superlatif "blanquísimo" nous rappelle la pureté propre à la jeune femme. Au vers suivant, la perte de tout caractère humain est flagrante:

v. 7: Siendo un trozo de carne

v. 8: Que ha de servir para ilustrar a un sabio.

Il est bon de noter l'équilibre et le parallélisme dans la structure du huitain. Ses deux premiers et ses deux derniers vers ne présentent pas de césure ni de rejets. Ces vers servent d'introduction et de conclusion. Ils sont très porteurs de sens car ils font la synthèse entre passé et présent. Entre ce qui fut et ce qui est, entre l'innocence et la cruauté. Cette première strophe d'introduction banalise sans états d'âme la mort d'une jeune femme qui fut une beauté et qui n'est plus qu'un morceau de chair.

Dans le dernier vers: "Que ha de servir para ilustrar a un sabio", cette femme est assujettie au pouvoir qui est ici symbolisé par un savant: "un sabio".

La strophe suivante comporte dix vers isométriques d'art majeur qui sont des hendécasyllabes. Les rimes sont libres, mais les rimes assonantes croisées en (a-o) sont dominantes: v. 1 "lábios", v. 4 "ditirambo", v. 6 "pedazos", v. 8 "estudiarlos", v. 10 "mármol". L'accent phonétique sur l'avant dernière syllabe donne au dizain ainsi qu'à tout le poème une musicalité pesante et lugubre. Le phonème "en" est lui aussi très présent dans les vers: v. 1 "en", v. 2 "entre", v. 3 "descubren", v. 6 "entre" "hacen", v. 7 "jóven" "reparten". En filigrane il pourrait traduire le son d'une cloche qui sonne le glas.

Le premier vers de cette deuxième strophe est un vers d'exposition:

Cinco alumnos penetran en la sala

Le second vers nous montre la cruauté des hommes et par extension du pouvoir. En effet, les élèves qui vont pratiquer une autopsie ne semblent pas respecter la personne décédée comme elle le mériterait:

Con un rictus alegre entre sus labios

Le poète n'utilise pas le mot sourire (sonrisa), mais le mot "rictus" afin d'orienter le sens de son poème vers plus de barbarie et d'inhumanité. En effet, dans la poésie de Núñez de Prado, le mot rictus est toujours connoté très négativement; il n'est jamais provoqué par un état nerveux ou un spasme, il est toujours le résultat d'une volonté malsaine, d'une méchanceté volontaire, d'une âme dépourvue de pitié.

Le troisième vers relate les faits avec une grande sobriété afin de créer une froideur non seulement du cadre de l'action, mais aussi dans le comportement des personnages. La forme du poème fusionne avec sa thématique. Ainsi, le second "hémistiche" de ce troisième vers:

Se acercan al cadáver, **lo descubren**

fait écho tant du point de vue métrique que phonétique au second "hémistiche" du septième vers:

El cuerpo de la jóven, se reparten

Le sens du vers 4 provoque un contraste choquant. En effet, si la mort est banalisée, si elle est utilisée par le ou les pouvoirs qui font du corps d'une pauvre victime un moyen et un objet d'étude, le paroxysme de l'irrespect et de la cruauté est dans ce vers évoqué par la détente et l'hypocrisie des élèves :

Lanzan después chistosos ditirambos

Le dithyrambe nous fait penser aux poèmes lyriques grecs, compositions dédiées au dieu Dionysos. Ces poèmes faits d'éloges étaient souvent composés lors de banquets où le vin coulait à flots. Dans un contexte aussi morbide, ces plaisanteries élogieuses ne font que renforcer le décalage entre le sérieux d'un médecin, le respect de l'être humain, de la femme et les licences de ceux qui détiennent le pouvoir.

Le vers 5 porte aussi une certaine violence par l'utilisation du verbe empoigner, "empuñar":

Empuña cada cual un escalpelo

Le scalpel est un instrument médical très fin qui nécessite doigté et délicatesse. Dans le poème, le fait d'y associer le verbe "empoigner"

souligne le manque de dextérité des élèves de l'autopsie et leur brutalité sous-jacente.

Les vers 6, 7 et 8 présentent une césure du vers avec rejet au vers suivant:

Y entre risas y burla, hacen pedazos  
El cuerpo de la jóven, se reparten  
Los trozos por igual, para estudiarlos

Ce procédé métrique permet de donner au poème un rythme irrégulier en insistant sur le second "hémistiche" des vers. Ces seconds hémistiches sont plus porteurs de sens et ils contiennent souvent (comme dans la première strophe) des verbes d'action.

Ces trois vers soulignent l'horreur et la barbarie du comportement humain. Le contexte sérieux et médical est supplanté par une ambiance festive "entre risas y burla" et de "festin" macabre où la scène nous rappelle l'adage de Hobbes: "L'homme est un loup pour l'homme":

Hacen pedazos / El cuerpo de la jóven

L'emploi de synonymes ou de mots provenant d'un même champ lexical ne fait que renforcer la cruauté de cette scène: "risas / burla" "pedazos / trozos/cuerpo" "hacen pedazos /se reparten".

Les deux derniers vers de la seconde strophe montrent le résultat de la dégradation tout au long du poème de la jeune femme et de son corps: "Jóven, muy jóven", "veinte años", "una hermosa ayer", "siendo un trozo de carne", "cadáver", "el cuerpo de la jóven", "trozos".

Y sólo queda de la pobre niña  
Sangrienta mancha sobre el duro mármol

La jeune femme inspire la pitié du poète: "pobre niña". Le mot "niña" met en relief l'innocence de cette personne et sa pureté. L'adverbe "sólo" qui précède le verbe "queda" permet de comprendre le changement d'état de cette jeune femme décédée. Au dernier vers, ce changement d'état d'un corps constitué en celui d'un corps coupé en morceaux passe radicalement à la disparition de ce corps qui est matérialisé par une tache de sang : "Sangrienta mancha sobre el duro mármol". La froideur du marbre nous fait penser à la mort, à la tombe, à l'effroi. Ce corps de femme a disparu sous les coups de la barbarie des hommes. Dans sa disparition, ce corps laisse une trace. Il s'est déplacé géographiquement d'une table d'hôpital au sol en marbre de

la pièce: aux vers 3 et 4 de la première strophe: "...sobre la mesa / De un hospital su cuerpo colocaron", et aux deux derniers vers de la seconde strophe: "Y solo queda de la pobre niña / Sangrienta mancha sobre el duro mármol."

La dernière strophe du poème comporte 14 vers. La rime assonante croisée en (a-o) est toujours présente et donne une harmonie au poème. Cette dernière strophe est plus longue car elle fait la synthèse et rend les enseignements des deux strophes précédentes. Le sujet poétique, le poète philosophe, interprète à présent les faits. Il va procéder à son autopsie de la société.

Le premier vers de la dernière strophe nous rappelle que ce poème est un récit poétique:

La historia es conocida

Ce vers, en décalage par rapport au sens des vers précédents indique que la fin du poème est une synthèse, un message que nous livre le poète. Ce dernier tente d'ouvrir les yeux au lecteur. Au niveau de la forme, les redondances et répétitions traduisent une lassitude et un pessimisme: v. 2: "Aquí no hay **nada** nuevo, **nada** extraño".

Le vers suivant "y fuera a más de viejo, repugnante" souligne l'ancienneté et la pérennité de l'autopsie ainsi que le dégoût qu'elle inspire. Comme dans la première strophe, le poète utilise au vers 4, l'expression "trozo de carne" pour définir la personne décédée:

Ver los trozos de carne ensangrentados

Cette fois-ci "trozo" porte la marque du pluriel comme dans la seconde strophe: "trozos". Le vers suivant est celui qui est le plus en rapport avec notre problématique:

Y contemplar el corazón de un hombre

En effet, le mot homme, "hombre", est ici à prendre au sens large du terme, au sens d'être humain. Guillermo Núñez de Prado utilise une jeune femme pour représenter l'être humain. De plus, il prend pour témoin le lecteur qui devient un sujet passif du poème par l'utilisation des verbes à l'infinitif: "ver" et "contemplar". Ce cœur est en premier lieu vu par le lecteur avant d'être examiné par un médecin. La vision du lecteur et par extension du peuple, précède la vision scientifique et savante de ce même cœur par un homme de science:

Que un médico revuelva entre sus manos,

le message est ici intentionnel. Le lecteur, le peuple, est complètement impliqué dans cette autopsie qui n'est déjà plus celle d'une jeune femme, mais celle d'une société. Les vers suivants illustrent mon propos:

Si la autopsia moral que nos practica  
El mundo a cada paso,

cependant cette autopsie n'est pas physique, elle est morale, mais elle est tout aussi barbare et douloureuse. Le savant de la première strophe, le médecin, est à présent: le monde, c'est à dire ceux qui nous gouvernent, ceux qui détiennent le pouvoir. C'est "le monde" du pouvoir qui pratique une autopsie constante de la société qui ne peut éviter ce châtement: "à chacun de nos pas". Aux vers 7 et 10, le lecteur est clairement le destinataire du message de Núñez de Prado qui utilise la première personne du pluriel: "que nos practica" (...) "que le prestamos".

Cette société, ce monde semble "fouiller" dans l'esprit des gens, des citoyens, comme le médecin "fouille" le corps de la jeune femme. L'espoir et la foi semblent être bien enfouis dans ce corps social que le pouvoir met en morceaux, mais ils existent tout de même:

Ansioso por saber dónde se esconde  
La esperanza y la fe que le prestamos.

Au vers 11, l'imparfait du subjonctif nous renvoie aux vers 7 : "Si la autopsia moral" (...) et aux vers 11 et 12: "No nos acostumbrara antes de tiempo / A mirar con sarcasmo". Le poète souligne le fait que l'homme est rapidement confronté à la cruauté et à la violence: "No nos acostumbrara antes de tiempo"; à un tel point qu'il s'est habitué à son rapide avilissement: "con sarcasmo". La thématique du poème accompagne habilement l'étymologie du mot "sarcasmo" du latin "sarkasmos", mais qui dérive aussi de "sarkazein" qui signifie "mordre la chair". Le dernier vers du poème fait lui aussi allusion à la chair animale. Cette autopsie qui est un cours pratique et scientifique perd rapidement toute humanité et tout respect pour s'apparenter à une scène de boucherie ou d'abattoir.

L'autopsie que pratique la société rend l'homme insensible. Ce dernier peut regarder avec sarcasme l'horreur de l'autopsie dont est

victime la jeune femme. Les deux derniers vers nous laissent une dernière image, celle de l'homme rendu sauvage et insensible par une société qui met au même niveau l'être humain et la bête. Le dernier mot du poème est le résultat de cette destruction et de cette aliénation des sentiments:

El hecho de partir carne de hombres  
Como carne de bestias, en pedazos.

Ce poème fut publié le 1<sup>er</sup> Janvier 1897 dans le quotidien *Diario de Córdoba*, un an plus tard dans le livre d'articles et de poèmes *Nebulosas* [(Poesías y artículos) prólogo de G. Belmonte Müller, Córdoba, Imprenta y Librería del "Diario de Córdoba", 1898, 133 p.], puis à Madrid dans le recueil de poèmes intitulé *Humanas* [Madrid, Imprenta del "Diario de Avisos" de Madrid, 1901, 80 p]. Les fréquentes publications indiquent tout l'attachement de Núñez de Prado à ce poème.

"La Autopsia" est en marge par rapport à un style littéraire de l'époque qui se veut post-romantique ou de mœurs légères. Dans un tel marasme poétique, chaque composition de Guillermo Núñez de Prado a l'effet d'une bombe au milieu d'une bourgeoisie et d'une aristocratie cordouanes raffinées. La tendance libérale du journal *Diario de Córdoba* permet au poète de Montilla alors âgé de 23 ans, de laisser libre cours à sa fantaisie et à son originalité. Le poème "La Autopsia" est un bon exemple du style de Núñez de Prado qui privilégie ici le fond à la forme afin de nous conter une histoire morbide, crue, d'une thématique très moderne pour l'époque, complètement anti-romantique mais qui porte en elle un puissant message de poésie socialement engagée.

Si la mort est au centre du poème, elle est rapidement occultée par la présence d'une dialectique qui est la Femme et les pouvoirs. En effet cette jeune femme est idéalisée. Elle représente l'innocence, la beauté, la pureté et par extension l'homme, la race humaine.

Mise au premier plan, elle va être la figure de proue emblématique qui va incarner les oubliés de la société, le peuple, les pauvres. Cette classe sociale que le poète défend. Cette femme va être la victime du pouvoir et des pouvoirs. D'abord par le pouvoir qu'exercent les hommes sur les femmes car, comme presque toutes les femmes de la poésie de Núñez de Prado, cette jeune personne est morte victime des vices des hommes. Autre pouvoir, celui du corps médical qui n'a aucun respect pour le corps de la jeune femme qui va être totalement

détruit sans scrupules. Autre pouvoir, le pouvoir étatique, le plus puissant de tous, celui qui correspond à la société oligarchique de l'époque, au "caciquisme", aux injustices.

Le poète met en rapport l'autopsie physique de cette femme et l'autopsie morale que la société opère sur le peuple. C'est en se trouvant de plus en plus victimes de cette autopsie des sentiments, de la foi, de l'espoir, que les bons citoyens finissent par banaliser l'horreur d'une autopsie sanglante et déshumanisée d'une beauté âgée d'à peine vingt ans. Ce cercle vicieux ne porte pas un message virulent de lutte ou de révolte, il est le simple aboutissement d'une constatation de Núñez de Prado qui sonde le monde qui l'entoure et nous en fait une autopsie violente où le scalpel devient par métonymie la plume du poète.

## Nos prophétesses (De Gaïa à Bertha)\*

**Michèle Ramond**  
(Université de Paris 8)

Dans l'espace judéo-chrétien, il est évident que la femme n'a pas, au même titre que l'homme, accès au sacré, il s'en faut de beaucoup. Sur l'ensemble des livres de l'Ancien Testament, trois seulement sont consacrés à une femme. Le livre d'Esther (150 av. J. C.), fille du Juif Mardochée de la tribu de Benjamin, qui devient l'épouse en Perse du Roi Assuérus et qui sauve par sa courageuse intromission auprès du Roi son époux les Juifs de son Empire, obtenant même son appui officiel pour que soient exterminés ceux qui avaient préparé, sous l'instigation du grand vizir Aman, leur holocauste. Une fête est célébrée chaque année dans le judaïsme pour commémorer ce haut fait, le fête des Pourim (des Sorts), le 14 du mois d'Adar (février-mars).

Un autre livre est celui de Ruth (450 av. J. C.) célébrant la Moabite venue au vrai Dieu par son dévouement à sa belle-mère qu'après son veuvage elle suit en Juda où elle épouse (selon la loi du lévirat) Booz, proche parent de Noémi, et dont elle a un fils, grand-père de David: c'est Obed, père de Jessé, père de David.

Le troisième est le livre de Judith (167-164 av. J. C.), veuve de Manassé, splendide et vertueuse, de la tribu de Siméon, "la Juive", qui délivrera sa ville de Béthulie de l'armée assyrienne qui l'assiégeait, en décapitant, comme on sait, le général de cette armée Holopherne, suppôt de Nabuchodonosor. Elle permit par son exploit non seulement de libérer sa ville, mais le carnage par Israël de l'armée assyrienne, qui fuit en débandade à la vue du chef tranché de son général.

\*Cette réflexion, qui doit déjà beaucoup à Nicole Loraux, gagnerait encore à être complétée par les hypothèses de Françoise Gange sur la haute littérature sumérienne et sur les Évangiles apocryphes, non orthodoxes.

Il ne fait pas de doute que des trois livres évoqués, celui-ci est le plus puissant. Libératrice de Béthulie assiégée, Judith devient libératrice d'Israël car apprenant la nouvelle, tous les fils d'Israël en âge de combattre fondirent, dans tout le territoire, sur les ennemis pour les anéantir et ils les taillèrent en pièces, ceux de Jérusalem et aussi ceux de Galaad et ceux de Galilée, jusqu'à ce qu'ils parvinssent à Damas.

Judith est à la fois saluée par Joakim, le grand prêtre, et par le Conseil des anciens, comme la grande jubilation d'Israël que Dieu a agréée, elle est la représentante de son peuple, comblée de toute vertu et de toute grâce, entonnant à la fin du livre devant tout le peuple d'Israël rassemblé un cantique à Dieu auquel le peuple est invité à se joindre et dont les dernières paroles transforment même Judith en prophétesse: "Malheur aux nations qui se dressent contre ma race! / Le Seigneur Tout-Puissant les châtiara au jour du jugement / en mettant le feu et les vers dans leurs chairs, / et ils pleureront de douleur à jamais!"

Il est bon de considérer sous quelles conditions ces trois femmes sont devenues un livre sacré car cette faveur ne fut pas accordée à la femme en vain par une tradition où l'approche du divin était réservée à l'homme. Dans les trois livres-femmes, l'héroïne avant de suivre sa voie doit se purifier, elle crie vers Dieu, elle prie, elle se lave, elle s'oingt de parfum, elle jeûne, elle revêt ses plus beaux vêtements et elle se rend, pleine de la splendeur et de la dignité de sa mission, auprès du Roi Assuérus (Esther), auprès du général en chef Holopherne (Judith), auprès de Booz (Ruth). Cette beauté, cette bonté, cette vertu et cette purification sont nécessaires pour que la femme accède au sacré et devienne le lieu symbolique de l'Alliance: le livre. Le livre ne rend-il par hommage au moment de conclure, en son épilogue, à l'Altérité totale (à savoir, la divinité)?:

*C'est* le Cantique de Judith à Dieu à qui désormais elle consacre sa vie, vivant dans son veuvage fidèle à son époux jusqu'à l'âge de sa mort, longtemps protectrice de son peuple qui vécut dans la paix durant les jours de Judith et longtemps encore après sa mort; *c'est* dans le livre de Ruth la naissance d'Obed accordé à Ruth et à Noémi par Yahvé, où se préfigure David le Roi-prophète, le "Bien-Aimé", roi idéal du peuple de Dieu, qui à son tour préfigure le Messie; *c'est* dans le livre d'Esther l'institution des Pourim par Mardochée dans des lettres qu'il écrit avec Esther et qu'il envoie à tous les Juifs vivant dans le royaume d'Assuérus. L'institution de ces Pourim est donc

écrite par Esther dans le livre, tandis que l'épilogue consacre l'élévation de Mardochée par le roi Assuérus.

Ces rares moments de grandeur de la femme qui s'approche de l'Altérité et se fait Livre Sacré grâce à une vertueuse beauté que la prière et la purification ont décantée de toute souillure démontrent à quel point le Livre (parole et écriture) demeure éloigné de la femme qui n'y accède qu'à de très rares occasions pour donner naissance à la lignée de David et pour obtenir de Dieu qu'Israël soit libéré de ses ennemis (Judith) ou sauvé de l'holocauste (Esther). La femme est à chaque fois un corps qui se transcende pour devenir au service de Dieu et de son peuple un corps de parole dont la séduction prend une dimension métaphysique: sur Booz, sur Assuérus, sur Holopherne, mais avant Holopherne sur les anciens de la ville de Béthulie, Chabris et Charmis qu'elle convainc par son discours de son projet. Il s'agit en effet pour elle d'accomplir un exploit qui se transmettra de génération en génération aux fils de sa race, elle sortira cette nuit même de la ville, mais elle ne peut leur révéler ses plans. Et si elle obtient leur accord, et si ensuite son corps ne cesse de resplendir devant les Assyriens et devant Holopherne, cette séduction n'est pas mauvaise car elle est transfigurée dans le rapport à Dieu et à la parole que le livre de Judith emblématise et éternise pour les siècles des siècles. Rares sont les femmes qui ont passé cette barrière du corps pour en élever la grâce et l'attrait à ces sommets symboliques.

La femme peut donc parfois (rarement) être habitée par la transcendance. Elle émerge alors de son impureté native, lavée par l'eau et la cendre, parfumée et splendidement vêtue et durant le temps que dure sa transformation par l'Altérité absolue qui la traverse, la périlleuse séduction de son corps sort de la matière pécheresse et passe à ses paroles qui feront tomber l'ennemi de son peuple et qui convaincront de leur justesse les sages et les seigneurs du monde. La femme qui ne peut exercer le pouvoir influera à ces rares moments sur le pouvoir masculin convaincu que c'est Dieu qui s'exprime dans la voix de son humble servante. La femme est devenue le miroir (la matrice) où Dieu se contemple et se fait reconnaître, où Dieu qui consent enfin à se faire femme pour mieux confondre l'ennemi: Holopherne, l'armée assyrienne, Nabuchodonosor (Judith); les ennemis des Juifs en Perse, le Grand Vizir Aman (Esther), stratégie où l'on retrouve, sublimée, la nature trompeuse de la femme qui recourt à l'artifice et au stratagème, variante de son dangereux apanage de séductrice qui la rend si proche de Belzébuth. Élevée à la vertu, la perfidie attachée au sexe féminin qui distrait l'homme de la divinité

fait chez Judith et Esther merveille puisqu'elles sauvent Israël et les Juifs en diaspora. Le cas de Ruth n'est pas très différent. Conseillée par sa belle-mère Noémi, Ruth fait obligation à Booz, après s'être elle aussi purifiée, de la prendre pour épouse. La ruse chaste mais néanmoins hardie consiste à détourner au profit de Ruth la loi du lévirat et encore fallait-il que Booz - probablement, mais le texte n'y insiste pas - touché par la séduction que Dieu mit en Ruth, s'employât à ce que le lévirat le favorisât au détriment d'un plus proche parent de Noémi qui, convaincu par l'argument déployé, lui céda la place. Mais la séduction de Ruth œuvre sous les auspices de la Divinité qui l'avait choisie comme utérus pour la lignée de David. C'est ici le ventre de la femme qui a été élu par Dieu, donc son corps tout entier dont la séduction fut rendue nécessaire pour une cause métaphysique qui transcende la chair.

Le corps de la femme comme piège sexuel où l'homme, en tombant, court le risque de perdre son Dieu, sa force et le pouvoir qu'il tient de sa relation à Dieu, devient par élection le berceau de la lignée de Dieu. Il n'y a pas loin de Ruth à Marie, mère de Jésus, mais la mère du dieu-homme des chrétiens n'a pas laissé de livre, contrepartie à ce sublime pouvoir que lui donna son élection comme utérus de Yahvé. Car ici ce n'est pas Booz qui met sa semence, mais Dieu directement qui rend fécond le ventre de la femme dans ce sublime mythe chrétien de l'Annonciation. Marie, mère de Dieu, n'a pas de livre, ou du moins ses livres (on peut considérer que ce sont les Évangiles apocryphes) furent-ils retranchés du corps sacré des Écritures, qui ne les admirent pas en leur sein et les rejetèrent vers une périphérie douteuse, hétérodoxe, fallacieuse comme la femme trompeuse. À peine si Marie est prophétesse; elle l'est néanmoins par sa parole inspirée lors du *Magnificat* dont elle est l'auteur devant Élisabeth qu'elle est venue visiter pendant leur commune grossesse (*Luc*, 1, 46-55).

L'âme de Marie en effet magnifie Dieu son Seigneur et Maître en lui prêtant un ventre où abriter sa semence tout le temps nécessaire à la fructification souterraine. Dieu alors ne cessera de parler par la bouche de ce fils que Marie lui autorise. Comment ne pas la concevoir prophétesse à part entière? Elle qui porte la Parole de Dieu et qui la fait advenir? Mais le livre lui a été enlevé auquel elle aurait dû avoir droit sauf à considérer que ce livre, où il est peu question d'elle, un peu seulement chez Luc, ce sont les Évangiles dont l'écriture lui est due comme à une cause première infaillible, indéniable et sacrée. Marie pouvait-elle être prophétesse autrement que dans l'intratextualité la plus profonde puisqu'elle est le ventre du Prophète à qui elle devait

laisser toute la place? Il n'y a pas de prophétesses dans le Nouveau Testament orthodoxe, aucune disciple femme, aucune femme qui porte la responsabilité sacrée de la parole ou que l'écrit confirmerait dans sa majesté transcendante en lui consacrant un livre. Il y en a peu de toute façon dans l'Ancien Testament où les prophètes par contre sont légion (16). Quatre prophétesses entonnent des chants le temps très court que dure leurs inspiration par Yahvé qui ne les choisit que comme très transitoire organe vocal. C'est le chant de Myriam, sœur aînée de Moïse et d'Aaron, après le passage de la Mer Rouge (*Ex*, 15, 1-18 & 20-21; c'est le *Cantique* d'Anna, mère de Samuel (*1 Sm*, 2, 1-10) qui annonce le *Magnificat* de Marie; et ce sont deux prophétesses désignées comme telles (Myriam et Anna le sont de façon occasionnelle, même si Myriam revendiquait - et elle en fut punie par Dieu- une égalité de droit avec Moïse): Débora, la femme juge qui siégeait sous un palmier entre Rama et Béthel, et Houlda, prophétesse de Jérusalem sous le règne de Josias. L'une et l'autre prononcèrent des paroles que transcrivent et éternisent les Écritures, l'une (Débora) un chant pour célébrer la victoire d'Israël sur les Cananéens (*Jg*, 5), l'autre (Houlda) un oracle menaçant de châtement divin le peuple de Juda oublieux de son Dieu et de sa loi (*2 Rois*, 22, 15-20 *2 Chr*, 34, 23-28).

Grâce à la prophétesse Houlda, par la bouche de laquelle Yahvé parle, Josias, fils de David, roi de Juda, conclut alliance avec le Dieu de son père, s'engage à observer ses commandements, ses ordres et tous ses décrets et sauve son peuple des abominations où il était tombé et qui allaient le conduire à sa ruine. C'est Yahvé qui parle par Houlda et qui dit "je" par sa bouche, mais cette bouche déjà ne lui appartient plus car elle appartient à Dieu. De la même façon le cantique de grâce de Débora témoigne de son intimité avec l'Altérité absolue qu'est le Dieu d'Israël après que l'oracle de Débora, dicté par Dieu, eût ordonné à Barak de se battre contre l'armée des Cananéens. Barak demande en outre la protection de la prophétesse qui assure auprès des guerriers de Barak la présence de Yahvé. On voit à quel point c'est le corps tout entier de la femme inspirée par Dieu qui est pris par Dieu et qui permet le massacre de l'armée cananéenne que, seul, Barak n'aurait pas su conduire. C'est ainsi que la femme, saisie par la transcendance, peut même conduire une armée à sa victoire. Sa parole prédit ce que son corps ensuite accomplit, en soufflant l'esprit de Yahvé sur les guerriers depuis le mont Tabor où elle les a accompagnés. Si la femme n'est pas plus souvent l'inspirée de Dieu, elle en gardera par contre une nostalgie profitable à ses écritures. Il lui faudra du temps et de la foi,

au moins en elle-même, pour s'autoriser enfin à devenir un corps "communiqué". Car des modélisateurs souterrains, pernicieux, actifs depuis la nuit des temps, et plus préjudiciables encore que les préjugés et les stéréotypes qui nous infestent (qui infestent notre société) lui réservent au sein même des langues maternelles qui devraient nous bercer plus efficacement (nous, les filles) et du fond des imaginaires hérités depuis la plus haute antiquité, bien des obstacles et des croche-pieds, sur la voie d'une transcendance que d'aucunes jugent imméritée. Parmi les Évangiles apocryphes que nous avons précédemment évoqués (connus du grand public espagnol dans une édition bilingue de la B.A.C. de 1953, mais beaucoup plus récemment du public français), deux livres sont particulièrement consacrés à la femme "communiquée" avec l'au-delà: Le "livre sur la Nativité de Marie", attribué à saint Jérôme, et le "Protoévangile de Jacques (Sant Yago)" attribué à Jacques le Mineur, frère du Christ. Je ne parlerai, un peu, que de ce dernier où le protagonisme d'Anne et de Marie prend un relief d'une telle ampleur, que le rapport de la femme à la parole et à la divinité devient le fondement des Écritures et donc du Livre. On y voit en particulier que la grossesse tardive (car miraculeuse au regard de la gynécologie ordinaire) d'Anne est entièrement due à sa prière quand, après avoir revêtu sa robe de mariée, s'assied à l'ombre d'un laurier de son jardin et supplie Dieu de renouveler en son sein le miracle de Sara, mère d'Isaac. Sort de sa bouche en effet à cet instant une prière ou une profération où elle déplore que parmi la nature féconde sous les yeux de la divinité (les oiseaux, les bêtes de la terre, les eaux et la terre) elle seule soit maudite, honte d'Israël qui l'écarte elle et son époux des sacrifices offerts à Dieu. C'est alors que l'Ange de Dieu apparaît et qu'Anne profère sa promesse-prophétie d'offrir au "Seigneur", pour le servir, le fruit de ses entrailles. La promesse est effectivement accomplie et Marie est portée au temple dès l'âge de 3 ans où elle reçoit désormais sa nourriture des mains d'un Ange. Mais lorsque Marie arrive à l'âge de 12 ans, les prêtres du temple se réunissent car ils se demandent ce qu'à présent il convient de faire pour que Marie ne souille pas le lieu saint. Où l'on voit bien entendu réapparaître la crainte qu'inspire le corps des femmes pubères, prédisposé à n'entretenir avec le sacré qu'une relation éphémère qui les prive de l'art de la profération et de la prophétie et de celui de s'incarner dans le Livre. C'est alors que le grand-prêtre Zacharie décide de convoquer tous les veufs du village dans l'espoir qu'un signe envoyé par Dieu distinguera l' élu à qui Marie désormais sera confiée. C'est du bâton de Joseph que la colombe sort pour se

poser sur sa tête et le désigner. Le corps de Marie ne souillera donc pas le temple puisqu'il demeurera désormais à l'abri de la maison de Joseph. On connaît peut-être moins la suite. Les prêtres ayant décidé de faire un voile pour le temple, on le fait tisser par des vierges sans tache de la tribu de David et c'est à Marie qu'échoit le fil d'écarlate et le fil de vraie pourpre. Alors qu'elle est chez Joseph en train de filer la pourpre sur son banc, un Ange se présente à elle et lui annonce qu'elle va concevoir du Seigneur par la parole du Seigneur. Le mystère du corps enceint de Marie commence ici et n'a pas fini de nous interroger. Les fils d'écarlate et de pourpre ont tracé leur chemin de sang dans le ventre de Marie, qui avait été bannie du sanctuaire pour éviter au Temple toute souillure de menstrues. On retrouve dans ce fil d'écarlate et de pourpre le souvenir magique des trois fileuses, les Moires, les Parques, les Fées, Atropos, Clotho et Lachésis qui règlent la durée de la vie de chaque mortel depuis sa naissance jusqu'à sa mort. Le fil d'écarlate et de pourpre des menstrues éloigne la femme du sacré en même temps qu'il lui fait obligation de veiller sur le vivant et de l'accompagner de vie à trépas. Il y a là une contradiction dont on supportera longtemps l'ambiguïté. Car les tâches de la vie qui sont - on peut l'admettre - ce qu'il y a de plus sacré prolongent le sens d'un fil rouge qui tient la femme éloignée du temple, de la parole, de la prophétie et du livre. Le fils de Dieu, du Très-Haut, que la Vierge nubile est vouée à porter dans son sein et à mettre au monde restaure chez la femme, en marge de toute logique gynécologique et de toute morale anthropologique, un pouvoir sacré qu'il conviendrait sans doute d'examiner plus attentivement. Exclue du Temple et mise sous la protection de la maison de Joseph, Marie à elle seule devient temple et sanctuaire: elle n'est pas seulement l'organe (la bouche) par où choisit de parler et d'agir le divin, elle est le corps où la semence de l'au-delà est déposée et où elle fructifie. L'enfant du Très-Haut que Marie porte est la Parole d'en haut, la Bonne Nouvelle des Évangiles, prolongée dans l'opération sacrée et littéraire des Écritures inspirées de Dieu ou écrites sous sa dictée. Il me paraît souhaitable, arrivée à ce point de ma réflexion, de repenser (afin d'éclairer autrement le corps hystérique) le fantasme de la grossesse, fruit de l'amour transférentiel de Bertha Pappenheim pour son médecin viennois Josef Breuer (Anna O.). On se rappellera le jour où Breuer, croyant sa malade guérie puisque tous les symptômes dont elle souffrait avaient été (semble-t-il) maîtrisés, est appelé auprès d'elle suite à un nouvel état de souffrance et de confusion mentale. Ce jour mémorable dont Breuer ne dit rien dans son histoire d'Anna O. mais dont il s'était ouvert à

Freud dans une confidence, nous est révélé dans une lettre de Freud à Stefan Zweig de 1932. Appelé au chevet de sa jeune malade dont tout portait à croire qu'elle était définitivement guérie de ses symptômes (nous sommes en 1881), Breuer la trouve en proie à des crampes abdominales et l'esprit très dérangé à en juger par la réponse qu'elle fait à son médecin s'enquérant de ce qui lui arrive, à qui elle répond: "C'est l'enfant que j'ai du D<sup>r</sup> Breuer qui arrive". Breuer qui n'avait pas eu l'occasion de méditer sur le Protoévangile de Jacques le Mineur, épouvanté prit la fuite. Freud commente aussi opportunément que mystérieusement: "Breuer à ce moment-là avait en main la clé qui nous aurait ouvert "les portes des Mères", mais il l'a laissé tomber. Malgré ses grands dons intellectuels, il n'avait en lui rien de faustien."

Nous sommes là à un carrefour des plus saisissants. Car la jeune fille qui se croyait enceinte du Très-Haut D<sup>r</sup> Breuer allait devenir une des premières féministes, une femme de bonté, d'action et d'écriture. Il y a là un nouage: l'événement traumatique oublié et qui revient, à l'insu de la conscience, dans le corps; la méthode cathartique de Breuer; la disposition à l'action sociale et à l'écriture... dont nous ne saurions négliger de dénouer les fils (d'écarlate et de vraie pourpre). Au centre de ce dispositif il y a Dieu (le père et le Docteur), le Très-Haut; il y a le corps de la femme que son symptôme rend impur (strabisme convergent très accentué, tics incontrôlables -un claquement inopportun de la langue-, la paralysie peu à peu de tous les membres, toux, toussotements, vomissements et perte du langage...); et il y a la méthode cathartique de Breuer laquelle libère la parole prophétique de la femme enfin oraculaire et qui pourra se transformer en livre.

La méthode cathartique de Breuer, ancêtre de la méthode analytique, a pour fonction et mérite, en somme, de libérer en la femme l'impur qui s'exprime dans la parole, soulageant aussitôt le corps de son symptôme. La loucherie, le toussotement, les vomissements, etc. signalent donc le blocage, dans le corps, d'une histoire d'origine qu'aucune parole jusqu'ici n'est venu libérer. La méthode cathartique aura donc provisoirement rendu à Anna O. une mantique qui lui avait été ravie par l'Histoire, faisant de son corps le seul dépositaire d'un secret trop lourd à porter et dont il était malade. La méthode cathartique qui restitue à la parole son pouvoir oraculaire semble sauver le féminin d'un interdit de prophétie qui lui avait été néfaste comme une spoliation dont le corps de la femme hystérique supporterait les méfaits. Cela nous renvoie à de vieilles histoires, beaucoup plus vieilles que nous, aussi vieilles presque que le monde, et dont personne n'a mieux parlé que Nicole Loraux.

De source grecque nous savons qu'aux origines la Terre, Gaïa aux larges flancs possédait les secrets des destins. Elle transmet ses pouvoirs de prophétie à sa fille Thémis qui inventa les oracles, les rites et les lois, et elle-même initia sa sœur Phoebé, la Brillante, qui fonda l'oracle de Delphes. Le don prophétique qui libère la terre de ses secrets lourds à porter, tout en rendant service aux dieux par les oracles prononcés, serait donc aux origines un art divinatoire lié aux puissances ténébreuses et germinatrices de la terre et transmis de mère à fille et de sœur à sœur. Jusqu'au moment où cette loi féminine de transmission de la parole oraculaire, qui influe sur le cours de l'histoire en dictant aux dieux leurs comportements et leurs alliances, est subitement détournée au profit d'un dieu ingénieux dont la science divine ne sera plus jamais disputée. Selon Eschyle (*Euménides*) c'est Phoebé qui de son plein gré offrit à son petit fils Apollon "en don de joyeuse naissance" son siège prophétique de Delphes. Mais Euripide (*Iphigénie en Tauride*) se montre plus circonspect. C'est Phœbos nouveau-né, ce petit-fils de Phoebé dont il porte le nom, qui après avoir tué le serpent issu de la Terre, gardien de la voix souterraine (Python), monte au siège divin auquel il accède par usurpation. À cet outrage la Terre répond avec violence: elle enfante aussitôt les songes nocturnes, qui révèlent aux hommes dans l'obscurité du sommeil le passé, le présent et tout ce qui adviendrait ensuite. Mais Zeus viendra en aide à son rejeton et privera bientôt la Terre de ses oracles nocturnes: "C'est ainsi qu'affranchis de la mantique ténébreuse, les humains honorent à jamais le chant des oracles" (Nicole Loraux).

Quelle que soit la version du mythe à laquelle nous accorderons notre préférence, une chose est sûre, sur le siège divin Phœbos a remplacé Phoebé, la voix oraculaire a changé de timbre. Le don et la voix oraculaires liés aux forces chthoniennes avouent leur nature et leur origine féminines avant de devenir l'apanage du Dieu de Délos. Nul ensuite ne lui contestera l'oracle sauf Héraclès, et Apollon reste pour le monde le dieu de la Divination. Les mortels (hommes et femmes) peuvent recevoir du dieu le don de prophétie mais désormais cet art est marqué du sceau du masculin, marqué de l'empreinte et du privilège du dieu qui de Phoebé le reçut ou qui le lui déroba par violence. On peut lire ce mythe comme l'histoire d'une spoliation des territoires du féminin amputés de la naturelle puissance à dire et à prédire, la parole véridique ayant pour origine le lieu germinateur des gestations et des fructifications. Seules les vierges, prêtresses d'Apollon qui prêtent leurs corps à sa voix prédictive maintiennent à Delphes, dans le Temple désormais du dieu de la divination et de la

musique, le souvenir de Thémis et de Phœbé. Mais il ne faut pas s'y tromper, les Pythies et autres Sibylles ne sont que les instruments de la vocifération apollinienne. Elles prêtent leurs corps à la voix du Dieu qu'elles incarnent durant le bref instant de l'oracle qu'elles rendent en son nom. Les prêtresses de Delphes sont le canal de vocifération du Dieu seul habilité à connaître et à transmettre les secrets de la Terre qui sont à présent les siens.

On sera sensible à cette image de la femme canal vierge à la fois auriculaire et phonatoire où le Dieu s'introduit sous forme d'inspiration prophétique que l'organe vocal de la prêtresse profère en lui prêtant son corps. C'est une image claire d'incarnation par la femme élue, du verbe de Dieu qui communique sous cette forme ses oracles.

Rien, bien sûr, ne permet de supposer que la prêtresse qui n'est que vicaire ajoute à l'oracle une parole qui viendrait de son propre fond vaticinateur. La descendance linéaire du verbe divin ne fait pas de doute, elle est pure de tout croisement, elle est une émanation directe de la divinité que l'on est venu questionner, une émanation venue d'En Haut qui par le canal vocal de la vierge reçoit une forme communicable. Nous ne sommes pas très éloignés du mythe chrétien d'une incarnation divine par Marie. Une figure féminine ici et là s'impose pour présider à une filiation masculine parthénogénétique, que cette filiation soit l'oracle d'Apollon incarné dans la parole humaine de la prêtresse, ou qu'elle soit le fils de Dieu fait homme pour annoncer son règne et promettre son pardon et son amour.

Du côté de Terre privée de sa puissance oraculaire on assiste à des représailles qui témoignent de la violence de l'affront subi: la ténébreuse Terre, selon Euripide (*Iphigénie en Tauride*) enfanta les songes nocturnes pour venger sa fille. Cette riposte semble entériner l'existence conjointe et rivale de deux mantiques de signe opposé, l'une ténébreuse comme la Terre de plus en plus confondue avec l'abîme et l'Hadès, l'autre lumineuse ou solaire relevant de puissances divines supérieures car gouvernées par la raison et la conscience en éveil. Mais Zeus vole au secours de son enfant et met fin à ces oracles ténébreux de Terre. Est-ce en réponse à cette spoliation que Terre, après avoir engendré les Titans et les Titanides, parmi elles Thémis et Phœbé à qui Phœbos ravit l'oracle de Delphes, engendra les monstres, les Cyclopes, les Hécatonchires aux cent bras, les Erinyes, Typhon à la force prodigieuse, Échidna, Charybde, les Harpyes, Python lui-même et Fama? Mais quelle est la chronologie de ces engendrements monstrueux et de quelle façon sont-ils (ou non) liés au détrimement

souffert par Terre et ses filles qui d'elle avaient hérité la divination? Où est la cause, où est l'effet? La mantique nocturne de Terre n'est-elle pas le lieu prophétique où s'engendrent les monstres nés du sommeil de la raison comme Goya et la psychanalyse nous l'apprennent? Le meurtre par Phœbos de Python, dont les cendres sont enterrées sous le temple de Delphes, nous indique bien la connexion inévitable entre la spoliation de Terre et de sa lignée féminine, la mantique nocturne et l'engendrement des monstres. La méthode cathartique de Breuer redonne vie et foi à la parole véridique de Terre en lui attribuant de plus une valeur thérapeutique d'où la psychanalyse allait tirer sa grandeur. La vérité à laquelle accède Anna O. sous hypnose correspond à un nouvel accouchement. Cet enfant de la psychanalyse a besoin d'un père ou d'un Socrate mais il tire sa substance d'une vérité endogène située dans la profondeur psychique de la prophétesse. Le père ici est un pousse-à-enfanter qui renvoie toute psyché à son pouvoir germinateur. La gestation de Psyché répond à la spoliation de Terre. Que la femme hystérique soit le modèle de cette cure relève du mythe qu'Hésiode pourrait parfaitement conter. Admettons qu'ici Hésiode soit Breuer puis Freud dans leur conjoint essai intitulé *Études sur l'hystérie*, pendant moderne et scientifique de la *Théogonie* mais aussi bien des tragédies d'Euripide, et où l'on nous raconte à travers les cinq "Histoires de malades", Anna O., Emmy V. N., Lucy R., Katharina et Elisabeth V. R., des rancunes et des douleurs qui rendent toutes ces cinq femmes semblables à la fille sacrifiée et à la fiancée trompée d'Aulis, ou à Thémis ou à Phœbé, mais où l'on nous raconte en même temps comment au cours de la "talking cure" par la parole oraculaire qui leur fut donnée ou rendue Iphigénie revient à Argos, Phœbé retrouve son siège prophétique, chacune retrouvant les scènes traumatiques ou les fantasmes inconscients traumatiques à l'origine des symptômes hystériques qui peu à peu disparaîtront.

C'est en tout cas l'hypothèse optimiste à partir de laquelle s'engage le travail thérapeutique du côté du médecin aussi bien que de la femme hystérique. Tant Breuer que Freud nous donnent en effet l'impression que la santé de leur patiente s'est notablement améliorée, telle Fräulein Elisabeth que Freud, au cours du printemps 1894, a le plaisir d'aller voir danser. On peut douter évidemment que Anna O. après sa "talking cure" ait récupéré une pleine santé, étant donné ce que nous apprend la lettre de Freud à Stefan Zweig de juin 1932. La relation de Breuer laisserait supposer que la jeune fille en 1882 est délivrée de ses symptômes. Nous savons pourtant qu'il a éprouvé le besoin de la faire admettre dans une institution psychiatrique, probablement à la

suite de la nouvelle crise quand il la découvre, appelé d'urgence à son chevet, en proie à d'horribles crampes abdominales et proférant des paroles qui pourraient laisser supposer qu'elle est en train de mettre au monde un enfant de Breuer. J'ignore combien de temps dure la rechute d'Anna O. (jusqu'en 1887 selon Yolande Tisseron), je sais par contre (toujours grâce à Yolande Tisseron) qu'en 1895 Bertha Pappenheim (Anna O.) prit la direction de l'orphelinat juif de Francfort, qu'elle entame à cette date une belle carrière d'assistante sociale, de pionnière dans le travail social, et qu'elle devient une féministe juive allemande volontaire, active et organisée. Et c'est encore sans compter avec son travail d'écrivain et d'épistolière. Tout tend à prouver que Bertha restée célibataire transfère dans le champ social et littéraire son désir de maternité et même tout désir génital. Ce qui m'intéresse pour l'instant, dans la modeste prétention de ce travail sur les rapports de la femme avec le sacré, c'est moins de donner une approche interprétative de l'hystérie, ce dont je suis tout à fait incapable, que de voir dans la souffrance hystérique un écho de souffrances anciennes qui alimentent de vieux mythes où la féminité spoliée de ses aspirations, de ses droits et de ses pouvoirs peut être considérée comme un noyau fondateur souvent mal traité ou déformé par des siècles de littérature anthropologique. En ce sens le retour aux textes grecs comme aux Évangiles apocryphes peut être bénéfique. Ces textes nous apprennent que la puissance féminine ou la foi de la femme en sa puissance native se fonde sur une identification à l'utérus comme organe profond et germinateur, communicant avec les secrets de la terre et capable de les révéler. Les prophéties, anciennement apanage de Thémis et de Phœbé, ressemblent à s'y méprendre à cet enfant de la psychanalyse qu'Anna O. s'apprête à mettre au monde. Obligation nous est faite d'observer à quel point nous sommes loin ici du mythe d'une descendance linéaire incarnée par Marie mère de Jésus. Ce mythe correspond au fantasme d'un phallus prolifique qui ne recourt à la demeure creuse que pour y déposer sa substance et la faire fructifier. Le fantasme phallique correspond à l'avènement de Phœbos. Phallos surpuissant vide Uteros de sa puissance germinatrice et profère à sa place, assis sur le trépied d'où il tire sa force qui lui vient de Terre, mais dont il la dépossède. L'autre version de cette dépossession c'est Marie, que le verbe divin traverse pour déposer en elle sa semence. Ce fils de Dieu qu'elle attend descend directement du Père et n'a besoin de la vierge que pour grandir et naître homme. Sa forme sera pure d'une filiation féminine. Que la souffrance hystérique dérive d'un trauma ou d'un fantasme inconscient, elle met

en scène une révolte et un deuil de la femme qui nous ramènent aux temps lointains de Phœbé. Freud a une formule heureuse lorsqu'il suggère à propos de Katharina (la fille des montagnes) que l'hystérie a été guérie plutôt par la divination que par l'analyse. Il suscite en effet par cette formule une scène à contenu antique où la jeune fille de 18 ans livrerait par sa parole des matériaux psychiques enfouis très profondément dans l'épaisseur terrestre du corps pensant et que seule une maïeutique divinatoire peut faire monter à la surface et libérer comme si on procédait à une fouille archéologique du sous-sol où l'énigme demeure incommunicable et imparlable autrement que par le symptôme. Cette élimination, par couches successives, des matériaux ensevelis, ce défouissement des affects, des émotions, des souvenirs ou des fantasmes traumatisants qui rendent le corps si douloureux sortent du corps terrestre comme un oracle ou comme un enfant. Les premiers temps de la psychanalyse, qui ont précédé la découverte du complexe d'Œdipe, en privilégiant l'hystérie et la femme ont restitué à celle-ci sa puissance oraculaire. C'est la femme hystérique qui a donné naissance à l'enfant de la psychanalyse.

La traversée par la femme de son symptôme hystérique serait donc subitement devenue en cette fin du XIX<sup>e</sup> siècle un fabuleux moyen pour elle de retourner à sa puissance oraculaire. Encore convenait-il que l'enfant magnifique auquel elle allait donner naissance ne fût pas (c'est l'indéfectible soupçon de Deleuze-Guattari) dès que né, écrasé et étouffé. Or je pense qu'à partir de la découverte du complexe d'Œdipe le magnifique enfant arraché aux profondeurs utérines par la parole des femmes a été revendiqué par le pouvoir phallique de l'analyste et peu à peu, au cours du XX<sup>e</sup> siècle, dénaturé. Ce que dit l'enfant sorti du ventre de la femme ou de la jeune fille n'est pas ce que dit l'enfant issu de l'interprétation. En particulier l'intérêt obsessif maintenu par la psychanalyse pour le pénis, le phallus, le fantasme de castration et (couronnement de l'édifice) l'accès triomphant au symbolique, me paraît avoir occulté et même extirpé dans l'enfant des "malades" venues en analyse son ambition utérine. La prédisposition hystérique concerne des femmes intelligentes, douées, actives, dynamiques, ambitieuses et susceptibles. Or justement leur maladie, hormis le fait qu'elle leur impose les plus grandes souffrances, contribue à les isoler de la société et les met dans l'incapacité de réaliser leurs projets érotiques et professionnels. Que la maladie prenne le relais d'un événement traumatique vécu au sein de la vie familiale pourrait même faire penser que les symptômes hystériques fonctionnent comme des autopunitions destinées à entraver à tout

jamais l'ambition utérine, en tous les cas à la réduire, à en limiter le champ d'action et à gâter le bonheur qu'on eût pu en escompter. Je suis sensible à cette expression de Freud dans son exposé de l'histoire de Fräulein Elisabeth: "À partir de ce jour, Elisabeth devint la malade de la famille. [...] Telle était la triste histoire de cette jeune fille ambitieuse et avide d'amour. Elle en voulait au Destin et était pleine d'amertume d'avoir vu échouer tous les petits plans qu'elle avait forgés pour redonner de l'éclat à sa maison [...] elle vivait depuis un an et demi presque séparée du monde, uniquement occupée à soigner sa mère et ses propres douleurs."

L'impression globale que je retire d'une énième relecture des *Études sur l'hystérie* est que l'analyse des malades s'intéresse à l'étiologie du symptôme et s'efforce, en s'aidant de l'hypnose et de la suggestion, de remonter le mécanisme de conversion en remontant à la cause des premières douleurs hystériques. On pourrait dire en utilisant la terminologie et d'ailleurs aussi les griefs de Deleuze-Guattari que le travail d'analyse conçu comme interprétation rétrospective s'évertue à "reterritorialiser" le symptôme, à l'ancrer dans le familial afin de le réduire. Or, et c'est là que les propositions de Deleuze-Guattari me paraissent fructueuses et qu'elles exercent sur moi une certaine influence, c'est une déterritorialisation que souhaite avant tout et probablement sans le savoir, l'hystérique. Il ne s'agit pas bien entendu d'abandonner père et mère mais de se remettre d'un choc moral endogène, dont la matière et les secousses viennent des profondeurs de l'écorce familiale, en retrouvant ou en découvrant, pour les éléments et les matériaux dont on dispose, des agencements, des états de fonctionnement, des énoncés, des organisations poétiques et diégétiques le plus possible libres, je veux dire, arrachés au monocentrisme familial.

"C'est l'enfant que j'ai du D<sup>r</sup> Breuer qui arrive."

J'ignore quelles sont ces "portes des Mères" que le D<sup>r</sup> Breuer aurait ouvertes s'il n'avait pas malencontreusement laissé tomber la clé qu'il tenait en main à ce moment-là et que par sa faute nous avons perdue. La seule chose que nous sachions c'est que les symptômes hystériques monocentrés d'Anna O. (centrés sur le père) ne se dissiperont vraiment qu'en se dispersant dans le vaste champ (éthique et politique) du "Socius". Cette dispersion des symptômes dans une activité multiple, dont les contours éthiques sont évidents, met en scène ce que l'on peut sans réserve évoquer sous le terme d'ambition utérine: sensibilité aux situations d'abandon, en particulier aux cas des fillettes orphelines et des femmes délaissées, lutte pour l'amélioration des droits et de la

condition des femmes juives, extension de l'action sociale par les voyages, chroniques professionnelles, contes pour enfants, abondante correspondance pour maintenir le lien social. Il n'est pas jusqu'au choix d'un pseudonyme masculin qui ne témoigne de ce désir vital de se défamiliariser: "Paul Berthold" qui joue avec le prénom de Bertha mais en changeant significativement son sexe. C'est aussi pourquoi je me trouve gênée au moment de caractériser le désir vital profond de l'hystérique: "ambition utérine" ne doit pas être entendu comme une caractérisation organique du génie féminin qui instrumentaliserait le corps (physique et psychique) en le recentrant fortement sur son territoire génital et fonctionnel. Je voudrais donner à cette caractérisation du génie propre à la femme le sens d'une expatriation missionnaire ou révoltée qui renoue avec le don prophétique perdu.

## BIBLIOGRAPHIE

- Gange, Françoise, "Le divin féminin à travers les mythes", in *Femmes de pouvoir: mythes et fantasmes*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Loroux, Nicole, "Débouter le féminin ou la ruse du mythe", *Psychanalystes* n°13, *Le politique et l'exclusion du féminin*, 1984.
- Schneider, Monique, "Dénégations fondatrices", *Psychanalystes* n°13, *Le politique et l'exclusion du féminin*, 1984.
- Tisseron, Yolande, préface à *Le travail de Sisyphe* de Bertha Pappenheim, Paris, Editions des femmes, 1986.

Entre pouvoir des hommes  
et puissance de Dieu: la femme voilée  
(Sœur Juana Inés de la Cruz, 1648 ou 1651-1695)

**Benito Pelegrín**  
(Université de Provence)

“Veinte años no es nada...”, dit le tango. 1984, il y a exactement vingt ans: “Atelier de création radiophonique” de France-Culture, longue émission sur Juana Inés de la Cruz<sup>1</sup>, avec mes traductions, suivie de conférences sur “la première féministe d’Amérique” selon Dorothy Schons, “la première victime du féminisme”, comme ajoute Octavio Paz en 1987.

Rien et beaucoup que ces vingt ans. Mon texte, effectivement, se voulait un rappel, un hommage rétrospectif à la poète, religieuse savante, à cette femme voilée, féministe dévoilée depuis son XVII<sup>e</sup> siècle. C’était un salut de ma jeunesse à cette combattante, même vaincue, adressé depuis mon optimiste époque qui croyait entendue et gagnée la cause du féminisme qu’elle représentait merveilleusement. Hélas, on voit bien aujourd’hui, ce qu’il en est, où on en est: nous ne sommes pas revenus au XVII<sup>e</sup> siècle, mais c’est ce combat féministe de Sor Juana qui me semble revenir à nous, en pleine actualité. C’est pourquoi j’ai exhumé (non pas les textes poétiques de la religieuse, toujours vivants) mais ma réflexion sur elle, que je croyais enterrée, que j’ai revisitée aussi, dans son drame d’intellectuelle faustique dans mon livre *Figurations de l’infini*.

Au nom du Père

Vers 1651 naissait, à quelques 60 km de Mexico (Nepantla) celle en qui l’Espagne coloniale verrait “la Dixième Muse”, Juana de Asbaje y Ramírez. Plus légalement, il faudrait la nommer Juana Ramírez du

simple nom de sa mère car celui du père, Pedro de Asbaje, Asvaje ou Azuaje, Basque, Canarien ou d'origine génoise, s'il est légitime face à Dieu, est usurpé devant les hommes dans la mesure où le père, fantomatique, sans doute un aventurier venu chercher fortune et bonnes fortunes aux Amériques, n'épousera jamais la mère, Isabel Ramírez, mexicaine d'origine espagnole qu'il abandonne avec trois filles naturelles sur les bras, laissant à un autre amant (Diego Luis Lozano) le soin de donner trois autres enfants à la prolifique créole, célibataire forcée ou délibérée qui, dans son testament de 1687 déclare, sans ambages, que ses enfants sont "naturels", dont "la Madre Juana de la Cruz"<sup>2</sup>. Juana est donc, selon la formule du temps pour les enfants bâtards: "hija de la Iglesia", "fille de l'Église", de l'Église-Mère, donc, fille de Dieu le Père, en particulier, ce qui vaut, sinon vocation, du moins fatalité sociale.

Le prénom d'Inés, qui n'apparaît que lors de son entrée dans les ordres, est probablement celui d'une autre sœur morte ou d'une esclave dont son grand-père maternel serait le parrain. Ou le père adultérin, qui sait?

Cependant, Juana tentera toute sa vie de cacher sa bâtardise, signant, insistant sur la légitimité de sa naissance, du nom du père même son testament de 1669: "hija legítima de don Pedro de Asbaje y Vargas, difunto, y de doña Isabel Ramírez".

Cependant, dans une œuvre souvent autobiographique, si la future poétesse manifeste une évidente tendresse envers sa mère, rien sur le père. Ce père dont elle ne parle jamais n'est sûrement pas oublié. Un orgueilleux a dû la blesser en lui rappelant sa bâtardise car elle répond, elle si douce, de verte façon par une cinglante épigramme au titre explicatif, "que dan un colirio merecido a un soberbio", '[Vers] qui donnent un collyre mérité à un présomptueux', que l'on pourrait résumer par "La poutre et la paille":

N'être point de père honnête  
Serait un vice, à coup sûr  
Si, comme j'en reçus le jour,  
C'est moi qui l'avait fait naître.  
Mais ta mère s'y prit mieux  
Qui te donna tant de pères  
Afin que tu puisses, mon cher,  
Choisir celui que tu veux.

Toute jeune, la fillette subit une double amputation familiale: abandon par le père, puis obligation pour elle de quitter sa mère pour aller vivre chez le grand-père maternel. A huit ans à peine, autre arrachement: elle va vivre à Mexico chez de vagues parents. Et soudain, sans que l'on sache pourquoi, c'est le conte de fées: nous la retrouvons vers 1664 dans la fastueuse cour des Vice-Rois d'Espagne, dame de la Vice-Reine. Comment, pourquoi? Sait-on à la cour qu'elle est une enfant illégitime?

### Enfant prodige d'outre-mer

Ce que l'on sait, par une longue lettre autobiographique, où elle se justifie des reproches de l'évêque parce qu'elle a osé se mêler de théologie, c'est qu'à trois ans, en suivant, sans se faire voir, l'une de ses sœurs chez la maîtresse d'école, elle a appris à lire en cachette: le savoir sera dès lors la passion dévorante de sa vie. On aura beau brimer ce désir indécent chez une fille, rien n'y fait et, à défaut de pouvoir aller à l'école et à l'Université comme elle le prétendait, elle deviendra, autodidacte, une femme savante qui fera autorité dans tout le Nouveau Monde. A huit ans, elle a un prix de poésie et passe pour une enfant prodige, qui a assimilé la grammaire en vingt leçons.

A 13 ou 16 ans, donc, l'étrange gamine se retrouve dans la cour du tout-puissant représentant du roi de toutes les Espagnes, dans la capitale, Mexico. Pourquoi le Vice-Roi, marquis de Mancera, et la Vice-Reine, (1664-1673)<sup>3</sup> l'ont-elle accueillie dans une cour espagnole si rigide sur l'étiquette et le sang? Eprouvent-ils pour elle une affection véritable ou n'est-elle que le bouffon, le fou qui distrait le roi qui s'ennuie, qui amuse une cour blasée sur les "prodiges d'outre-mer"? N'est-elle qu'une curiosité de plus, le singe savant qui remplace les perroquets et les indiens dans le goût d'exotisme de cette somptueuse aristocratie créole? Il y a peut-être de cela dans ce concours qu'organise le Vice-Roi devant un prestigieux parterre: face à un jury de quarante savants, théologiens, philosophes, mathématiciens, hommes de lettre, la petite fille doit répondre à leurs inquisitoriales questions pour tester son savoir, pour éventuellement trancher de son essence diabolique. Toutes les disciplines y passent, elle satisfait à toutes les questions, tient tête à tous. Emu, amusé, fasciné, le Vice-Roi écrit qu'elle se défendait "de la même manière qu'un galion royal se défendrait contre quelques chaloupes".

Quel examen d'entrée pour cette débutante! Dès lors, elle est l'ornement de la cour, la coqueluche. Elle règle fêtes et divertissements,

écrit des poèmes de circonstances, souvent sur commande, pour gentilshommes en mal d'inspiration, compose des pièces de théâtre et de musique. La Vice-Reine, ne semble pouvoir vivre sans elle: "no parece que podía vivir un instante sin su Juana Inés" dit Calleja, son ami et premier biographe.

### De la cour au cloître

Elle est adulée, courtisée sûrement ; son cœur bat, à coup sûr: à 14-16 ans, on est femme à cette époque. Et cependant, à 16 ans, elle qui est belle à faire mourir d'amour, ses portraits en témoignent, elle qui est apparemment tellement faite pour les plaisirs, abandonne le monde et devient Sœur Jeanne Inés de la Croix en religion.

Dans sa fameuse lettre, elle avoue ceci: "Je me fis religieuse car bien que je connusse que cet état avait des aspects fort répugnants à mon caractère (je veux parler aspects secondaires et non de l'essentiel) j'étais farouchement opposée à l'idée de mariage et, malgré tout, la religion était l'état le moins violent et le plus honnête que je pouvais embrasser pour assurer le désir que j'avais de mon salut".

Qu'entendre? La vie mondaine dans le siècle semble compromettre l'idée qu'elle se fait de son salut ; elle pose l'alternative: mariage ou religion comme condition du salut. Or, le mariage lui répugne peut-être à cause de la mauvaise image du père qui a terni à jamais en elle celle de l'homme.

### Roman familial

On ne guérit pas de son enfance, Sœur Juana ne fait pas exception. Si le "roman familial" est la famille de rêve, de compensation, que se donnent tous les enfants pour combler les manques de la famille réelle, se rêvant prince, princesse avec des rois pour parents, pour la petite mexicaine obscure, le rêve devient réalité: le Vice-Roi, la Vice-Reine sont des parents selon son cœur, idéaux. Mais sa bâtardise n'en est pas diminuée pour autant.

Toute favorite qu'elle soit des puissants, quel mariage peut-elle espérer, sans nom ; quel homme à sa hauteur peut atteindre la femme savante et sûre de son génie? Où trouver un homme assez noble, assez savant, assez artiste pour la mériter, pour oser épouser la bâtarde? Les hommes, elle les a vus à l'œuvre à la cour: ce sont des "sots", la pire injure chez l'intellectuelle ; elle n'a que mépris pour eux, pour leurs intrigues, leur misogynie. Pour eux, la femme, on en joue, on en

jouit, on la jette. Elle dénonce, dans des poèmes le danger de la beauté, "beauté prisée", "intelligence méprisée", elle stigmatise la sottise des hommes ; son œuvre est un plaidoyer féministe fulgurant. Non, aucun homme, à l'image du séducteur volage que fut le père ou le second amant de sa mère, n'est digne de Jeanne.

Alors, elle se donne le Père idéal, celui qui est aux Cieux ; elle se donne l'Époux parfait, en Croix, en religion: Jésus-Christ. Elle devient l'épouse du seul être digne d'elle: Dieu est un époux pesant parfois, encombrant jamais. L'amour divin vient la protéger des inévitables déceptions des amours humaines.

Sa suprême liberté sera donc la clôture qui seule, à l'époque, dans l'étouffante société espagnole, permettait aux femmes, émancipées de la tutelle d'un époux et de la servitude d'un ménage, de se cultiver, de vivre pour l'étude: là est la véritable vie de Sœur Juana, dans celle de l'esprit. Pourtant, est-ce un aveu dramatique qui perce ici? Elle écrit

Je me souviens que jadis  
(Que je voudrais l'oublier!)  
J'ai aimé à la folie,  
J'ai adoré à l'excès,  
Mais c'était amour bâtard  
Aux affects trop opposés,  
Aussi facile à venir  
Que facile à extirper.

### Forme et fond

Pourtant, que de poèmes d'amour dans son œuvre! Formes et thèmes, certes hérités d'une tradition masculine courtoise et galante mais dans laquelle elle se coule avec aisance: la contention de la forme (sonnet souvent) n'est-elle pas la délicieuse contrainte qui permet d'exprimer un moi, un émoi poétique singulier, à la faveur d'un lieu commun à tous?

Amour vécu avant le couvent, rêvé après, pendant? La tradition romantique et son mythe de la sincérité y a voulu voir des confidences précises; la pruderie hispanique ambiante a concédé l'aveu personnel d'amours vécues, mais, avant, avant -ouf!- avant le couvent: la morale est sauve. Des esprits moins bien pensants ont affirmé qu'elle parle d'amours d'avant et pendant le cloître. Aujourd'hui, on prétend qu'il ne s'agit que jeux d'esprit formels, rhétoriques; mais la rhétorique et la forme empêchent-elles sincérité, vérité, expérience?

Je crois à la vérité et à la sincérité profondes de l'art, de l'artifice, de l'expérience personnelle, immanente, au vécu de l'acte d'écrire: est vrai ce que l'artiste exprime.

En tous les cas, il y a à travers cette mosaïque de situations comme un fil conducteur et l'on reconstruit sans peine un ou divers romans d'amour, du marivaudage galant aux intermittences du cœur, aux doutes, aux tourments de la jalousie, à l'abandon. Il y a l'amant insistant qui ennuie, l'amant distant auquel elle dit

Tu as beau déjouer les chaînes de mes bras,  
Ma rêverie a fait de toi mon prisonnier.

Il y a l'aveu murmuré de la force irrépressible du désir où chacun peut se reconnaître, dont elle, inévitablement:

Lorsque je te revois, avec grand déplaisir  
Je comprends, ô Silvio, mon amour égaré  
Combien grave est le poids du funeste péché  
Et combien violente la force du désir.

Peut-on s'en tenir à une romantique vision d'une Juana allant expier au couvent des amours déçues? Un aveu qu'elle prête à l'héroïne de l'une de ses pièces de théâtre<sup>4</sup> dans laquelle il semble qu'elle se peigne inclinerait à le croire. Mais on peut penser que ce sont des exercices de style, des cas d'amour comme il y a des cas de conscience que la religieuse analyse comme on se plaît à le faire dans le salon à la mode qu'est devenu le couvent dans lequel elle reçoit le beau monde. Quoi qu'il en soit, elle semble vivre intensément l'amour, et même le veuvage par procuration.

Amour, poésie: sexe?

D'autres poèmes sont plus troublants, qui expriment comme une phobie sexuelle de l'homme, une peur, qui n'était que trop justifiée par ce qu'elle avait vu autour d'elle. À un doute émis sur sa féminité, elle répond, se voile:

Je n'entends pas bien ces choses  
Mais au couvent me rangeai  
Afin que si je suis femme  
Nul ne vienne vérifier [ ... ]

Me prendre pour une femme  
Est donc inconsidéré  
Car suis femme qu'aucun homme  
En femme ne peut traiter.  
Je sais aussi que mon corps,  
Sans vers tel ou tel pencher,  
Est neutre, abstrait, enveloppe  
D'une simple âme incarnée.

Et pourtant, ce corps "abstrait", "neutre", n'hésite pas à se faire homme pour déclarer une passion ardente... à la nouvelle Vice-Reine, María Luisa Manrique de Lara (épouse du Vice-Roi don Tomás Antonio de la Cerda, marquis de la Laguna, comte de Paredes: 1680-1688) qu'elle appelle Lysis ou Filis dans ses poèmes, avec cette déclaration de foi:

Aucun Dieu n'est à l'abri  
Du désir qu'on a de lui.

Ou bien:

Etre femme et être loin  
À l'amour n'est point barrière  
Car tu sais que pour les âmes  
Il n'y a sexe ni frontière ;  
D'autant que l'amour naturel  
N'est loi que pour le vulgaire,  
Dont s'affranchit aisément  
Toute beauté singulière.

Amour de compensation de la religieuse cloîtrée, qui a cherché un rempart entre les hommes et elle? Sûrement conscience d'avoir trouvé dans la Vice-Reine une interlocutrice à sa hauteur: au milieu de la vulgarité et de la médiocrité masculine, aussi prisonnières l'une que l'autre dans cette société misogyne, le commerce privilégié de deux femmes de qualité. Et il y a aussi, platonique à l'évidence, entre elles, tout le roman classique des amours: le dépit, les malentendus, les aveux extorqués. La Vice-Reine a des caprices de souveraine ou d'amante: elle se plaint que la religieuse ne l'ait pas attendue, qu'elle ait gardé un silence injurieux, qu'elle lui intime de rompre, elle se pique d'une lettre différée. Querelles d'amoureuses et de collégiennes.

A tout, Sœur Juana répond par des poèmes dont le titre est le sujet. Il y a l'aveu de l'amour, les protestations de fidélité, les professions de foi, de soumission absolue, les nostalgies de la distance, les reproches:

Voilà qui semble un reproche,  
Mais l'heure n'est pas aux soupirs  
Tout le reste de l'année,  
J'aurai le temps de gémir.

Sœur Juana est heureuse et flattée des exigences de María Luisa, même de ses sautes d'humeur, qui lui sont de douces blessures:

Ô ma divine, Lysis,  
Que ta divinité sait bien,  
Pour humilier mon bonheur  
Mêler faveur et chagrin!

Ce sont les cadeaux échangés, somptueux de la part de la Vice-Reine, relevés par l'esprit de la part de la religieuse, qui leur adjoint, toujours, un petit madrigal, comme celui qui accompagne une fleur pour son amie, des poissons, ou, avec humour, des châtaignes dans leur bogue épineuse. Il y a l'adorable poème, péchant parfois par un excès d'érudition, qui accompagne le cadeau de lisières en bois pour que le premier-né de la Vice-Reine apprenne à marcher. Sœur Juana célèbre anniversaires, fêtes, par l'attention d'un poème. Ce sont des lettres en vers, inégaux certes, mais touchants, dans lesquels elle n'oublie jamais de saluer le Vice-Roi ni le jeune *infant*, ce petit José:

Et à mon petit José,  
Fruit heureux de votre couche,  
De ma part donne de gros  
Baise-pieds et baise-bouche,  
Cependant que je prie Dieu  
Que tu n'oublies, ô maîtresse,  
Que je suis née pour être à toi  
Et que tu le reconnaises.

Ce n'est pas de la grande poésie, mais Sœur Juana dignifie la poésie de circonstance par les circonstances de cette poésie: un attachement tendre entre deux femmes d'exception dans un univers d'hommes. C'est finalement sa fidèle Lisi qui éditera à Madrid, en 1689, son

*Inundación castálida* qui connaît un immense succès. Avec ce paradoxe piquant que Sor Juana Inès de la Cruz, abandonnée par son père, fuyant les hommes et se réfugiant chez Dieu, est devenue par l'Espagne le grand poète national d'un Mexique qui a donné pourtant à l'hispanité les lettres d'une discutabile noblesse du "machisme". Juana a aussi créé la poésie populaire indigéniste, donnant la parole aux noirs, indiens et métis de son Mexique natal.

Dans une ancienne anthologie<sup>5</sup>, j'ai privilégié cette dimension chaleureuse entre les deux femmes, me contentant de donner un extrait du seul poème que Sœur Juana ait reconnu comme digne d'elle: *El Sueño* dans lequel, rivalisant avec Góngora, faisant éclater de sa cellule, de son couvent, de son quartier, de sa ville, de son continent, murs, clôtures et limites, dans un envol cosmique, dans une évasion irrépressible, la nonne confinée embrasse l'univers et donne aux lettres espagnoles le seul et grand poème philosophique, d'un baroque sidéral et sidérant<sup>6</sup>.

La place manque pour parler de sa fameuse lettre autobiographique, superbe manifeste féministe mais j'en retiens ce cri: "Je sais que je suis née poète et même blessée, comme Ovide, mes plaintes s'exhaleraient en vers".

Après le drame de la réprimande de l'évêque de Puebla parce qu'elle a osé critiquer un texte du Père Vieyra, en 1691, elle est réduite au silence par son confesseur Miranda. Elle donne ce qu'elle a de plus cher, ses bijoux, pour les pauvres, sa bibliothèque, ses instruments de musique. Elle avait émancipé son esclave. Elle ne garde que trois livres de dévotion et meurt en soignant des sœurs malades de la peste, à 44 ans.

Voici quelques uns de ses poèmes que j'ai traduits:

*Où la rhétorique des larmes a raison des soupçons d'un amant*

Ce soir, ô mon amour, quand je plaidais ma foi,  
Comme à ton air, tes yeux, tristement je voyais  
Qu'aucun de mes discours ne te persuadait,  
Que n'ouvrais-tu mon cœur pour lire au fond de moi!  
Mais l'Amour, attendri devant mon désarroi,  
Me prêta le secours de l'éloquence vraie  
Car dans les pleurs parlants que ma douleur versait,  
C'était mon cœur meurtri qui ruisselait vers toi.

Assez, ô mon amour, c'est trop nous tourmenter  
Ne sois plus torturé par d'injustes chagrins,  
D'aveugle jalousie ne sois plus le jouet;

Chasse donc des soupçons si frivoles, si vains  
Quand, en pleurs répandu, tu as pu voir et toucher  
Mon cœur aimant fondu entre tes propres mains.

*À une image de l'Amant apparu en songes et retenu par les nœuds d'un  
amour décent*

Ah, ne me quitte pas, ombre trop fugitive,  
Image de celui qui règne dans mon cœur,  
Belle illusion de qui, joyeuse, je me meurs,  
Douce fiction de qui je souffre et vis captive!

Si vers l'aimant puissant de ta grâce attractive  
Comme un fidèle acier se tourne ma candeur,  
Pourquoi charmer mes yeux d'un songe si flatteur,  
Si c'est pour me blesser par cette fuite hâtive?

Mais tu ne pourras pas te vanter que tes feintes  
De mon cœur et mes sens auront pu triompher,  
Car si tu peux glisser d'entre les nœuds étroits

Qu'à ton leurre tendait mon amoureuse étreinte  
Tu as beau déjouer les chaînes de mes bras  
Ma rêverie a fait de toi mon prisonnier.

*[Des inégalités de l'amour]*

L'un m'adore à genoux et je ne l'aime pas  
L'autre ne m'aime pas et je brûle pour lui ;  
Je pleure nuit et jour un ingrat qui me fuit  
Et des pleurs d'un amant je ne sais faire cas.  
L'ingrat a beau me fuir, j'attache à lui mes pas,  
Et j'évite l'amant fidèle qui me suit ;  
Son amour, qui m'honore, essuie tout mon mépris,  
Et celui que j'honore méprise mes appas.

Si mon dédain cruel s'irrite de sa flamme,  
Ma flamme irrite aussi le cruel qui me tue  
Dans l'un et l'autre cas, ma douleur est sans borne

Car l'amant et l'ingrat blessent autant mon âme:  
L'un, en me demandant un cœur que je n'ai plus  
Et l'autre en refusant celui que je lui donne.

*Aimer un indigne objet ne se peut réparer que par un haut aveu de cette indigne faute.*

Lorsque je te revois, avec grand déplaisir  
Je comprends, ô Silvio, mon amour égaré,  
Combien grave est le poids du funeste péché  
Et combien violente la force du désir.

Aussi loin que mon cœur se puisse souvenir,  
Jamais je n'aurais cru pouvoir si bas tomber  
Et que mon lâche cœur pût si bas s'employer  
Jusqu'à subir de toi ce qui me fait rougir.

Dieu, comme je voudrais, lorsque je te revois,  
Pouvoir le renier, cet amour méprisable!  
Mais vite la raison sagement me fait loi:

Il n'y a qu'un seul remède à cette erreur coupable,  
Car le crime honteux d'avoir osé t'aimer  
Ne se peut expier qu'en osant l'avouer.

*Sur le même douloureux sujet, mais où elle montre qu'haïr l'ancien objet de son indigne flamme est encore l'avoir trop présent dans le cœur.*

Oui, Silvio, je te hais mais je m'en veux encore  
Que même de la sorte tu hantes ma pensée,  
Car le fer est souillé par le scorpion blessé  
Et la fange éclabousse la botte qui l'ignore.

Tu es comme un poison insidieux qui dévore  
L'innocent qui le verse un instant égaré  
Et tu es si pervers, si plein de fausseté

Que même à te haïr le cœur se déshonore.

Ton aspect le plus vil, je l'offre à ma mémoire  
Pour me guérir de toi, mais elle y contredit  
Pour que je me châtie d'une action aussi noire.

Car, lorsque je revois tout ce que j'ai donné,  
Honteuse, je te hais, mais je me hais aussi  
Pour tout ce temps trop long où je t'ai trop aimé.

[Poème à la Vice-Reine] *elle exprime son amoureux respect et explique de quelle façon elle dit sienne Madame la Vice-Reine, Marquise de la Laguna.*

Ô, ma divine Lysis,  
Pardonne-moi donc si j'ose,  
T'appeler mienne ici  
Quand je suis, près de toi, la plus indigne chose.  
Mais ce n'est pas une audace bien grande  
Car je pense  
Que tu as plus d'indulgence  
Que je n'ai d'impertinence.  
La langue a de ces fautes graves  
Qui, pour affirmer l'empire  
Du maître, paraît autant dire  
Qu'il est possédé de l'esclave.  
Le vassal dit: "c'est mon roi",  
"Ma prison", le prisonnier,  
L'esclave, sans l'offenser,  
Peut dire: "mon maître à moi".  
Ainsi, quand je te dis mienne,  
Je ne veux pas que l'on croie  
Que je réclame d'être à toi.  
Mais te voir si élevée  
N'empêche pas de rêver:  
Aucun dieu n'est à l'abri  
Du désir qu'on a de lui.  
Enfin, de t'adorer,  
J'avoue le délit immense.  
Si tu veux m'en châtier,  
Ton châtiment me sera récompense.

*Contre les hommes qui critiquent les femmes*

Hommes fous qui accusez  
Les femmes sans nulle raison,  
Quand vous êtes l'occasion  
De ce que leur reprochez  
Si d'un désir sans égal  
Vous recherchez leur dédain,  
Pourquoi attendre le bien  
De qui vous poussez au mal?  
Vous brisez leur résistance  
Puis, avec sévérité,  
Vous jugez légèreté  
Ce qui fit votre endurance.  
Semblable à l'enfant joueur,  
Votre opinion inhumaine  
Invente un croquemitaine  
Pour ensuite en avoir peur.  
La femme, ô belle sagesse,  
Il la faut, à votre caprice,  
Pour la désirer, Thaïs,  
Mais, pour l'épouser, Lucrece,  
Quelle humeur étrange à croire  
Au miroir que l'on embue  
À trop soupiner dessus,  
Reprocher de n'y rien voir!  
La faveur ou le dédain  
Ont un résultat égal  
Soupirs, si l'on vous traite mal,  
Mépris, si l'on vous veut du bien.  
Respect, on n'en gagne guère  
Car la vertu la plus droite  
Qui résiste est une ingrate  
Et qui cède est bien légère!  
Toujours si peu raisonnables  
Dans vos plaintes éternelles:  
Les fidèles sont cruelles  
Et les faciles, coupables.  
À quoi pourra s'en tenir  
Celle qui vous veut aimer  
Si lutter, c'est vous blesser

Et céder se faire hair?  
Mais entre rage et douleur,  
Libre de ce mal extrême,  
Heureuse qui ne vous aime!  
Plaignez-vous à la bonne heure!  
Vos paroles amoureuses  
À leur vertu donnent des aises  
Et, les faisant si mauvaises,  
Vous les voudriez vertueuses?  
Qui est le plus condamnable  
Dans une passion entière,  
Celle qui cède aux prières,  
Où les prières coupables?  
À qui peut-on reprocher  
La plus grande vilenie:  
À qui pêche pour le prix  
Ou à qui paye pour pécher?  
Alors, à quoi bon frémir  
Si vous les faites peu sages?  
Aimez-les à votre image  
Ou faites-les à vos désirs.  
Cessez enfin votre cour,  
Vous pourrez, à juste titre,  
Vous ériger en arbitre  
Si elles vous prient à leur tour.  
Sur belles armes se fonde  
L'arrogance de votre guerre:  
Ruses, promesses, prières:  
Le diable, la chair, le monde.

*Poème où elle montre à la Beauté le danger évident d'être méprisée après  
avoir été possédée*

Rose, sur le pré vermeille,  
Tu t'offres fort orgueilleuse,  
De pourpre et carmin baignée:  
Sois donc fière et bienheureuse.  
Mais non, car tu es si belle  
Que tu seras malheureuse.

Tel pousse de grands soupirs

Pour feindre fidélité  
Qui n'estime ta beauté  
Qu'autant qu'il en peut jouir.

Fuis la caresse menteuse  
Car si trop ingénument  
Tu prêtes foi aux serments,  
Outragée et tout honteuse,  
Aussitôt que possédée,  
Tu seras abandonnée.

## NOTES

1. Émission de Françoise Campo avec Severo Sarduy, Luis Mizón.
2. Cf. Sor Juana Inés de la Cruz, *Poesía lírica*, Madrid, 2001, 5<sup>a</sup> ed., Edición Cátedra, p. 14, p. 13.
3. De 1673 à 1680, l'archevêque Fray Payo Enríquez de Rivera gouverne. On ne sait rien de ses rapports avec Juana, déjà dans les ordres.
4. *Los empeños de una casa*, le personnage de Leonor, nom aussi de la Vice-Reine, qu'elle chante sous le nom de Laura.
5. In *Sud* N° 69-70, 1987, *La traduction*, "Le sexe d'un ange", p. 228-259.
6. Voir aussi le chapitre que je lui consacre dans mon essai: *Figurations de l'infini. L'âge baroque européen*, Le Seuil, 2000, II, "Les chemins du ciel", "Un impossible envol", "L'Envol brisé d'un ange", p. 309-325.

## Variations sur le pouvoir

**René Agostini**

(Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)

*Hitler n'est qu'un précurseur.*

Jacques Lacan

À la question «qu'est-ce que le pouvoir?» il est aussi difficile de répondre qu'à la question «qu'est-ce que Dieu?»...

Il y a une différence entre «avoir le pouvoir» et «avoir des pouvoirs». C'est même antithétique, incompatible...

Le pouvoir est le monde du grotesque élevé à la dignité de l'absurde. Suffit de repasser certains épisodes récents de la mitose maligne de l'ubuesque-roi contemporain pour en prendre conscience...

\*\*\*

On associe ordinairement le pouvoir à la politique, c'est-à-dire à l'état, au gouvernement, aux ministères et à tous leurs relais du haut jusqu'au bas de l'organigramme social. Or, dès que deux personnes sont ensemble, des rapports de pouvoir sont susceptibles de s'établir, avec tout ce que le pouvoir politique conventionnel peut comporter ou impliquer, à savoir: une définition contrainte de l'identité ; la loi ou les lois, plus ou moins arbitraires, plus ou moins opportunistes, petits arrangements prémédités, bénis par les majorités prétendument représentatives, donc les règles, plus ou moins justifiées, police et contrôle de l'individu, surveillance et punition, contrôle de l'autre et, bien sûr, rapport de force, donc relation de pouvoir avec et le fort et le faible, et le dominant et le dominé.

Un exemple de cela, c'est le couple conventionnel ou la famille, avec le même type de soumission que celle de l'assujetti social de base, tout cela se passant dans un clair-obscur de conscience qui

détermine de nombreux ajustements ou de nombreuses adaptations et réadaptations, sous les espèces de parlementations ou palabres, discussions, conventions, contrats, voire disputes -ou encore: ça donne «la communication dans le couple» ou dans la famille, qui relève souvent du même leurre que dans le vaste réseau fileté de la communication médiatique, sociale -l'un/les uns appelant à la raison, au bon sens, aux civilités d'usage, parcours balisés *obligatoires*, et à tous les faux-semblants du respect et de la paix ; l'autre/les autres réagissant par une recrudescence de questionnements, d'appels et de signaux convenus, tolérés, qui ne font que confirmer la domination du dominant, la soumission du dominé (son inévitable position de faiblesse ou d'infériorité purement sociale ou morale mais surtout *de consentement*).

On associe donc la notion de pouvoir au contexte politique banal ou ordinaire, celui de nos *scènes d'ivoire*, alors que c'est le même pouvoir qui est impliqué et agissant dès que deux personnes sont ensemble, même ou surtout si elles se contentent de *parler*. C'est le sens, je crois, de «l'animal politique» d'Aristote: la politique, c'est le discours, la parole -les pourparlers démocratiques *pour parler*... Il faut parler, s'entendre, communiquer, arrondir les angles, aplanir, aplatir etc...

Toute négociation n'est-elle pas déjà résignation?...

Ce n'est pas pour rien que G. Brassens chantait «Dès qu'on est plus de quatre / On est une bande de cons». Il est d'ailleurs plus facile de comprendre ce que P. Desproges avait en tête quand il surenchérisait «moins de deux, c'est l'idéal» que de se prononcer sur cette préférence de G. Brassens pour le nombre quatre...

Moins de deux, on sait ce que c'est: la solitude. Reste que, de là à croire que «moins de deux», la solitude, c'est être hors des cercles vicieux, à l'abri des cercles *voilés*, de la politique, il y a loin: si le signe distinctif de «l'animal politique» est le langage articulé, la parole, l'expression par la parole, la communication (à communication, on pourrait, dans le contexte démocratique précisément, préférer influence, provocation, incitation ou suscitation, détermination, voire *endoctrinement*), eh bien si le langage est le signe distinctif de «l'animal politique», si c'est parler qui fait de l'animal le politique, c'est-à-dire l'être humain de / dans la vie sociale, eh bien même seul, même «moins de deux», on est dans le/la politique, évidemment par les médias, peut-être aussi par les simples rencontres, le voisinage, pseudo-contacts où sévissent le malentendu et l'incompréhension, regards où la plupart des gens voient l'autre ou les autres avec leurs lunettes

déformantes, leur daltonisme mental, ou comme d'effrayants reflets d'eux-mêmes... Et si donc parler fait de l'animal le politique, il n'est pas sûr que le politique ou la politique, instrumentation de la parole, de l'écrit, formules et images d'une sorte d'envoûtement, fasse de l'animal, politique ou non, un humain...

Si donc le pouvoir dans sa conception la plus élémentaire, le pouvoir politique dans l'acception la plus répandue de «*la politique*», est agissant même dans la solitude, ou sur les solitudes, c'est aussi et peut-être surtout que nous avons tous été élevés par des parents qui furent eux-mêmes élevés par nos grands-parents, lesquels furent tous au premier chef produits d'une époque ou *des produits d'époque*, et qu'ainsi nous avons hérité de schémas mentaux, d'habitudes intellectuelles, de réflexes que nous osons appeler «réflexion», d'«énoncés collectifs» (G. Deleuze) qui reflètent l'absence de pensée, ou le non-pensé, l'impensé -bref, d'une surabondance d'habitudes (cf. Beckett: «l'homme est un animal à habitudes»)-schémas intégrés, circuits imprimés dans les circonvolutions du cerveau, *puces* d'ordinateur qui font que lorsque quelqu'un croit penser et/ou s'exprimer, en fait ce qu'il prend pour pensée ou expression n'est qu'une manière compulsive, mécanique, inconsciente bien sûr, de se gratter parce que ça le démange... -et surtout, d'autant plus, de plus en plus, au jour d'aujourd'hui...

*La pensée comme démangeaison compulsive, l'expression comme grattage compulsif -la communication comme les poux à l'école...*

Ce qui, avec les médias et leur immense et profond pouvoir (*les médias sont la forme la plus aboutie du pouvoir*) est décuplé, multiplié, aggravé -foisonne et prolifère considérablement.

Nous vivons une époque où le pouvoir est d'autant plus puissant qu'il est invisible, n'a plus besoin de marquer son autorité ni son territoire ; il y a une Machine qui s'est mise à tourner, ronronner, une Machine avec du «personnel» interchangeable qui a beau croire qu'il fait quelque chose, il ne fait rien, c'est la Machine qui fait -et qui défait. Ce qui a pu faire représenter la société, dans *The Wall* des Pink Floyd, comme une grosse usine de concentration où entrent les humains d'un côté pour, de l'autre, en sortir sous forme de saucisses et boîtes de conserve. Ce que j'ai eu appelé «le clonage de l'originalité». Et jusque dans ce qu'on sur-nomme «art» et «culture». Peut-être *surtout là...* - effervescence scénique, médiatique, agitation hystérique qu'on prend pour de la création -surtout: qu'on prend pour une expression de la liberté alors qu'en nappe sonore fondamentale sonne et résonne un

sacré bruit de chaînes... -réplications cloniques d'un Grand Même Hégémonique, pénétrant, envahissant. Forme de possession.

P. Desproges signalait que dans certains concerts le public fort nombreux dressait le poing droit pour saluer le pseudo-artiste en une sorte de salut qui rappelait étrangement le fameux salut nazi hitlérien... Oui, la scène comme centre de pouvoir rayonnant, magnétique, dangereux.

Il n'est pas jusqu'à la permissivité symbolisée par la recrudescence des festivals et autres événements *de masse* qui ne donne l'impression d'une organisation mensongère, d'une décoration du décor de la cité démocratique -récupération des énergies dans une sorte de foire bien gérée, bien organisée et qui n'est qu'un mime de liberté -totalitarisme pervers où l'humain se dévore, s'anéantit, parce que tout cela est au seul service de la Machine (ou de rêveries, tendres ou enflammées, qui, elles mêmes, servent aussi la Machine).

Si l'on cherche un lien *essentiel* entre les sociétés archaïques, primitives, dominées par le mythe et la religion, et les sociétés modernes dites démocratiques, on peut dire que la démocratie est un mythe ou *le Mythe*, c'est-à-dire qu'elle a un pouvoir bien plus structurant, plus modelant, un pouvoir autrement législateur, que le mythe ancien, mais sans l'idéalisme qui lui fut propre, où dieux et héros furent expression de l'homme parfait, déterminant certaines valeurs de force morale contraignante, certaines vertus de grande noblesse, courage, abnégation, désintéressement, lutte pour une vraie grande cause, sens de l'honneur, du respect, rassemblement d'individus pour la construction de mégalithes, de tumuli, de temples, d'églises ou de cathédrales, autant de monuments réduits aujourd'hui à «la bourse des valeurs», la maison «individuelle» très bien *isolée* et aux petits et pâles plaisirs compensatoires, voire illusoire, de «l'individu» démocratique qui, c'est le plus important, n'est pas moins noyé dans la masse et avec encore moins de repères *et surtout encore moins de contours* que l'individu des sociétés archaïques, primitives, qui, lui, avait l'avantage de pouvoir vivre et / ou mourir pour de vraies valeurs -disons: *des illusions plus respectables* que celles qui aujourd'hui ont cours et font autorité.

C'est ainsi qu'on en vient à penser, comme Nietzsche, la modernité comme chaos. Ce n'est plus un chaos lié à la mort de Dieu. C'est un chaos organisé par quelque chose qui n'est pas loin d'une caricature: le gros bonhomme, l'obèse à cigare, qui thésaurise à nulle autre fin que son pouvoir c'est-à-dire son illusion de puissance et néanmoins sa force de contrainte efficace sur des masses devenues molles,

soumises et dociles, homogènes et synchronisées (*le grand ballet, la grande chorégraphie démocratique*), et sur leurs prétendus représentants voués à la cause du gros bonhomme, l'obèse à cigare, lequel les rémunère, comme on sait, fort bien...

Chaos organisé, pensée organisée, expression organisée, énoncés organisés. Il y a une pensée unique, voire, dans «l'art» et «la culture», *une émotion unique...*

La démocratie comme parcours balisé d'humains parfaitement dressés, de mécaniques parfaitement huilées/graissées, par la force et la précision de cette hypnose collective de la communication médiatique, perfusion collective du prêt-à-penser prêt-à-dire. Comme pour le lait: homogénéisation et stérilisation à haute température. Ou «l'hystérie» telle que la définit M.B. Kacem dans *L'Antéforme*<sup>1</sup>.

On a bien vu récemment comment les hommes de pouvoir, qui en fait n'ont d'autres pouvoirs que celui de réciter les leçons et d'appliquer les méthodes des ENA et autres HEC<sup>2</sup>, se servent des médias pour assurer ce qui n'est autre que de l'endoctrinement ou de la pacification (dans le sens militaire). «L'art» et «la culture», c'est de l'euphorisation (comme on le dirait pour une opération chirurgicale).

Certains sont allés jusqu'à comparer «l'art» et «la culture» aux activités organisées pour les patients dans les hôpitaux psychiatriques... Ou aux ongles et cheveux du cadavre du Monde et de «l'individu», qui, après la mort, continuent de pousser...

Dieu est mort il y a longtemps. Pour que tout soit consommé, il fallait que l'Homme aussi meure.

Il suffit d'écouter les infos à la radio ou à la télé pour prendre conscience du *manège hystérique de la démocratie*: comptes-rendus superficiels de la menue monnaie des tractations politiciennes ; faits divers reflétant certains cas d'une pathologie d'époque ; le tout étant bouclé avec la bourse des valeurs françaises (sic) et la météo - juxtaposition qui peut laisser rêveur: les fluctuations de la bourse, étalon de vie ou de mort, base même de l'injustice, de l'exclusion et du cloisonnement, sont présentées comme une sorte de météo: les hommes n'en sont pas responsables.

Le pouvoir, c'est l'argent. Aussi impératif que les médias. Le lien entre les deux est évident: suffit de penser à toutes les malversations et autres corruptions, jusqu'au plus haut niveau de l'état, du gouvernement et des ministères, pour comprendre que *la corruption fait partie de la bonne marche des affaires de l'état démocratique*. Elle n'est pas une entrave, une impureté, le grain de sable dans les rouages ; la

*corruption est l'huile du moteur, la graisse des mécanismes. C'est le levain de la pâte ; le pétrole -l'élément pur, non-raffiné, de la démocratie.*

Je me suis étonné qu'aucun journaliste n'ait pensé à mettre l'accent sur cette corruption ou malhonnêteté *institutionnelle* qui s'est révélée par l'augmentation de 70% du salaire des ministres tout de suite après le retour de la droite (pour qui la gauche avait déroulé le tapis rouge) en compensation des fameux et fumeux fonds secrets... Alors qu'on nous rebat les oreilles du déficit de ceci et de cela, comment se fait-il que personne n'ait pensé à dire qu'on aurait pu mettre dans les caisses de l'état et réserver pour le bien public ce qu'on a préféré mettre dans la poche des ministres (qui, manifestement, se prennent tous pour des grands hommes)?... Dans une société où tout marche à l'argent, c'eût été une mesure économique non négligeable du point de vue de la sécurité sociale ou du problème des retraites, par exemple...

Le pouvoir, c'est l'argent.

Cela se voit dans ces couples où l'un des deux «époux» renonce à sa liberté, se résigne, parce que l'autre a un gros salaire. Un homme seul peut aussi se vouer au culte de l'argent et ainsi nourrir une grande illusion de pouvoir, voire de puissance. Chez les jeunes, ce qu'on appelle «se construire» ne consiste qu'à faire vite et plus ou moins bien *n'importe quoi pour gagner de l'argent, c'est-à-dire se soumettre.* C'est du formatage, de la programmation. De l'auto-dressage.

La destinée réglée par les patrons, banquiers, financiers, spéculateurs, commerces et industries de pointe, et par une manière de faiblesse généralisée.

Les grandes «valeurs» de la productivité, de la rentabilité, nivellent, laminent tout: par exemple, parler des «intermittents du spectacle» (le vocabulaire est éloquent!), c'est déplacer des critères économiques ou financiers du monde du travail, c'est-à-dire de *l'esclavagisme civilisé*, dans le domaine de la création ou créativité artistique où c'est précisément dans l'intervalle entre deux productions ou créations, plus ou moins long, plus ou moins régulier, que tout se passe réellement (*c'est quand il ne fait rien que l'artiste travaille le plus*). Peut-être est-ce dû au fait que les Français n'ont plus de ministre de la culture depuis fort longtemps, peut-être depuis A. Malraux... Auront-ils encore une culture?...

C'est aux politiciens qu'elle sied le mieux, cette appellation d'intermittents du spectacle»...

Un artiste n'est pas nécessairement du spectacle et il travaille à temps plein, surtout dans les intervalles qui font le lien entre deux productions ou créations.

Le pouvoir, c'est l'argent. Ou l'économie, l'économisme. À tous les niveaux.

J'ai vu des familles où les parents, peu agités, peu laborieux, peu productifs, se moquant des besogneux qui font l'ordinaire de nos réussites, et miraculeusement prémunis contre les pressions et contraintes de la prétendue démocratie, se faisaient critiquer, éreinter, *par leurs propres enfants*, lesquels leur reprochaient de ne pas travailler assez, de ne pas gagner assez d'argent...

\*\*\*

Michel Foucault, dans ses réflexions sur le pouvoir, est assez éclairant. Je me contenterai de le citer:

*... le pouvoir s'exerce plutôt qu'il ne se possède,... n'est pas le privilège acquis ou conservé de la classe dominante, mais l'effet d'ensemble de ses positions stratégiques -effet que manifeste et parfois reconduit la position de ceux qui sont dominés. Ce pouvoir d'autre part ne s'applique pas purement et simplement, comme une obligation ou une interdiction, à ceux qui «ne l'ont pas» ; il les investit, passe par eux et à travers eux ; il prend appui sur eux, tout comme eux-mêmes, dans leur lutte contre lui, prennent appui à leur tour sur les prises qu'il exerce sur eux... Par pouvoir je n'entends pas non plus un mode d'assujettissement, qui, par opposition à la violence, aurait la forme de la règle. Enfin, je n'entends pas un système général de domination exercée par un élément ou un groupe sur un autre, et dont les effets, par dérivations successives, traverseraient le corps social tout entier. L'analyse, en termes de pouvoir, ne doit pas postuler, comme données initiales, la souveraineté de l'état, la forme de la loi ou l'unité globale d'une domination ; celles-ci n'en sont plutôt que les formes terminales. Par pouvoir, il me semble qu'il faut comprendre d'abord la multiplicité des rapports de forces qui sont immanents au domaine où ils s'exercent, et sont constitutifs de leur organisation, le jeu qui par voie de luttes et d'affrontements incessants les transforme, les renforce, les inverse ; les appuis que ces rapports de forces trouvent les uns dans les autres, de manière à former chaîne ou système, ou, au contraire, les décalages, les contradictions qui les isolent les uns des autres ; les stratégies enfin dans lesquelles ils prennent effet, et dont le dessin général ou la cristallisation institutionnelle prennent corps dans les appareils étatiques, dans la formation de la loi, dans les hégémonies sociales...*

*...ces rapports de forces demeureraient purement aléatoires s'ils n'étaient pas réglés par une structure de pouvoir qui rende tout le monde consentant et disposé à s'y reconnaître. Dans ce but intervient la rhétorique, c'est-à-dire le langage dans sa fonction de norme et de modèle qui, avec des glissements infinitésimaux d'accents, légitime certains rapports de forces et en criminalise d'autres. L'idéologie prend forme: le pouvoir qui en naît devient un véritable réseau de consensus qui partent du bas, parce que les rapports de forces ont été transformés en rapports symboliques...<sup>3</sup>*

Il n'y a pas d'analyse plus lucide du pouvoir.

Le pouvoir comme absolu.

D'où ce que je disais au début: c'est aussi difficile à cerner et définir que Dieu.

C'est à la lumière de cet extrait de Foucault qu'on comprend mieux ce qu'il entendait par «surveiller et punir»: le pouvoir dans la société dite démocratique se règle, s'assure, se perpétue, se fortifie, se consolide, tout en bas, comme on dirait que dans une armée le caporal est plus virulent que le général, si bien que le général n'a qu'à assurer ou plutôt déléguer la surveillance, éventuellement donner le coup de semonce, sévir, quand il le juge bon -cela suffit.

Le pouvoir comme réseau invisible, comme *flux animant et liant* (comme on dit lier une sauce ou une mayonnaise ou un ciment) les rapports, la surveillance généralisée (le maître a délégué la surveillance à ses esclaves) -ce qu'on pourrait appeler *le zèle de la collaboration*: on ne sait pas pourquoi l'instinct policier du voisin démocratique est beaucoup plus développé que son instinct de liberté...

Je pense à ces nombreux cas de propriétaires entreprenant chez eux des travaux qu'ils ne déclarent pas et qui, dénoncés par un voisin *bienveillant*, se font épinglez par le fisc, châtiés par le percepteur.

La collaboration n'a jamais eu besoin d'une occupation étrangère pour fonctionner. D'ailleurs, le pouvoir c'est une forme d'occupation un peu sur le mode de ces envahisseurs extraterrestres du fameux feuilleton télé, qui passent inaperçus, sont invisibles, à tout le moins difficilement identifiables, difficilement repérables...

Aussi: nul besoin d'une invasion étrangère pour être occupé(s): nous sommes de plus en plus envahis, de plus en plus occupés -il y a de moins en moins de résistants...

À la question «qu'est-ce que le pouvoir?», je considère ne pas avoir répondu... Quelques lumières sont jetées là, dans le désordre...

Mais qu'est-ce donc qu'«être au pouvoir» ou «avoir le pouvoir»?

Si on réfléchit à la politique française depuis 1968 et depuis 1981 - à mes yeux, les deux dates où se révèlent et mesurent la régression sociale et l'aggravation des clivages et de la division générale-, «être au pouvoir» ou «avoir le pouvoir», cela veut dire *ne pas pouvoir, ne pas vouloir pouvoir, ne pas pouvoir pouvoir*. C'est-à-dire qu'«être au pouvoir» ou «avoir le pouvoir» signifie *être contraint de veiller à la conservation de ce qui est, sans réfléchir à ce qui n'est pas, qui pourrait être*.

Le pouvoir c'est en quelque sorte une fonction de porte-drapeau, ou même seulement de drapeau, voire d'hymne national: on incarne une abstraction (la république, la démocratie etc...) ou des abstractions («liberté, égalité, fraternité» etc...), et on garde tout, on ne change rien. Le pouvoir comme exercice de conservation, de préservation -mieux: de durcissement, d'incrustation ou d'enkystement, des structures existantes, qui sont depuis belle lurette celles des forces du capital et de ses esclaves nantis et autres serviteurs gâtés-pourris -ces structures ont bel et bien fait leurs preuves...: elles perdurent...

«Avoir le pouvoir», «être au pouvoir», c'est, jusqu'à preuve du contraire, devenir le perroquet enchaîné au perchoir doré, la marionnette cousue d'or et d'argent. Mieux: il n'y a pas de pouvoir sans *ventriloquisme*: tout discours de pouvoir, toute médiatisation du pouvoir, n'est qu'une voix désincarnée, une voix sans corps, une voix hantée résultant d'un trafic (comme on dit trafiquer un son dans un studio ou un laboratoire) -trafic d'où ressort une seule voix couvrant tout un chœur ou ensemble de voix. Tout discours de pouvoir n'est qu'un miroir aux alouettes. L'illusionnisme parfait. La gent de pouvoir -hommes pour la plupart ou femmes complices des hommes- n'est qu'un agrégat ou une conglomération de modèles brevetés d'un penser et d'un parler hérités des morts, soldats et fourmis du capital. Un homme de pouvoir est un homme d'autant plus *marginal* qu'il est machinal, machiné (soumis à la Machine, il lui appartient: Elle le couvre à vie) -il ne peut rien pour le peuple ou pour le bien public, n'a aucun pouvoir, n'est qu'une figure abstraite, impersonnelle, dépersonnalisée, un visage défiguré, une face plate et blanche, ne représente rien, aucune idée, aucun idéal, rien, corps vide et voix vide pré-réglés, avec une attitude *conforme au manuel* et un porte-voix pour une voix qui n'est bien sûr pas la sienne, voix machinée, machinale, figure tutélaire quand même mais qui bien sûr ne protège personne en dehors des ventriloques, des éleveurs de perroquets et marionnettistes que constituent les instances les plus abstraites, les plus occultes, les plus distantes -non-identifiables, tragiquement

efficaces. Il semble qu'il y ait, en France et en Europe, *la Méthode Assimil du pouvoir*: tous les politiciens l'ont apprise par coeur.

Tout homme qui prend ou a le pouvoir est tôt ou tard frappé d'impuissance à changer quoi que ce soit dans le désordre établi et content de lui-même.

Ainsi, on a pu remarquer, très justement, que la France est gouvernée depuis des siècles par l'ENA -ou encore et mieux: qu'un homme politique qui entre en politique, aussi généreuses soient ses idées et intentions au début, a vite fait de renoncer à *tout ça*, se met au pas, rejoint le rang des alignés -obéit.

Le pouvoir comme forme subtile, perverse, et prestigieuse, de l'obéissance et, ça va de soi, de l'art démocratique de contraindre à l'obéissance -obéissance à une loi absolue, incontournable, loi au-dessus de la Loi et contre laquelle on ne peut rien, car elle se justifie et s'impose autant par le discours bien-pensant, hypocrite, doucereux, insidieux, pernicieux, de la bonne conscience systématique de ceux qui incarnent cette loi, que par le bâton du policier ou le regard et l'opinion du voisin ou encore le rythme de vie général, les bornes et jalons ou saisons de la vie dite citoyenne -ou bien encore que les formalités, dans le sens de ce qui est dit et fait, accompli, représenté, pour la forme, dans les hauts-lieux de la vie dite démocratique du Parlement jusqu'aux Conseils de la vie des provinces, en passant par le Sénat, les partis, les élections et la perpétuation mécanique des structures, normes et mesures adaptées aux besoins et visées de cette loi au-dessus de la Loi d'une minorité régnante, régissante, prétendument représentative, tellement occulte en fait qu'elle s'est presque haussée au niveau d'une sorte de secte ou de divinité obscure, inaccessible, inexpugnable, inflexible, impénétrable -diffuse, insaisissable et infiltrante, ubiquitaire, comme une Maffia...

Ce qui a pu faire dire à certains que, si Dieu est mort, de nouveaux dieux se sont substitués à Lui.

Ou Napoléon: «Le Destin, c'est la Politique».

Le pouvoir, forme subtile et perverse de l'impuissance à changer quoi que ce soit. Forme du destin collectif quand même. énorme Machine ou Machinerie ou Machination (*l'Immachination est au pouvoir!*) aux dimensions et ressorts abstraits, inimaginables, irréprésentables, impensables, avec du «personnel» interchangeable, c'est-à-dire surtout de l'impersonnel, et qui, un peu comme dans *Les Temps Modernes* de C. Chaplin, fait des gestes mécaniques pré-déterminés, commandés à distance (la communication): si le

«personnel» défaille, il est éjecté ou laminé -immédiatement remplacé pour le bien de la seule Machine bien sûr.

Un feuilleton anglais des années 1970 me servira d'illustration: c'est *Le Prisonnier* de Patrick Mac Goohan qui en fut le scénariste, réalisateur et acteur principal. Après le dix-septième épisode, quand les pouvoirs publics jugèrent que le propos de ce film devenait trop virulent, trop radical, ils coupèrent le robinet des subventions, l'aventure s'arrêta là. Pourtant, la télé n'était pas tout à fait, à cette époque, la force d'hystérie niveleuse et contaminante qu'elle est devenue aujourd'hui...

Dans ce feuilleton il était question d'un ancien agent des services secrets de Sa Majesté qui, suite à sa démission, était arrêté et se retrouvait, *se reveillait*, après avoir été, sous anesthésie, enlevé, dans un village au bord de la mer, où tout le monde au lieu d'un nom portait un numéro ; une redoutable télésurveillance fonctionnait à la perfection, chacun était, jour et nuit, observé et écouté dans son appartement, il n'y avait aucune possibilité d'évasion. Les résistants se retrouvaient enfermés, soumis aux électrochocs ou à un lavage de cerveau et à un endoctrinement efficaces, électroniquement commandés. L'ancien agent des services secrets, lui, avait l'exceptionnelle force de résister même à ces traitements, ne renonçait jamais à l'espoir d'une évasion ; c'est cela qui faisait la matière de chaque épisode où il se faisait invariablement capturer: l'épisode finissait par son visage en gros plan derrière des barreaux.

L'ambiance dans ce village était euphorique: tout le monde s'y saluait avec une très grande courtoisie («Bonjour chez vous!»). Tout y était organisé, régenté, surveillé.

Ce qu'il y avait de frappant, par rapport à mon propos sur le pouvoir ici, c'était cette scène sur quoi s'ouvrait chaque épisode, où l'ancien agent secret devenu prisonnier et qui dès lors s'appelait le Numéro 6, clamait qu'il n'était pas un numéro, qu'il était un homme libre, et à qui une voix magnétique répondait imperturbablement «vous êtes le Numéro 6». Et quand il demandait «qui est le Numéro 1?», la même voix répondait sur le même et sempiternel ton monocorde «Je suis le Numéro 2»...

On a là une approximation de ce qu'il faut entendre par pouvoir ou le pouvoir tel qu'il s'est cristallisé depuis 1968 et enkysté depuis 1981, tel qu'il s'affirme et se confirme, se durcit, aujourd'hui: le pouvoir, c'est le Numéro 1, inconnu, inconnaissable, inaccessible, intangible, immatériel, impersonnel, abstrait, froid et monstrueux, absent et puissant, il est nulle part et il est partout, partout dans le moindre des événements sociaux, partout dans le moindre des

discours, la moindre des formules, dans toutes les images -entité abstraite, floue, fuyante, insaisissable, mais qui noyaute et chapeaute tout et (*presque*) tout le monde...

Aux Etats-Unis, lors d'une mission d'enseignement dans une université d'été de l'Oregon, moi qui repensais encore parfois à ce feuilleton comme à une science-fiction fantaisiste à tendance noire, j'eus parfois la surprise de revoir certains aspects de ce village imaginaire dans les impeccables civilités de cet état américain parfaitement hygiénisé à tous les niveaux, mécanique sociale où le nom des «personnes» était masque d'un réel anonymat, fêtes organisées et raisonnables, dans la propreté et la marche au pas générale de cette ville de Portland où tout, surtout la misère, est bien (ar)rangé. Et je pris conscience à cette époque de la qualité véritablement prophétique de ce feuilleton anglais. Et je revins en France le regard tout neuf...

Une humanité propre-sur-elle, une humanité qui a résolu ses conflits (*quel ennui!*), une humanité qui n'a d'humanité que le nom, impeccable dans son uniformité, parfaitement aseptisée, aplatie, après toute une Histoire mue par des idées, des idéaux -comme dit P. Sollers, elle l'a eue, sa Terre promise, l'humanité, elle y a posé le pied «ruisselante de produits ménagers»...

Nulle réponse à la question «qu'est-ce que le pouvoir?» que ce déterminisme évident et occulte qui échappe à la plupart. La démocratie c'est précisément ça: un monde de pseudo-liberté(s) où le fossé entre le pouvoir et les gens est d'autant plus élargi que les gens ont assimilé, intégré, intériorisé, ce pouvoir qui, dans son règne absolu, *absolutiste*, n'est jamais ébranlé. Et les gens, citoyens démocratiques, électeurs consommateurs, rois de la société des loisirs et des arts vulgarisés, ont *quand même* «de menues choses à défendre» (G. Apollinaire); et quand il se plaignent de ceci ou de cela, en fait ils se plaignent d'eux-mêmes, de tout ce qu'ils ont si bien digéré, de leur écrasement par cette force imparable qui les surplombe de trop haut et rayonne et pénètre avec une efficacité formidable qui fait que, quoi qu'il arrive, quoi qu'on dise, quoi qu'on fasse, le pouvoir bien enraciné, indéradicable, citadelle aux fondations bien creusées dans la terre *et jusque dans la chair des gens*, ne fait que se perpétuer, s'affermir, se raffermir même, à chaque contestation, continuant son oeuvre sourde, souterraine, d'entité absolue, de force incontournable, irrésistible - gestion de l'humain selon des paramètres qui, malgré l'affichage médiatique, l'hégémonique publicité, échappent à la conscience de la majorité (tel est le sens véritable de la majorité démocratique!), voire

même à la conscience de ceux qui croient «prendre le pouvoir», «être au pouvoir», «avoir le pouvoir», servir l'état, le gouvernement ou un ministère, être au service de leurs «concitoyens» ou d'un parti ou d'une cause ou d'une idéologie...

Quel que soit votre bord, vous êtes au service d'un pouvoir qui vous échappe, vous ne pouvez rien. Vous êtes au service de Dieu!...

Le pouvoir comme entité maligne qui s'étend, se répand, dans son immobilisme et sa superbe *-stase dynamique...*

Le Numéro 1 jamais vu, jamais connu, de ce feuilleton anglais, c'est ça: c'est ce pouvoir qui ne se montre jamais, est indémontrable, se faufile partout, s'immisce partout, investit tout, prend possession de tout et de tout un chacun -et distille pour tous *dans leur intimité* de petits airs de liberté.

Le «moins de deux» de P. Desproges se comprend peut-être le mieux comme ça (encore que la solitude, je le répète, ne soit pas nécessairement une protection): l'indifférence qui fait la prospérité du régime démocratique et de *son mensonge constitutif* se comprend ainsi: on ne peut rien contre le pouvoir qui *fixe*, que chacun se débrouille donc pour se ménager un espace ma foi bien exigü de liberté ou de libération toute relative dans les enchevêtrements de l'imperceptible jungle du pouvoir où les humains, à défaut d'une identité vraie, ont un assez beau sourire pour donner à *tout ça* les formes d'un parcours ludique genre Eurodisneyland...

Brian Merriman, poète irlandais, un des derniers à écrire exclusivement en gaélique, est auteur d'un seul et unique texte de 1780, *Le Tribunal de Minuit*<sup>4</sup>, inconnu en France, et qui se fonde sur le postulat que tous les problèmes de l'homme et, partant, de toute société, ne tiennent qu'à un déséquilibre de la relation homme / femme ou, mieux, de la relation masculin / féminin -cela pouvant bien sûr se concevoir chez une seule personne.

Je m'en tiendrai à souligner l'intuition majeure de ce texte: celle de la relation déséquilibrée entre masculin et féminin, dont dépendraient tous les problèmes, tout le malheur et tous les dysfonctionnements d'une société évidemment dominée par les hommes, par le masculin pur et dur.

Le pouvoir au féminin, ça m'intéresse, ça *nous* intéresse, quand il n'est pas cette pulsion propre à certaines femmes (l'apothéose en fut incarnée, entre autres, par M. Thatcher), qui, en fait, deviennent des hommes, envient la place du maître (ou du Père), entrent dans une concurrence où elles perdent ou compromettent la créativité propre au féminin, perpétuent et consolident précisément ce qui leur est

ennemi et s'avère aussi ennemi du bien public, de la liberté, de la justice.

Cela me rappelle le propos d'un philosophe anglais qui déclarait que le mouvement de libération des femmes est un leurre 1) parce qu'on ne parlerait pas de libérer les femmes *si les hommes étaient libres...* ; 2) parce que ce n'est point se libérer que de se soumettre aux illusions et aux contraintes de la plupart des hommes.

J'ajouterai: le mouvement de libération des femmes serait peut-être concevable comme *libération du féminin dans l'homme* ou *recherche d'un équilibre entre le féminin chez l'homme et le masculin chez la femme*.

Toute créativité est d'essence féminine. Toute véritable innovation le sera aussi.

Le pouvoir au féminin, ce serait un pouvoir qui veut et peut pouvoir sur la base d'une sensibilité, d'une réceptivité ; un pouvoir qui s'oppose à l'hypertrophie de la productivité, de la rentabilité, de la concurrence, «valeurs» masculines surfaites relevant d'un illusionnisme propre à l'angoisse des conflits, à l'usure de l'élan vital, de la générosité d'âme, et à la fermeture des voies de vraie communication, l'étrécissement des horizons du possible (le pouvoir masculin comme *symptôme(s) d'une maladie incurable?...*). Le pouvoir au féminin, ce serait un pouvoir plus réel, plus concret, plus juste, plus équilibré.

Belle utopie, diront certains...

Reste que le féminin est une force, un potentiel de modération devant cette course à l'abîme que nous organise une poignée d'hommes obscurs (*le pouvoir comme inconscience?*), et que si se soulève là un problème insoluble, sans issue, voire sans espoir, l'espoir, *la possibilité réelle*, d'une issue, d'une solution -d'une *respiration*- subsiste pour chacun dans sa propre vie, dans sa singularité consciente, *travaillée, fouillée, élaborée*, parce que jamais donnée, jamais acquise -singularité consciente ou devenue consciente, inaléniabile -défendue (cf. Picasso: «Mes tableaux ne sont pas faits pour décorer la demeure des bourgeois, ce sont les armes d'un combat singulier»...) -singularité donc aussi ouverte que circonspecte dans ses contacts, alliances et tentatives de transformation, de métamorphose de soi et du monde...

Il fut frappant et très décevant de constater que les universitaires furent les moins nombreux à manifester et à se mettre en grève il y a un an lorsque le gouvernement décida d'imposer ses «réformes» dictées par le patronat et par une Europe d'emblée privée d'un programme social: que ce qui devrait être haut-lieu de la vie intellectuelle soit devenu grand temple du conservatisme et du

conformisme a de quoi laisser rêveur... -surtout que le savoir y soit devenu forme perverse d'exercice d'un pouvoir...

Il y a en France une tradition intellectuelle ou plutôt *une tradition d'intellectuels*, qui sape, mine, invalide et disqualifie l'université d'aujourd'hui.

De même, c'est dans le domaine de «l'art» et de «la culture», domaine qui devrait s'affirmer, s'affermir, comme lieu de la distance, du recul, de la remise en question, de la contestation, voire de la subversion, et où devraient/pourraient se préparer, s'imaginer et se mettre en oeuvre d'autres réformes que celles, misérables, que se sont dépêchés d'imposer des gouvernants à la solde d'un patronat esclavagiste et au service d'une Europe viciée, truquée-, c'est dans le domaine de «l'art» et de «la culture», disais-je, qu'on peut maintenant glaner des exemples de ce pouvoir invisible, pervers, pernicieux - oeuvre de récupération dans ce que j'aime à appeler *paysagisme de la conservation* (et de la conversation...): «l'art» et «la culture» (celle que S. Beckett dans sa jeunesse désignait déjà comme «Kultur en boîte» - l'orthographe allemande n'était pas une coquille) comme aire de jeu(x) «libre(s)» aménagée: on leur a fait une place à «l'art» et à «la Kultur», c'est précisément ça qui ne va plus, c'est précisément ça qui signe le pouvoir dont je parle ici et dont la basse oeuvre de rouleau-compresseur se poursuit *clandestinement*...

Le pouvoir, c'est cette force de généralisation du pareil-au-même qui, de surcroît, s'affiche comme «monde libre» etc...

Et c'est de même, et par voie de conséquence, l'hystérie de la différenciation qu'a contractée ou que contracte la plupart de nos contemporains désorientés, emportés dans le tourbillon de leur nombril, se croyant différents alors qu'ils ne font que reproduire le Grand Même -ceux qui réussissent, théâtre, cinéma ou télévision, cinéma dans tous les cas, deviennent d'une ostentation qui est une autre forme du pouvoir publicitaire.

Savent-ils qu'ils ne sont, entre autres, que métastases du cancer libéral?

C'est cette force de généralisation du pareil-au-même, que rien n'a arrêtée et que rien ne semble pouvoir arrêter, qui constitue, précisément, *le mystère du pouvoir*.

Mais surtout: *mystère de la dévitalisation des hommes, d'un peuple, voire, bientôt, d'une espèce.*

La jeune cinéaste américaine Christine Rose dont le premier film au titre à double sens (*Liberty Bound*, soit *liberté liée* et *destination liberté*...) n'a eu qu'un succès relatif, bien qu'il révèle non seulement

les liens de Bush père avec l'Arabie Saoudite mais aussi ceux de Bush grand-père avec le nazisme, déclare dans un interview accordé à France Inter:

La vraie définition du fascisme échappe à la plupart des gens, en tout cas à la plupart des américains biberonnés, gavés, aux mythes du «monde libre»: le fascisme c'est quand l'état est soumis aux grands trusts et à ses groupes de pression, à l'économie et au monde des affaires...

## NOTES

1. Editions Tristram, Auch.
2. On parle de «rentrée politique» comme on parle de «rentrée scolaire». Et il faut méditer cette expression de «revoir sa copie» qu'on emploie lorsqu'un ministre propose une réforme qui ne passe pas tout de suite... Ce qu'il y a de plus grave c'est qu'on parle aussi de «rentrée littéraire»...
3. Cité par U. Eco, dans *La Guerre du Faux*, Grasset, «Biblio-Essais».
4. Que j'ai adapté pour L'Harmattan, Coll. «Poètes des Cinq Continents», 2000.



## La Pâque au féminin De l'acquisition de la notion d'extériorité au masculin et au féminin: la logarchie psychique

**Jeanne Hyvrard**  
(écrivaine, économiste, Paris)

Rappelons d'abord la thèse que je développe largement dans mon dictionnaire philosophique *La pensée corps* (Editions des Femmes, 1989)<sup>1</sup>. L'être occidental n'acquiert son individualité que parce qu'il parvient à projeter sur quelqu'un ou quelque chose la mémoire intériorisée de la fusion avec sa mère, fusion magmateuse caractéristique héritée de sa période foetale, néonatale et infantile.

Il va alors agir pour faire jouer à cet autre le rôle dont il a besoin pour cet équilibre psychique ainsi conçu et structuré. Cette répartition des rôles fait du dominant un *logarque* et du dominé un *fusionnaire*, prisonnier dans la *nome* du logarque, un *être-lieu*. Précisons qu'on n'est pas logarque (au masculin ou au féminin) ou fusionnaire de façon intrinsèque, mais en raison d'une situation qui peut varier dans le temps et selon les relations. Ainsi le monde du logarque se pense-t-il en termes de *HORS* (le monde) alors que le fusionnaire est condamné à demeurer *EN* (le monde)<sup>2</sup>.

Dans la *logonomie* actuellement en vigueur, représentation intellectuelle d'un monde structuré sur le modèle logarchique, l'homme masculin ne peut se séparer mentalement de sa mère (et encore relativement) que parce qu'il parvient à enfermer sa mémoire dans le *chaos* refoulé de *l'innommable* (l'univers du *EN*). Il s'établit alors dans l'univers du *HORS*, fondant un *être-en-soi* qui ne peut se constituer dans l'ordre de notre culture que par la domination *logarchique d'être-lieux fusionnaires* maintenus enfermés dans un rôle

et une place dont ils ne peuvent sortir tant qu'ils sont sous la coupe de l'être-en-soi qui les utilise à son profit dans une confiscation de nature biologique.

Cette mémoire refoulée de la mère qu'il emporte toujours avec lui, l'homme occidental pour s'en débarrasser, peut et doit la projeter sur sa femme principale. Il croit ainsi qu'il s'est mentalement séparé d'elle, mais ce n'est qu'une fiction sans réalité. Il y a là un glissement essentiel de l'ordre du vrai/faux, concept provisoire pour lequel il conviendrait de trouver une forme théorique acceptable qui puisse rendre compte de l'ambiguïté du vivant qui ne relève pas de la logique binaire<sup>3</sup>.

Cet agencement convient difficilement aux femmes qui, ayant elles (contrairement aux hommes masculins) la mère du même sexe qu'elles, ne peuvent pas aisément procéder à la même organisation. C'est le point de départ historique de notre réflexion sur la logonomie psychique, dans la mesure où ces solutions dominantes se sont avérées, tant pratiquement que théoriquement, inadaptées à l'être-femme qui ne voulait pas se contenter du leurre d'être un homme comme les autres<sup>4</sup>.

La logonomie ne peut efficacement fonctionner que constituée en logarchie, c'est-à-dire comme un pouvoir qui s'exerce au bénéfice des logarques et au détriment des fusionnaires. Cet agencement ne peut convenir valablement et durablement à une femme, car l'ordre social et biologique établi ne cesse de le contrarier. Cela va de la simple censure du vocable «je»<sup>5</sup> employé par une femme pour son propre compte, à l'interdiction pratique qu'il lui est faite de s'adonner à des activités intellectuelles autonomes, jusqu'à l'absence de possibilité de se faire entendre en tant que telle dans la Cité, même si la citoyenneté juridique lui est reconnue.

La femme ne peut donc pas facilement comme l'homme masculin, établir son être-en-soi sur le refoulement du fusionnaire dans l'univers du EN. Faute de pouvoir y projeter la mémoire de sa mère, elle en demeure encombrée. Non seulement la société ne facilite pas son accession au statut de logarque même si elle parvient, aux prix de contorsions provisoires<sup>6</sup>, à l'acquiescer; avoir la mère du même sexe qu'elle, l'empêche d'y fonctionner correctement et durablement, car il n'est pas tout à fait vrai, au delà de la nécessaire égalité juridique et professionnelle, que la femme soit un homme comme les autres.

Encombrée de cette mémoire de la mère que j'appelle *magma*<sup>7</sup> pour le sujet occidental qui doit se penser HORS le monde qu'il doit (pour fonctionner normalement) considérer comme un objet, l'acquisition de la notion d'extériorité ne va pas de soi. Elle peut néanmoins être abordée, à la lumière de notre agencement culturel du sacré. Elle y touche dans la mesure où elle est en contact avec toutes les *constellations* d'idées tournant autour de mère, de langue, d'écriture et de nom.

On ne peut se passer alors de faire référence à l'univers biblique, pas nécessairement par foi religieuse, mais parce que donnant les seuls outils que nous ayons ici dans notre société, pour penser notre propre sacré, ou au moins ce qui nous en tient lieu. Ce que l'Ancien Testament nomme Pâque et qui signifie étymologiquement « le passage », peut se comprendre au delà de la libération de l'esclavage pharaonique et de l'accès au renouveau printanier de l'émancipation, comme un accès plus général et fondamental à l'extériorité, une naissance philosophique à l'individualité séparée. Cette accession peut ne pas se faire de la même façon pour l'homme masculin et pour la femme dans la mesure où celle-ci a sa mère du même sexe qu'elle, ce qui ne facilite pas l'opération de différenciation<sup>8</sup>.

Pour l'homme masculin, dans le cadre logonomique, elle se fait en s'appuyant sur tout l'ordre établi proposé dès la Genèse qui refoule et enferme dans l'univers du EN, le chaos fusionnel, réputé à tort innommable. Notre Genèse biblique, création *ex nihilo*, ne garde pas trace de cette opération, contrairement au légendaire mésopotamien qui raconte le meurtre de la déesse mère<sup>9</sup>. De son côté, quoique plus connue, l'histoire grecque se contente de son renversement par Apollon et python interposé au lieu-dit de Delphes<sup>10</sup>. Ainsi les femmes n'ont-elles pas les outils de référence mythologique qui leur permettraient de penser au moins l'origine de leur disqualification..

Ce que nous tentons de mettre en évidence dans ce propos, c'est la difficulté pour l'être féminin de penser le sacré et la fusion, pour son propre compte, et dans son propre intérêt. Ne parvenant pas, au sein d'un ordre ontologique social et civique qui s'est constitué à son détriment, à établir (qu'elle le souhaite ou non) un être-en-soi sur le modèle logarchique, la femme qui ne renonce pas à sa féminité comprise comme une nécessité biologique, demeure encombrée de la mémoire de sa mère qu'elle ne peut inscrire dans aucun cadre prévu à cet effet, ni projeter, comme l'homme, pour s'en débarrasser.

La femme logarque (et il y en a puisqu'il ne s'agit pas d'un caractère intrinsèque mais d'une situation déterminée), est celle qui réussit tout de même cette opération sur un homme masculin, une autre femme ou une institution qui jouera, pour elle, le rôle de fusionnaire. C'est cette projection qui constitue le détachement permettant l'émission, l'interposition d'un écran entre le EN dont elle se sépare en le clôturant et le HORS dans lequel elle souhaite comme son collègue masculin se situer, en ordonnant ainsi son univers de la représentation <sup>11</sup>.

«L'amourante» s'il faut risquer ce néologisme pour remplacer les taxinomies psychiatriques qui ont d'avance disqualifié celles et ceux à qui on les a attribuées est celle qui n'y parvient pas pour des raisons qui resteraient à élucider et qui peuvent de façon provisoire apparaître comme un refus idéologique, même s'il y a eu, à la base de la formation de ce type de psychisme, un événement personnel de nature biographique ou un conditionnement social dont il est la conséquence. On peut l'appeler la revendication d'une autre organisation du sacré <sup>12</sup>.

Percevant les autres comme des autrui dont elle (et il aussi sans doute, mais c'est un autre problème) ne peut se résoudre à disposer en les enfermant dans un magma fusionnant, l'amourante ne peut pas, dans la logonomie actuelle telle qu'elle est, s'établir être-en-soi. Et faute de pouvoir s'établir être-en-soi dans une pensée logarrique qui lui est, en termes de gratification, désavantageuse, la femme qui ne veut pas se contenter d'être un logarque comme les autres, est acculée à réfléchir à la constitution d'une pensée-femme y compris à ce que pourrait signifier La Pâque au féminin. C'est-à-dire, compte tenu de l'ordre mental qui lui est imposé, se demander s'il est possible pour l'être féminin, d'accéder quand même, de façon satisfaisante, à l'extériorité.

«La Pâque au féminin» peut signifier pour l'être femme, préférer se tourner vers sa fille, plutôt que de se structurer en référence positive ou négative à sa mère. C'est-à-dire inventer quelque chose de radicalement neuf, en s'identifiant à partir de soi-même et non en prenant appui sur le partenaire en tant que support de la mémoire refoulée. Il ne s'agit pas pour autant de rompre avec la précédance <sup>13</sup> en agissant comme si le monde commençait avec soi, mais de remettre aux avant-postes de la réflexion quelque chose qui n'a pas vocation, comme pour l'homme masculin, à être laissé de côté ou refoulé.

Se tourner plutôt vers sa fille que vers sa mère, pour l'être féminin peut signifier que dans les tréfonds de l'être, elle a accepté l'homme masculin non comme une identité neutre commune aux deux sexes <sup>14</sup>, mais comme une altérité parfaite. Ce changement essentiel, ce consentement au radicalement autre, cette renonciation métaphysique à la compromission avec la totalité, la logonomie ne la fait jamais, puisqu'elle permet au logarque (masculin ou féminin) de garder toujours sous la main la mémoire de sa mère qu'il ou elle projette sur les fusionnaires... sans jamais y renoncer définitivement. La logonomie ne rompt pas avec la fascination totalitaire, elle tente seulement de l'enfermer dans des limites qui ont pour fonction de la tenir à distance. Refoulée, elle resurgit dès qu'elle le peut.

L'ordre de La Pâque au féminin, celui qui permettrait à l'amourante de se tourner plutôt vers sa fille que vers sa mère et de se constituer d'une certaine façon par rapport à elle-même (contrairement à la logarchie), serait-ce cet ordre concentrique et fragmentaire dont parle *Canal de la Toussaint* <sup>15</sup>, nom que Magellan donna au détroit qu'il découvrit, métaphore de l'avènement de la globalisation, cette clôture provisoire du monde?

## NOTES

1. Les mots en italiques sont des néologismes recouvrant des concepts clairement définis dans cet ouvrage.
2. Ce HORS est le monde de la logique de la projection, de la représentation théâtrale, de la maîtrise du monde comme un objet extérieur. Le EN est refoulé et réputé à tort innommable, en fait condamné à demeurer dans la fusion.
3. Mais de la logique du tiers-inclus à cause justement de la coexistence dans l'esprit du sujet de la mémoire de la mère et du contexte social.
4. Il ne s'agit pas de remettre en cause cette organisation juridique existentielle professionnelle et humaine chèrement acquise ces dernières années et d'autant moins que la réaction intégriste veut la mettre à bas. Mais inversement ce contexte historique ne doit pas non plus nous empêcher de continuer notre travail intellectuel commencé avant que la burqa soit à la mode.
5. Il est aussitôt remplacé par un on, tu, ou je masculin (au mieux, un nous) qui détermine de quelle façon la femme pourra s'exprimer en orientant d'avance le sens et la nature du propos. En présence de n'importe quel homme (lui fût-il inconnu) l'autonomie de la femme est impossible. Et que dire lorsqu'il s'agit d'hommes connus d'elle ou plus durement encore quand la cohabitation ou les liens de parenté autorisent l'être masculin à se comporter en tuteur de fait ou de droit...
6. Individuellement ce peut-être une période d'identification au masculin, comme il y eut historiquement lors des années de décolonisation une identification des leaders africains aux intellectuels occidentaux. Voir dans *Mère/fille*, revue *Iris* 2002, Université de Montpellier III, sous la direction de Michèle Ramond: *A bord de l'angle mort de la représentation*. Collectivement, c'est dans le féminisme, la mouvance qui se réclame du *Deuxième sexe* de Simone de Beauvoir et peut se déclarer misogyne sans comprendre l'aberration du propos.
7. Et c'est sur lui que prennent racine les conduites de confusion, de totalitarisme et sur un plan plus personnel, les addictions.
8. Elle n'est pas non plus facile pour l'être masculin qui va avoir constamment tendance à refusionner avec le féminin, d'autant plus que la pratique de

l'accouplement lui permet, même partiellement, de retourner dans le corps de la mère; et que dire alors de la fécondation? Par ailleurs la domination masculine qui s'exerce généralement sur les femmes valide dans la pratique sociale les conduites d'appropriation du féminin qui de ce fait ne sont pas toujours rejetées.

9. Elle est racontée dans *Canal de la Toussaint* (Edition des Femmes, 1986). On y découvre dans la tradition mésopotamienne, avec étonnement, un préambule tronqué de La Genèse.
10. On en connaît surtout la Pythie instrumentalisée, que les Modernes auraient dare-dare internée en psychiatrie, comme hystérique. L'existence des chamans devrait nous rendre plus prudents et à l'intérieur même de notre propre culture, les jeunes Camisards convulsionnaires prophétiques dont nous parle *Le Théâtre Sacré des Cévennes*.
11. Toutes ces notions sont traitées dans *Cella* (*Essai sur le représentement à l'encre de Chine et aux sels d'argent*) Editions Voix Richard Meier, 1998, particulièrement l'essentiel chapitre K.P.R. et aussi à un moindre degré dans *Ranger le monde* (*Essai sur l'emballlement*), 2001 chez le même éditeur.
12. C'est actuellement la pierre d'achoppement de la théorie féministe et le point de désaccord entre les différents courants du mouvement. Cette absence laisse vide l'espace du religieux avec les conséquences sociales inhumaines que l'on sait.
13. Disons même tout au contraire. Tout mon œuvre s'attache à restaurer une précédance glorieuse et créatrice passée à la trappe et à lui rendre philosophiquement sa place. L'idéologie actuelle nihiliste voire négationniste s'enracine justement sur cette négation et on sait bien ce qu'il en résulte.
14. Le masculin dont la grammaire et l'ordre social ne cessent de nous répéter qu'il l'emporte sur le féminin, est en réalité un neutre, car il ne peut pas y avoir de masculin sans féminin, puisque c'est deux sexes ou pas du tout, étant donné qu'ils se définissent l'un par l'autre. Paradoxalement ce neutre est phallocratique, voilà un mystère qu'il faudrait élucider...
15. Aux Editions des Femmes, 1986.



## Un plaidoyer littéraire pour d'autres valeurs (*La mujer habitada*<sup>1</sup> de Gioconda Belli)

**Marie-Laure Sara**

(DEA Université de Paris III/Paris 8)

Poétesse et romancière engagée dans la résistance sandiniste des années 1970, l'écrivaine nicaraguayenne Gioconda Belli (1948) livre au moyen de la littérature un autre accès à la réflexion sur les questions délicates de la différence des sexes et de l'*être-femme*, dans son premier roman, *La mujer habitada*. A travers l'optique délibérément particulière et non systématique qu'offre l'illusion de la fiction, le langage romanesque plonge en effet le lecteur dans la vision directe et immédiate de l'expérience singulière.

Le roman prend comme cadre le Nicaragua du début des années soixante-dix, à l'heure où la résistance sandiniste s'organise et gagne de l'ampleur, dans une société porteuse d'écarts extrêmes, que pénètrent déjà la libéralisation économique et le système de consommation. Dans ce contexte, l'auteur revient sans crainte sur les lieux communs de l'amour et de la révolution à travers l'histoire d'une jeune architecte, Lavinia, introduite à la résistance clandestine contre la dictature militaire par son amant, Felipe.

Revisitant l'esthétique du *real maravilloso*<sup>2</sup> et le roman polyphonique latino-américain, Gioconda Belli superpose les points de vue, en introduisant, en arrière-plan, l'aventure d'un couple indien, Itzá et Yarince, dans leur combat contre l'invasion espagnole au XVI<sup>ème</sup> siècle, combat que rejoint l'action de Lavinia et Felipe, perpétuant la lutte immémoriale des hommes contre l'oppression.

Au terme de siècles de gestation, Itzá renaît sous forme d'oranger dans le jardin de Lavinia qui presse et avale le jus de ses oranges. La conscience d'Itzá pénètre alors celle de Lavinia, éveillant en elle, par le biais de rêves et de pensées préconscientes, les questionnements

sur l'existence et la détermination à agir. Au contact d'une altérité radicale, celle de la réalité dictatoriale, des valeurs patriarcales et machistes, ou celle du monde des marges sociales, Lavinia est en effet confrontée à la violence du pouvoir qui la pousse à se redéfinir dans le choix de son engagement.

### La violence du pouvoir

Emanant d'emblée comme modalité principale de la relation de Lavinia au pouvoir, la violence ne tarde guère à se faire entendre dès le premier chapitre, à la suite de l'ouverture onirique du roman. D'abord perçu dans sa violence latente, le pouvoir revêt le masque du langage et des codes de la séduction, auxquels est soumise Lavinia lors de son entretien d'embauche dans le cabinet d'architectes. Contenu dans les limites symboliques d'un usage socialisé ou civil, le registre de la séduction révèle néanmoins, à n'en pas douter, la présence d'un conflit stylisé.

Retournant l'arme de la séduction à son avantage lors de l'entretien, Lavina n'en demeure pas moins consciente qu'elle est à double tranchant, ce dont témoigne l'ironie ludique de la narration, se moquant tour à tour des attentes du lecteur masculin et des acquiescements éventuels d'une lectrice "féministe":

Era un hombre cuarentón, de ojos alertas y actitud pragmática, pero con la necesidad de seducción propia de los hombres latinos a esa edad. Poco tiempo después del primer saludo, cuando ella sacó su portafolio y esgrimió su exquisita formación académica [...], defendiendo su amor por la arquitectura con la vehemencia propia de sus veintitrés años, Julián sucumbió. Como niño haciendo piruetas en bicicleta, la introdujo en las complicaciones locales del oficio y no tardó mucho en convencerse de que sería una buena adquisición contratarla. Ella no tuvo remordimientos de conciencia por usar todas las armas milenarias de la feminidad. Aprovechar la impresión que causaban en los hombres las superficies pulidas, no era su responsabilidad, sino su herencia.<sup>3</sup>

Dans un registre bien moins ludique s'inscrit la rencontre du général Vela, bras droit du dictateur et chef de la répression et de la torture des opposants, dont la jeune architecte est chargée de dessiner la villa. Cette rencontre dévoile à Lavinia la réalité du pouvoir, dont elle saisit

qu'il n'est autre que l'institutionnalisation ou la consécration d'un rapport de force masculin. Lorsqu'elle pénètre dans le complexe militaire où l'a conviée le Général, lors de la seconde entrevue, en effet, Lavinia se trouve face à un univers exclusivement masculin, où les seules femmes présentes sont reléguées au rôle caricatural de secrétaires serviles, affectant des poses de *pin-up*, qu'épingle la précision laconique du trait descriptif:

Era una rubia artificial, delgada y nerviosa, edad mediana con pretensiones de adolescente. Sonriendo afectadamente, le pidió sentarse para "anunciarla".<sup>4</sup>

Lors de la première rencontre déjà, Lavinia ne manque pas de remarquer, à travers le comportement du général Vela, la violence que véhiculent des valeurs traditionnellement masculines dans l'histoire universelle des cultures: la logique de force, la volonté de puissance et de domination. Incarnation maximale de la violence du pouvoir de l'autre, Vela laisse en effet transparaître dans son attitude le désir primaire d'auto-affirmation et l'intériorisation des stratégies militaires, spontanément appliquées aux relations humaines et au discours, telle la recherche de déstabilisation de l'adversaire:

El general interrumpía constantemente con preguntas y comentarios, pero Lavinia, respondiéndole cortésmente, le pidió que revisara las inquietudes al final, puesto que muchas de ellas quedarían respondidas en el transcurso de la exposición.

–No me gusta ese método –dijo el general–. Las preguntas se me pueden olvidar si las dejas para el final.

Y continuó haciéndolas. Eran irrelevantes, más para ponerla nerviosa que para satisfacer su curiosidad...<sup>5</sup>

Les deux entrevues du général Vela stigmatisent, en fin de compte, son sadisme et l'usage débridé de son pouvoir, où cruauté et violence sexuelle menacent toujours de s'additionner. Lavinia ressent dès lors dans cet autre un prédateur potentiel et appréhende son rapport à lui sous l'angle du "conflit des libertés" que Sartre analyse comme la base de la relation à autrui dans *L'Être et le Néant*. Les regards en biais du Général, ses remarques lascives font de la seconde entrevue une vraie lutte où Vela tente d'entraîner Lavinia sur les pentes glissantes du harcèlement, en réitérant lourdement son invitation à "une petite fête entre officiers"<sup>6</sup>, où elle serait clairement livrée en pâture au désir

de l'autre sexe. De son côté, Lavinia tente de repousser les coups de l'agression symbolique:

No quería darle oportunidad para introducir otro tema en la conversación.<sup>7</sup>

De façon bien moins civile que lors de l'entretien d'embauche, le dialogue se situe à nouveau dans les codes du langage de la séduction, cette fois clairement perçue comme une volonté masculine d'asseoir physiquement la domination du pouvoir:

Obviamente le molestaba no haber conseguido lo que quería. Se puso de pie indicando que daba por terminada la entrevista.

–De todas maneras –y perdone mi insistencia–, piénselo. [...] Yo daré instrucciones para enviar un vehículo a recogerla. Dígale a su novio que tiene una reunión de trabajo...

–Es usted un hombre insistente –dijo Lavinia, haciendo esfuerzos para no soltarle un “déjeme en paz”.

–Siempre logro lo que me propongo –dijo el general, devolviéndole la sonrisa con expresión lasciva.<sup>8</sup>

Cette menace d'une violence physique potentielle est particulièrement visible lors du déjeuner chez Vela où Lavinia relâche son attention qui se fixe malgré elle sur les mains du Général attablé. Par un procédé d'écriture d'une esthétique quasi expressionniste, la concentration métonymique sur les mains de Vela se substitue efficacement au portrait physique. Les mains de Vela, porteuses de brutalité et de grossièreté, se révèlent brusquement le symbole du pouvoir:

Las manos regordetas, de dedos cortos y nudillos gruesos, del general flotaban en su memoria. Ella había tenido que hacer grandes esfuerzos durante la comida para apartar los ojos que, cual si tuvieran una voluntad propia, se quedaban fijos en aquellos dedos deshuesando concienzudamente una generosa porción de pollo.<sup>9</sup>

La rencontre de Vela, homme de guerre, projette par conséquent Lavinia dans la réalité quotidienne de la répression. Une fois de plus se révèle à ses yeux, dans une lucidité inédite, la conscience que la

guerre n'est, historiquement, qu'une entreprise de légitimation ou de légalisation de l'instinct de domination, passant par le crime et le désir d'éliminer l'autre, dans sa menace contestataire.

Optant à nouveau pour l'efficace technique de la concentration métonymique, la narration cristallise dans l'emblème de l'arme la violence paradoxale de l'homme construite contre l'homme. Lors d'un entraînement armé dispensé par le Mouvement de Libération Nationale, Lavinia se livre à une réflexion sur l'état de nature de l'homme, dans des termes aux accents rousseauistes. La réalité paraît déréalisée par la vertigineuse remontée dans le temps toujours actuel d'une violence immémoriale, transcrite par une habile superposition des points de vue développés simultanément:

A pesar de todo, a pesar de comprender ahora la violencia de otra forma, para Lavinia seguía siendo insondable la noción del hombre construyendo aquellos artefactos para eliminar otros hombres; las grandes fábricas produciendo granadas, fusiles, tanques, cañones..., todo para destruirse mutuamente. Desde remotos tiempos había sido así: el hombre despojándose, persiguiéndose, defendiéndose de otros hombres; y todo por el afán de dominación, el concepto de propiedad, lo mío y lo tuyo..., hasta que se incorporó a la naturalidad, a los sistemas, a la vida cotidiana: el más fuerte contra el más débil. Todavía en el siglo XX, las prácticas de los nómadas: arrebatarse el fuego por la fuerza. El estadio salvaje del hombre aún no superado, aparentemente insuperable. Y ellos allí aprendiendo a usar armas de fuego, sin más alternativa que tocarlas y conocerlas, saber manejarlas. Igual que lo sabían hacer los otros.<sup>10</sup>

Le rejet du pouvoir et la naissance d'une conscience différentielle

La violence subie du pouvoir de l'autre éveille par conséquent en Lavinia la conscience de différences irréductibles, sensibles dès l'entretien d'embauche du premier chapitre. Au "conflit des libertés" éprouvé succède un conflit de valeurs, au sujet de l'exercice du pouvoir ou du recours à la guerre, par exemple. Encore balbutiante et intuitive, dans un premier temps, cette conscience s'exprime par la résistance et le refus, première manifestation de la liberté.

C'est d'abord de façon indirecte que Lavinia revient à l'évidence de son identité sexuelle: il ne lui est en effet possible d'assumer

consciemment une identité qu'une fois mise à l'épreuve du contact de l'autre. En tant que femme, Lavinia perçoit effectivement le danger de façon différente d'un homme. La peur du viol, la reconnaissance d'une "infériorité" anatomique, en terme de force physique, sont des paramètres incontournables de sa condition de femme. L'inquiétude de Lavinia se donne à lire dans l'extrait suivant à travers l'allusion réaliste aux détails de la torture et à la peur de la menace, logée dans les suspens de la suggestion:

Le hubiera gustado poder salir corriendo. La idea de la guardia siguiéndole los pasos la aterrorizaba. De sobra era sabido los métodos que empleaban ; la tortura, el volcán... Y ella era mujer. Se imaginó violada en las mazmorras del Gran General. Los ruidos de la noche le sonaban malignos, cargados de presagios, el viento...<sup>11</sup>

A l'instar des minorités culturelles, la première manifestation libre et consciente de Lavinia est donc d'affirmer son pouvoir de dire non à ce qu'elle refuse:

Debería ser ilegal, pensó Lavinia, ese asedio al que venían expuestas las mujeres en la calle.<sup>12</sup>

Lavinia éprouve dès lors le sentiment d'être différente, ou appréhende l'autre dans sa différence dangereuse. C'est le profond rejet d'une altérité répugnante qu'expérimente la jeune femme, face au dégoût que lui inspire le pouvoir auquel la soumet le général Vela, rejet dont le dégoût est si violent qu'il donne cours aux malaises et à la nausée psychosomatiques. D'un réalisme cru, l'écriture de la scène suivante exprime de façon inédite la réaction de Lavinia, en pénétrant à la fois la nature des sensations et celle des pensées. Refusant la passivité de sa position de victime ou de proie symboliques, Lavinia lutte intérieurement pour transformer ses larmes en rage combative, rage scandée par les accumulations et les effets de répétition:

Odiaba vomitar. El cuerpo se volvía un ente hostil, atenazándose al cuello. Pero ahora, mente y cuerpo actuaban concertados, rechazando con furia olores, sabores, manos regordetas, pulseras tintineantes, bromas, armas frías y relucientes, visiones, dientes triturando carne de pollo, campesinos, cárceles de lodo y heces, sótanos de torturas...

Las arcadas sucesivas se confundían con arcadas de sollozos y rabia. No quería llorar. No debía llorar ; Más bien deseaba que esta rabia biliosa, amarga, no la abandonara. La necesitaba contra las dudas, contra los ojos temerosos de las hermanas Vela, contra ese mundo de mierda en el que había nacido.<sup>13</sup>

De façon plus générale, le rejet du pouvoir se noue dans le conflit avec les valeurs masculines sociales et culturelles du paternalisme et du machisme, qui permettent à Lavinia de constater l'évidence de son irréductible identité féminine. C'est d'abord à partir de l'expérience que lui offre son origine sociale que Lavinia analyse la situation de la femme. Lors du bal où elle renoue avec le milieu mondain, dans le but de sonder l'opinion des élites pour le compte du mouvement clandestin, Lavinia démasque l'hypocrisie des valeurs conservatrices qui font de la femme un objet d'exhibition et de transaction, dans le commerce du mariage. Lavinia observe en effet avec dérision la présentation des débutantes du bal comme un rite d'initiation où la femme ressemble à une "bête effarouchée"<sup>14</sup>, élevée pour satisfaire aux exigences de la société patriarcale:

El sentido de lo absurdo la envolvía, provocándole ganas de reírse del rito de iniciación de aquellas vestales consagradas al lujo y a la perpetuación de la especie.<sup>15</sup>

C'est la révolte qui anime Lavinia contre la main-mise sur la liberté féminine et le corset qui contient les femmes dans un rôle social strictement formaté suivant les critères du luxe et des bienséances. La virginité (non réciproque), le soin de la beauté, la conformité aux désirs et aux intérêts paternels font de la femme une éternelle mineure qui évolue dans un environnement artificiel et pathétique, condamnée à un rôle de figuration. Une fois de plus, la critique imprègne le jugement de Lavinia sur le mariage de son ami d'enfance, à travers les emprunts ironiques du discours:

Sara había pasado del padre-padre al padre-marido. Adrián se jactaba delante de ella de llevar los pantalones en la casa. Y Sara podía escucharlo sonriendo. Para ella eso también era "natural". Las fiestas donde las exhibían eran "naturales" ; necesidades del apareamiento. Igual que las danzas del reino vegetal.<sup>16</sup>

Prisonnière des regards et des opinions, de la pression sociale et du poids de la tradition, transmis par l'éducation paternaliste, Lavinia voit son destin dépendre constamment du jugement et des intérêts masculins, dont elle est forcée d'intégrer la logique propre, en intériorisant le discours paternel, davantage soucieux des attentes d'un éventuel époux que des centres d'intérêt de sa fille:

Cuando decidió su carrera, la medicina fue otra de sus posibilidades. De adolescente devoraba las novelas sobre médicos y hospitales. Pero la oposición del padre fue rotunda. Demasiados años de estudio, argumentó. Se quedaría solterona, decía, o en el mejor de los casos, el marido la abandonaría ante las salidas a atender emergencias a medianoche.<sup>17</sup>

Aussi, Lavinia n'est guère surprise que la première préoccupation de sa mère soit de s'atteler à lui constituer un coffret de mariage et une garde-robe appropriée, une fois obtenu le diplôme d'architecte. Considérant avec beaucoup d'ironie la dérisoire liberté féminine - se réduisant aux accessoires - que lui offrent a priori la séduction et le soin de son apparence, Lavinia perçoit dans la récupération du langage publicitaire la manipulation de l'image de la femme, modelée par le désir de l'homme. Cette vision ironique est transmise par la polyphonie discordante du dialogisme, qui superpose les points de vue en imbriquant les discours:

Las noticias concluyeron con un anuncio de medias de nailon. "Provocativa libertad que cuesta solamente nueve pesos", proponía el locutor. Sonrió pensando como la modernidad en Faguas había ahora llegado a las piernas femeninas [...], liberación a través de las medias.<sup>18</sup>

C'est logiquement que Lavinia en arrive à dénoncer et à abandonner définitivement le système de valeurs traditionnelles par la rupture avec ses parents. Assumant de vivre seule, éveillant les soupçons sur les bonnes mœurs de son célibat, Lavinia verse dans le cliché des canons de la femme libérée des années soixante-dix, dont elle peut jouir sans entrave, protégée par son statut de bourgeoise rebelle. Toutefois, sortant du modèle d'excellence de sa caste et confrontée à d'autres milieux et aux marges sociales, Lavinia découvre, une fois de plus, et par-delà les clivages sociaux, la position de soumission au pouvoir masculin des femmes. Qu'il s'agisse de son employée

domestique, Lucrecia, forcée d'avorter dans la clandestinité et dans l'insalubrité pour ne pas compromettre les plans de carrière de son amant, ou de la secrétaire du cabinet d'architectes, Mercedes, l'éternelle "maîtresse", condamnée à renoncer au mariage car "souillée" par un adultère connu de tous, c'est dans les deux cas la femme seule qui est l'objet de la condamnation sociale. Réfléchissant à ces deux histoires, Lavinia dénonce les mariages hypocrites, où l'homme qui cherche à prendre épouse désire avant tout une vitrine honorable lui permettant d'asseoir ses ambitions de pouvoir. Lavinia épouse le discours masculin dans ses propres termes pour en dénoncer la fausseté:

Una mujer, después de sostener relaciones con un hombre casado, tendría dificultades en ese mercado matrimonial. La buscarían como amante, pero para esposa preferían una criatura inocente, fácilmente moldeable y dócil. Una mujer "intachable" se consideraba necesaria para introducirse en determinados círculos.<sup>19</sup>

### L'apprentissage du pouvoir d'agir: l'engagement dans la résistance

Désirant mettre un terme à la soumission intériorisée de la violence du pouvoir, présente de façon plus ou moins diffuse dans toutes les strates sociales et culturelles, Lavinia se tourne vers le choix de l'engagement dans la résistance clandestine, dont elle a pris connaissance au contact de son amant, Felipe. La défense de la dignité féminine obéit à celle, plus générale, de la dignité humaine, face aux injustices sociales et économiques. Rejoignant la tradition romanesque de l'apprentissage initiatique, la relation de la femme au pouvoir, cette fois-ci active, est vécue comme le résultat d'une violence contre nature, à travers le langage de l'ironie du discours indirect libre:

Estaba dudando frente a un hecho consumado a su pesar. Porque la realidad es que vivía las angustias de la participación, aun cuando creyera seguir deliberando sobre si involucrarse o no. La violencia había llegado hasta su casa. Servicios a domicilio, cortesía del Gran General y de Felipe.<sup>20</sup>

Cherchant une définition légitime de l'action clandestine, Lavinia justifie l'héroïsme de la résistance en distinguant la logique de guerre de celle de l'auto-conservation, au service de la dignité humaine. Intégrant la pensée de l'essai à la prose romanesque, la narration ne verse pas cependant dans les travers abstraits du roman à thèse, du fait de l'omniprésence du contexte, qui plonge le lecteur dans l'urgence d'une pensée prise sur le vif:

Recordó una conversación con Natalia, una amiga española, sobre la justicia de las acciones de los vascos contra el franquismo: ambas facciones mataban a sangre fría. ¿En qué se diferenciaban? En la guerra, ¿cómo se diferenciaban los hombres? ¿Qué diferencia de fondo había entre dos hombres con un fusil cada uno, dispuestos a matarse en defensa de razones que ambos consideraban justas?

Natalia se había enfurecido ante sus preguntas "filosóficas, metafísicas". Pero ella no podía dejar de hacérselas aun cuando estaba consciente de las diferencias entre agresores y agredidos; entre los maquis franceses y los nazis, por ejemplo. En la sociedad, también existía, como a nivel individual, la llamada "defensa propia" como justificación a la violencia; existían calidades humanas diferentes, gente que mataba por la muerte y gente que mataba por la vida, en defensa y preservación de lo humano frente a la bestialidad de la fuerza bruta.<sup>21</sup>

Répondant à une nécessité éthique aux yeux de Lavinia, la participation à l'action de la lutte obéit aussi à une logique de survie pour les femmes des milieux les plus défavorisés, qui voient l'avenir de leurs enfants sans issue, logique que scelle l'affirmation aphoristique du constat:

Las mujeres entrarían a la historia por necesidad.<sup>22</sup>

La relation des femmes au pouvoir d'action souligne, en outre, un paradoxe issu de l'acceptation de la violence de la lutte clandestine. En rejoignant l'action révolutionnaire pour assurer un avenir meilleur aux enfants, la plupart des résistantes renoncent en effet à leur droit de maternité - à l'instar des indigènes du XVI<sup>e</sup> - et s'insèrent dans un univers a priori masculin. La définition de l'être-femme devient dès lors l'enjeu d'un conflit entre l'identité culturelle - ou identité sociale, publique - et l'identité personnelle en permanente construction par

rapport à l'identité culturelle et à celle de l'autre. Déconstruisant les représentations traditionnelles de la femme, dont les attributs essentiels sont, entre autres, la maternité et la non-violence, les femmes résistantes doivent surmonter une crise due à la perte de leurs repères culturels. Contraintes de se frayer une identité personnelle de femme, elles deviennent minorité - féminine - dans la minorité clandestine.

Cette crise charrie les échos immémoriaux de l'expérience des indiennes du XVI<sup>e</sup> siècle qui rejoignirent les hommes au combat.<sup>23</sup> Présente au front aux côtés de son compagnon Yarince, Itzá s'est effectivement masculinisée, en quelque sorte, aux yeux des autres femmes indiennes de la tribu, en s'éloignant de son rôle traditionnel. Avec humour et finesse, Itzá illustre, par la fable de son histoire individuelle, le sentiment d'étrangeté que ressentent les indigènes guerrières. Rompant le lien traditionnel avec sa mère, qui considère son choix comme anormal, contraire à la nature de la femme, Itzá finit par se demander si elle n'est pas un monstre:

Prefería morir en el combate a ser violada por los hombres de hierro o morir despedazada por los jaguares.

Los convencí.

[...]

Fueron difíciles esos tiempos. [...] Hasta llegué a pensar que estaba hecha de una sustancia extraña ; que no provenía del maíz. O quizás, me decía, mi madre sufriría un hechizo cuando me llevaba en su vientre. Quizás yo era un hombre con cuerpo de mujer. Quizás era mitad hombre, mitad mujer.<sup>24</sup>

Minorité dans la minorité, la femme résistante doit également faire face à un combat sur deux fronts. Par le biais de la vivacité des dialogues volés à l'urgence de l'action et où s'échangent les opinions et les représentations du monde, une des résistantes les plus influentes, Flor, évoque les problèmes de compatibilité de la féminité et de la responsabilité liée à l'exercice du pouvoir, dans un environnement dont la dureté naturelle est renforcée par le danger des situations extrêmes. Il s'ensuit entre les deux femmes un débat sur la possibilité d'intégrer les valeurs culturelles féminines à la lutte. Fonctionnant comme une dialectique, la différence des sexes pousse à la compréhension de l'autre et à la recherche d'une interaction enrichissante:

-[...] Teóricamente sabés que debés luchar por iguales

posiciones de responsabilidad ; la cosa es, cuando ya tenés la responsabilidad, perder el miedo a ejercerla... y, además, guardarte muy bien de no mostrar, por lo mismo que sos mujer, el otro miedo.<sup>25</sup>

et

–[...] El otro día estaba pensando precisamente que hombres y mujeres nos hemos “especializado” en diferentes capacidades. Nosotras, por ejemplo, tenemos más capacidades afectivas. Ellos en eso son más limitados. Necesitarían aprender de nosotras, como nosotras de ellos esa práctica más fluida de la autoridad, de la responsabilidad. Se necesitaría un intercambio [...].

–No sé –dijo Flor, pensativa–. En este momento me parece que más bien lo que cabe es suprimir lo “femenino”, tratar de competir en su terreno, con sus armas. Quizás más adelante, nos podremos dar el lujo de reivindicar el valor de nuestras cualidades.

–Pero uno debería ser capaz de feminizar el ambiente, sobre todo si estamos hablando de ambientes duros como la lucha...<sup>26</sup>

Pionnière dans ses fonctions, à l’instar de Flor, Lavinia est l’unique femme architecte du cabinet à posséder un poste hiérarchiquement supérieur à celui des secrétaires ou des employées ménagères. Elle vient également grossir les rangs féminins du commando spécial à la fin du roman. Toutefois, essayant d’obtenir la supervision du chantier de la villa du général Vela, qu’elle a la chance exceptionnelle de dessiner, Lavinia se heurte aux résistances masculines de Julián, qui redoute qu’elle manque d’autorité face aux ouvriers. Celui-ci ne lui laisse d’autre possibilité que de l’accompagner en tant qu’assistante.

Rejetant l’aveuglement de son amie d’enfance, qui tente de se persuader du “pouvoir derrière le trône” des femmes et de l’insoupçonnable marge de liberté de la vie domestique des maîtresses de maison, Lavinia prend conscience de la difficulté de contrecarrer les valeurs machistes. Elle reconnaît dans le Mouvement l’espoir de l’avènement d’une société paritaire, et la possibilité de construire un nouveau mode de l’être-femme. La dialectique de la différence des sexes, par conséquent, accompagne Lavinia tout au long du roman dans son apprentissage du pouvoir d’agir, notamment dans le dialogue suivant avec l’un des principaux responsables du Mouvement, Sebastián, qui souligne avec justesse les paradoxes de l’aliénation féminine:

A los hombres, generalmente, nos cuesta aceptar el compartir ciertas cosas con las mujeres. Nos afecta el espíritu competitivo. Hay un grado de satisfacción en sentirse importante frente a la mujer que uno ama. El machismo, vos sabés...<sup>27</sup>  
et

–Todos somos machistas, Lavinia. Hasta ustedes, las mujeres. La cosa es darse cuenta de que no debemos serlo. Pero del dicho al hecho hay mucho trecho. Yo trato...

–No estoy de acuerdo con que las mujeres somos machistas –interrumpió Lavinia–. Lo que pasa es que nos han acostumbrado a un cierto tipo de comportamiento... ustedes, los hombres.

–Es la eterna cuestión del huevo y de la gallina: ¿qué fue el primero, el huevo o la gallina? Lo cierto es que las mujeres enseñan a sus hijos a ser machistas [...].

–No lo estoy negando, pero no es que las mujeres seamos machistas, sino porque así arreglaron el mundo los hombres...y todavía nos quieren echar la culpa...[...]

–No sé, no sé– [...] Si yo hubiera sido mujer, creo que habría tratado de inculcarle otro comportamiento a mis hijos [...].<sup>28</sup>

## Du pouvoir à la création, la parole féminine

Dans l'apprentissage de son pouvoir d'action, Lavinia se libère de la soumission intériorisée à la violence de l'oppression symbolique et réelle. Dans le même temps, elle s'achemine progressivement vers la découverte d'une "vocation"<sup>29</sup> de femme résistante, consciente du double objectif de son combat. La relation féminine au pouvoir s'accompagne donc d'une incontournable redéfinition de l'être-femme dans son rapport à l'action.

Proposant une approche féminine d'un pouvoir synonyme de responsabilité collective, *La mujer habitada* offre une autre représentation du monde, dans l'œil de la femme. C'est en effet sous un angle féminin que Lavinia parvient pleinement à accepter les valeurs héroïques du Mouvement:

Aún más, era importante, sobre todo para ellos, no permitir

que los mecanismos de defensa los insensibilizaran, los convirtieran en seres mecánicos y fríos, los endurecieran. Los peligros, la muerte, no podían convertirlos en seres invulnerables. Aunque se pagaba un alto precio por conservar la sensibilidad. Pero era necesario no alejarse de los sentimientos cotidianos: eso era como alejarse de la gente, del pueblo, dijo.<sup>30</sup>

Sur le plan de l'écriture, cette vision féminine se traduit par la réintégration d'une esthétique de l'émotion, par le biais de valeurs sujettes à des préjugés péjoratifs. A la recherche constante du visage humain de la lutte, Lavinia se livre à une méditation sur les larmes et la sensibilité émotive où transparait à nouveau les tensions avec l'altérité masculine. Emue par la mort de membres du Mouvement, la jeune femme constate ironiquement qu'elle n'échappe pas à la règle culturelle, quand les hommes s'abstiennent de pleurer, et revendique la douceur humaine contre la dureté désincarnée:

Ella siempre pensó que era terrible y absurdo considerar como una debilidad el llanto de los hombres. [...] No era tal vez necesario que lloraran, sólo que hicieran algo. Algo para evitar la dureza. Esa dureza que le producía aprehensión, la noción de un delicado equilibrio, que, de romperse, devolvería el mundo a las fieras.

Fue entonces cuando escuchó [...] aquel sonido terrible que siempre recordaría ; la voz ronca de Sebastián, interrumpiéndose, quebrándose en sollozos secos, densos, produciendo el sonido de un dolor por ella jamás conocido.<sup>31</sup>

Dans cette quête patiente se révèle une autre voix féminine, celle à la fois antérieure et intérieure d'Itzá, "habitant" la conscience de Lavinia. A la croisée du cœur antique des tragédies grecques et du thème du double, hérité de la tradition chrétienne de l'ange gardien, la voix d'Itzá ouvre les vannes des énergies et des impulsions réprimées par les inhibitions et les appréhensions. Magnifique trouvaille narrative, Itzá se fait le chantre immémorial de la condition féminine, infiltrant le réalisme historique de la fiction d'accents oniriques et atemporels. Sorte de relais sensibilisateur d'une écriture toute féminine, Itzá établit une complicité immédiate chez une lectrice, tout en renforçant la pénétration et la compréhension de l'intériorité de Lavinia, de ses états d'esprit et de son mode de perception, auprès d'un lecteur:

Oculta en la noche en que mira hay presagios y ella avanza desenvainando por fin la obsidiana, el roble. Poco queda ya de aquella mujer dormida que el aroma de mis azahares despertó del sueño pesado del ocio. Lentamente, Lavinia ha ido tocando fondo en sí misma, alcanzando el lugar donde dormían los sentimientos nobles que los dioses dan a los hombres [...]. Mi presencia ha sido el cuchillo para cortar la indiferencia. Pero dentro de ella existían ocultas las sensaciones que ahora afloran y que un día entonarán cantos que no morirán.<sup>33</sup>

Au terme de l'évolution émancipatrice de Lavinia, la notion de pouvoir cède le pas à l'initiative de la création. Tissant un réseau de symboles, La mujer habitada décline le thème de la création en des teintes féminines revisitant le lieu commun du motif de la maternité. Fruit d'une gestation de neuf mois, la construction de la villa du général Vela, où se noue le drame final, s'avère en effet l'œuvre d'une naissance symbolique, de même que le changement progressif opéré en Lavinia. Se joignant au symbolisme de la construction de l'œuvre humaine, le choix même du prénom "Lavinia" porte en germe l'espoir d'une fondation de nouvelles valeurs féminines:

Después de todo, había alcanzado el sueño de subordinar la propia vida a un ideal más grande. Era como una mujer contemplando su propio parto, esperando que las contracciones de un cuerpo posesionado por la naturaleza, dieran a luz a la nueva vida construida silenciosamente durante los meses de labor paciente de la sangre.<sup>34</sup>

Répondant à cette même logique symbolique, la thématique du secret rattachée à l'intériorité de cette femme, "habitée" par le désir du dépassement des contradictions, révèle sa portée métaphorique dans le dénouement de l'œuvre. Lors de l'assaut du commando au milieu de la réception donné par les Vela dans leur nouvelle villa, en effet, Lavinia comprend dans un échange silencieux avec le fils du Général que son père se tient caché dans l'entrepôt d'armes qu'elle a fait construire derrière une paroi coulissante - la "Secret chamber" - et que, par acte manqué, elle a négligé de mentionner dans les plans destinés au Mouvement.

Faisant tomber les masques du pouvoir caché, Lavinia surmonte alors ses dernières tensions face à l'usage de la violence, consciente que la réussite de l'opération et que la survie de ses compagnons

dépendent de la mort de Vela. Elle accepte alors de sacrifier sa vie au nom de la neutralisation du général tortionnaire. La détermination de la résistante soutient miraculeusement ses dernières forces. La narration des derniers instants de conscience épouse avec réalisme les arcanes de la perception sensorielle et l'urgence de la pensée, qui se confond avec le laconisme des derniers mots jetés sur la page:

Lavinia sintió el golpe en su pecho, el calor inundándola. Vio al general Vela aún de pie frente a ella, sotenándose, disparando, salpicado de sangre su uniforme; la mirada, agua regia, veneno.

Aún bajo los disparos de Vela, ella recuperó el equilibrio, y firme, sin pensar en nada, viendo imágenes dispersas de sus vida empezar a correr como venados desbocados ante sus ojos, sintiendo los impactos, el calor almacenarse en su cuerpo, apretó el arma contra sí y terminó de descargar todo el magazine.

Vio a Vela caer doblado, derrumbado, y sólo entonces permitió que la muerte la alcanzara.

Todo había sucedido en segundos. [...]

Instantes después apareció Sebastián.

El mediador se había llevado la propuesta.

Se negociaría.

"Eureka" había salido bien.

Mañana todo habría terminado.<sup>35</sup>

Dans cette approche féminine, à l'heure du dénouement de l'œuvre, le sacrifice de Lavinia formule l'accomplissement du rêve d'un relais homme-femme, d'une sorte de "passation de pouvoir". C'est en effet la mort de Felipe et la promesse de le remplacer qui ont rendu possible sa présence dans l'assaut. La mort de Lavinia scelle dès lors l'acte réconciliation soldant les derniers antagonismes:

Supo entonces que debía cerrar el último trazo de los círculos, romper el vestigio final de las contradicciones, tomar partido de una vez y para siempre.<sup>36</sup>

Roman à plus d'un titre déconcertant, *La mujer habitada* donne à lire, dans l'œil de la femme, une vision inversée du monde, décroissant les genres et les techniques stylistiques dans un vitalisme inédit. Sensible et sensibilisatrice, l'écriture de *La mujer habitada* invente un éternel féminin vu par une femme. Proposant

l'avènement de nouvelles valeurs, la vision féminine substitue l'initiative de la création à l'exercice du pouvoir et au cercle vicieux opposant les oppresseurs aux opprimés.

Par le détour de la fiction et sa proximité avec le réel, Gioconda Belli parvient à communiquer, dans une écriture aux caractéristiques féminines, un regard subtil sur la complexité de l'être-femme et de la différence des sexes, relayant de façon concrète les réflexions scientifiques et philosophiques. Aussi peut-on conclure sur cette pensée d'André Comte-Sponville:

Femmes et hommes n'ont pas tout à fait les mêmes désirs, ni les mêmes fantasmes, ni les mêmes expériences, ni les mêmes occupations... Même s'il est très difficile de savoir ce qui, dans cette répartition des rôles, vient du corps ou de l'éducation, des hormones ou de la société, des pulsions ou des conditionnements...Au fond, peu importe: cette différence, à la fois naturelle et culturelle, est précieuse: elle est constitutive de l'humanité, qui ne s'humanise vraiment, me semble-t-il, que grâce aux femmes.

L'égalité sociale, entre les femmes et les hommes, suppose qu'on mette la force physique entre parenthèses, la violence hors jeu, et le pouvoir à sa place, qui n'est pas la première.<sup>37</sup>

## NOTES

1. *La femme habitée*. Les traductions des extraits cités en notes sont miennes. L'œuvre paraît pour la première fois en 1988 (Editorial Vanguardia, Managua). J'ai retenu la dernière édition de Quinteto Salamandra (Barcelone, 2000).
2. ou "réalisme magique". Esthétique qui se répand surtout dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et intègre les dimensions du merveilleux, du surnaturel ou de la magie à la perception quotidienne du réel.
3. p. 21. "L'homme avait la quarantaine, les yeux vifs et une attitude pragmatique, mais manifestant un besoin de séduction propre aux hommes latins à cet âge. Peu après la première présentation, quand elle sortit de sa pochette et fit valoir son exquise formation académique [...], en défendant son amour pour l'architecture avec la véhémence propre à ses vingt-trois ans, Julián succomba. Comme un enfant faisant des pirouettes sur sa bicyclette, il l'introduisit dans les complications locales du travail et ne tarda guère à être convaincu que l'engager serait une bonne acquisition. Elle n'eut aucun remords de conscience à utiliser toutes les armes millénaires de la séduction féminine. Profiter de l'impression que provoquait chez les hommes les superficies lisses n'était pas du ressort de sa responsabilité, mais plutôt la conséquence de son héritage".
4. p. 328. "C'était une blonde artificielle, mince et nerveuse, d'âge moyen, avec des prétentions d'adolescente. Dans un sourire affecté, elle la pria de s'asseoir afin d'annoncer sa venue".
5. p. 288. "Le Général l'interrompait constamment par ses questions et ses commentaires, mais Lavinia, en lui répondant avec courtoisie, lui demanda qu'il lui fit part de ses inquiétudes à la fin, étant donné que beaucoup d'entre elles trouveraient réponse au cours de la présentation.  
-Je n'aime pas cette méthode -dit le Général-. Je peux oublier les questions si je les laisse à la fin.  
Et il continua à les faire. Elles étaient sans pertinence, davantage destinées à la rendre nerveuse qu'à satisfaire sa curiosité".
6. "una fiestecita entre oficiales", p. 330.
7. pp. 229-30. "Elle ne voulait pas lui laisser la possibilité d'introduire un autre sujet dans la conversation".
8. p. 331. "Il était visiblement importuné de n'avoir pu obtenir ce qu'il désirait.

–De toute façon –et veuillez pardonner mon insistance–, réfléchissez-y. [...] Je donnerai des instructions pour qu'on passe vous chercher en voiture. Dites à votre conjoint que vous avez une réunion de travail...

–Vous êtes un homme pressant– dit Lavinia, en s'efforçant de ne pas lui lâcher un laissez-moi tranquille.

–J'obtiens toujours ce que je recherche– dit le Général, en souriant à son tour d'un air lascif.

9. p. 292. "Les mains rondelettes, aux doigts courts et aux articulations grasses du Général flottaient dans sa mémoire. Il lui avait coûté de grands efforts au cours du repas pour écarter ses yeux qui, comme s'ils étaient doués d'une volonté propre, restaient figés sur ces doigts qui désossaient consciencieusement une généreuse part de poulet".
10. p. 310. "Malgré tout, même si elle concevait autrement la violence à présent, il demeurait incompréhensible à Lavinia la pensée de l'homme construisant de tels engins dans le but d'éliminer d'autres hommes ; les grandes usines qui produisaient des grenades, des fusils, des tanks, des canons..., tout cela pour se détruire mutuellement. Il en était ainsi depuis la nuit des temps: l'homme à se dépouiller, à se pourchasser, à se défendre d'autres hommes ; et ceci en quête de domination, le concept de propriété, le mien et le tien..., jusqu'à se fondre dans la nature, dans les systèmes, dans la vie quotidienne: le plus fort contre le plus faible. Et encore au XX<sup>ème</sup> siècle, les pratiques des nomades: se dérober le feu par la force. L'homme à l'état sauvage non dépassé, apparemment indépassable. Et eux, à apprendre à se servir d'armes à feu, sans autre alternative que de les user et des les connaître, que de savoir les manier. Comme les autres savaient le faire".
11. p. 77. "Elle aurait aimé pouvoir sortir en courant. L'idée d'être suivie par la police la terrorisait. Les méthodes qu'ils employaient étaient bien connues de tous ; la torture, le volcan... Et c'était une femme. Elle s'imagina violée dans les cachots du Grand Général. Les bruits de la nuit lui semblaient mauvais, chargés de présages, le vent...".
12. p. 32. "Ce devrait être illégal, se dit-elle, ce harcèlement auquel étaient exposées les femmes dans la rue".
13. p. 292. "Elle détestait vomir. Le corps devenait une entité hostile, provoquant des tiraillements dans le cou. Mais à présent, l'esprit et le corps œuvraient de concert, en rejetant furieusement les odeurs, les saveurs, les mains rondelettes, les bracelets clinquants, les plaisanteries, les armes froides et luisantes, les visions, les dents broyant la chair de poulet, les paysans, les prisons de boue et d'excréments, les caves des tortures... Les secousses successives se confondaient avec celles des sanglots et de la colère. Elle ne voulait pas pleurer. Elle ne devait pas pleurer. Non, elle désirait plutôt ne pas voir la quitter cette colère bilieuse, amère. Elle en avait

besoin contre les doutes, contre les yeux tremblants des sœurs Vela, contre ce monde de merde dans lequel elle était née”.

14. “venadit[o] asustad[o]”, p. 252.
15. p. 251. “Un sentiment d’absurde la remplissait, lui donnant envie de se moquer du rite initiatique de telles vestales consacrées au luxe et à la perpétuation de l’espèce”.
16. p. 28. “Sara était passée du père-père au mari-père. Adrián se vantait devant elle de porter le chapeau chez eux. Et Sara supportait de l’écouter en souriant. Pour elle aussi c’était naturel. Les fêtes où on les exhibaient étaient naturelles. De même que les danses du règne végétal”.
17. pp. 114-115. “Quand elle choisit son cursus, la médecine fut une des possibilités. Adolescente, elle dévorait les romans sur les médecins et les hôpitaux. Mais l’opposition du père fut catégorique. Trop d’années d’études, expliqua-t-il. Elle resterait vieille fille, dit-il, ou dans le meilleur des cas, son mari l’abandonnerait à cause des sorties pour répondre aux urgences en pleine nuit”.
18. p. 30. “Les nouvelles prirent fin avec une publicité pour des bas de Nylon. Liberté provocatrice pour seulement neuf pesos, proposait la voix du locuteur. Elle sourit en pensant à la manière dont la modernité arrivait à Faguas à présent jusqu’aux jambes des femmes, [...] libération par le biais des bas”.
19. p. 268. “Une femme, après avoir entretenu des relations avec un homme marié, rencontrerait des difficultés dans ce marché matrimonial. On en ferait une amante, mais pour épouse on préférerait une enfant innocente, facile à manier et docile. Une femme sans tâche était nécessaire pour être introduit dans certains cercles”.
20. p. 153. “Elle doutait à présent d’un fait consommé malgré elle. Car, en vérité, elle vivait les angoisses de la participation, quand bien même elle croyait encore délibérer sur la possibilité de s’engager ou non. La violence avait pénétré jusque dans sa maison. Livraison à domicile, courtoisie du Grand Général et de Felipe”.
21. p. 102. “Elle se souvint d’une conversation avec Nathalie, une amie espagnole, au sujet de la justice des actions des Basques contre le franquisme: les deux parties tuaient de sang froid. En quoi étaient-elles différentes? En temps de guerre, comment faire la différence entre les hommes? Quelle différence de fond y avait-il entre deux individus, chacun avec un fusil à la main, prêts à se tuer pour défendre une cause qu’ils considéraient tous les deux juste?  
Nathalie s’était mise en colère devant ses questions philosophiques, métaphysiques. Cependant, elle ne pouvait s’empêcher de se les poser, quand bien même elle était consciente des différences entre agresseurs et

agressés ; entre les hommes des maquis français et les nazis, par exemple. Dans la société aussi existait, comme à l'échelle individuelle, la dite légitime défense, comme justification de la violence ; il existait des valeurs humaines différentes, des gens tuant pour tuer et d'autres pour vivre, pour défendre l'humain face à la bestialité de la force débridée".

22. p. 453. "Les femmes entreraient dans l'histoire par nécessité".
23. La présence de ces indiennes guerrières constitue un fait avéré dans l'histoire nicaraguayenne. Ne souhaitant donner naissance à de futurs esclaves, ces guerrières indigènes se refusèrent à leurs compagnons et renoncèrent à la maternité. Le statut des femmes indigènes comporte par ailleurs des particularités étonnantes, au regard d'une réflexion actuelle. Sur les marchés nationaux, les tiangués, en effet, seules les femmes avaient le droit de commercer, ce qui leur conférait un pouvoir économique réel dans la société et au sein des foyers. On peut trouver davantage de précisions sur cette période dans la thèse de María Rosaura Rodríguez Díaz, *Littérature et identité au Nicaragua*, éd. ANRT, Lille, 1996, au chapitre "La femme et son rôle dans la Colonia", p. 317.
24. pp. 164-165. "Je préférais mourir au combat à être violée par les hommes de fer ou à mourir dépecée par les jaguars.  
Je les convainquis. [...]  
Ce furent des temps durs. [...] J'en vins même à me demander si je n'étais faite d'une substance étrange ; si je n'étais pas issue du maïs. Ou, me disais-je, peut-être avait-on jeté un sort à mère alors qu'elle me portait dans son ventre. Peut-être étais-je un homme dans un corps de femme. Peut-être étais-je moitié homme, moitié femme".
25. p. 276 "[...] En théorie, on sait qu'on doit lutter pour les mêmes postes de responsabilités ; la difficulté se fait sentir quand on a acquis la responsabilité et qu'il faut se défaire de la peur de l'exercer... et surtout, garde-toi bien de ne pas la montrer, du fait même que tu es une femme, cette peur supplémentaire."
26. p. 277 "[...] L'autre jour je me disais justement que, hommes et femmes, nous nous étions spécialisés dans des capacités différentes. Nous, par exemple, nous avons davantage de dispositions affectives. Dans ce domaine-là, ils ont leurs limites. Ils auraient à apprendre de nous, et nous d'eux cette pratique plus fluide de l'autorité, et de la responsabilité. Nous aurions besoin d'un échange [...].  
-Je ne sais pas- répondit Flor, pensive-. En ce moment, il me semble plutôt que ce qu'il faut, c'est supprimer ce qu'il y a de féminin, essayer de rivaliser sur leur terrain, avec leurs armes. Peut-être plus tard, pourrions-nous offrir le luxe de revendiquer les valeurs de nos capacités..."

- Mais on devrait être capable de féminiser le terrain, surtout face à des milieux aussi durs que ceux de la lutte...”
27. p. 220. “Il nous coûte généralement, aux hommes, d’accepter de partager certaines choses avec les femmes. Nous sommes attachés à l’esprit de compétition. Il y a un degré de satisfaction à se sentir important devant la femme que l’on aime. Le machisme, tu sais bien...”
28. p. 221. “–Nous sommes tous machistes, Lavinia. Et même vous, les femmes. Ce qu’il faut, c’est réaliser qu’on ne doit pas l’être. Mais parler et agir sont deux choses. J’essaye, moi...  
–Je ne suis pas d’accord avec le fait que nous soyons machistes –dit Lavinia en l’interrompant–. Ce qu’il y a c’est qu’on nous a habituées à un certain type de comportement... vous, les hommes. [...]  
–C’est l’éternel débat de la poule et de l’œuf: qui est venu en premier, la poule ou l’œuf? Ce qui est sûr, c’est que les femmes apprennent à leur fils à être machistes [...].  
–Je ne le nie pas, mais ce n’est pas que nous le soyons, les femmes, c’est plutôt que, de cette façon, les hommes ont ordonné le monde... et ils cherchent encore à rejeter sur nous la faute...[...]  
–Je ne sais pas, franchement– [...] Si j’avais été une femme, je crois que j’aurais essayé d’inculquer un comportement différent à mes fils [...]”
29. J’emploie le terme à dessein, dans une analogie religieuse, car la légitimation du choix de l’engagement en fait une nécessité, un idéal qui transcende l’action individuelle.
30. p. 148. “Bien plus, il était important, surtout pour eux, de ne pas laisser les mécanismes d’autodéfense les insensibiliser, faire d’eux des êtres froids, les endurcir. Les dangers, la mort, ne devaient pas en faire des êtres invulnérables. Même si le coût à payer pour garder leur sensibilité était élevé. Mais il était nécessaire de ne pas s’éloigner des sentiments quotidiens: car c’était comme s’éloigner des gens, du peuple, avait-il dit”.
31. p. 102. “Elle avait toujours pensé qu’il était absurde et terrible de considérer comme une faiblesse les larmes des hommes. [...] Peut-être n’était-il pas nécessaire de pleurer, mais du moins de faire quelque chose. Quelque chose pour éviter la dureté. Cette dureté qui la remplissait d’appréhension, la notion d’un équilibre fragile qui, s’il venait à se rompre, restituerait le monde à la cruauté sauvage.  
Ce fut alors qu’elle entendit [...] ce son dont elle garderait toujours le souvenir ; la voix rauque de Sebastián, entrecoupée, se brisant dans des sanglots secs, intenses, traduisant l’expression d’une douleur qui lui était jusque là inconnue”.
32. p. 210. “Dans l’ombre occulte de la nuit d’où elle me regarde, il est des présages, et elle avance en dégainant l’obsidienne, le chêne. Il reste peu de

chose de cette femme assoupie que l'arôme de la fleur de mes oranges a éveillé du songe de la paresse. Lentement, Lavinia est allée toucher le fond d'elle-même, en rejoignant ce lieu où dorment les sentiments nobles que les dieux donnent aux hommes [...] Ma présence s'est faite lame pour couper l'indifférence. Mais au fond d'elle existaient, occultes, les sensations qui maintenant affleurent et qui un jour entonneront un chant qui ne meurt pas".

33. Faisant implicitement écho au final de L'Enéide où Enée épouse en secondes noces Lavinia et fonde la nouvelle Troie à Lavinium dans le Latium.
34. p. 287. "Au bout du compte, elle avait réalisé ce rêve de soumettre sa vie à un idéal plus grand. Elle était comme une femme contemplant sous propre enfantement, dans l'attente que les contractions du corps, sous l'emprise naturelle, eussent donné naissance à la nouvelle vie silencieusement construite durant les mois du patient travail sanguin".
35. p. 457. "Lavinia sentit le coup dans sa poitrine, la chaleur qui l'inondait. Elle vit le Général en face d'elle, se maintenant encore debout, l'uniforme émaillé de sang ; le regard, une eau régale, du venin. Encore sous les tirs de Vela, elle retrouva l'équilibre et, ferme, sans penser à rien, en voyant les images de sa vie dispersées commencer à défiler comme un troupeau déferlant devant elle, sous la sensation des impacts, de la chaleur concentrée dans son corps, elle serra l'arme contre elle et acheva de vider tout le chargement. Elle vit Vela tomber en se courbant, abattu, et alors seulement elle laissa la mort l'atteindre. Tout s'était passé en quelques secondes. [...] Quelques instants plus tard, Sebastián se montra. Le médiateur avait accepté la proposition. Il y aurait des négociations. Eureka était arrivé à bon terme. Demain, tout serait fini.
36. p. 456. "Elle sut alors qu'elle devait refermer la dernière boucle de tous les cercles, rompre le vestige des contradictions, prendre parti définitivement et pour toujours".
37. in "Hommes-femmes: une différence précieuse", Label France, n° 47, juillet 2002, p. 22, (magazine trimestriel d'information du Ministère des Affaires étrangères, disponible sur le site [wwwfrance.diplomatie.gouv.fr/label\\_france](http://wwwfrance.diplomatie.gouv.fr/label_france)).



## Les impasses du pouvoir masculin (*El adefesio* de Rafael Alberti)

**Catherine Flepp**

(Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis)

C'est à partir de la pièce de Rafael Alberti *El adefesio*<sup>1</sup> que j'ai souhaité poursuivre la réflexion engagée sur les rapports entre le pouvoir et la sexualité -point de passage obligé pour les relations de pouvoir<sup>2</sup>- dans ce texte très sexué qui constitue le creuset où s'articulent dans un rapport mouvant et dynamique les liens entre le pouvoir et la sexualité. Le discours est, dans les espaces d'ambiguïté qui se dessinent, agi par le pouvoir à la fois qu'il agit sur le pouvoir. Vont se dire conjointement l'assujettissement de la sexualité et plus particulièrement du sexe féminin au masculin, assimilé au pouvoir, et la mise en cause de ce pouvoir dont les assises sont ébranlées. Le pouvoir prescrit un ordre qui se définit par rapport à la Loi fondamentale et universelle: l'interdit de l'inceste, or le désir incestueux ne cesse de se dire et oppose au pouvoir répressif l'explosion de la sexualité et divers scénarios pervers. Le texte dit ce qui devrait être tu, parle abondamment de ce qu'il est supposé réprimer. Cet ordre est, par ailleurs, un ordre sexué qui plonge ses racines dans l'inconscient, source de bien des conflits entre l'anatomie et la fluctuation de désirs au travers de fantasmes d'identification à des objets sexués ou plutôt à la représentation que l'on se fait de leur sexe. La différence de sexe ne peut se limiter à une inscription sur un registre biologique. Si l'ordre social est selon P. Bourdieu<sup>3</sup> une immense machine symbolique tendant à ratifier la domination masculine, la mise en scène de la différence des sexes qui se joue au sein du personnage de Gorgo constitue une interrogation de cet ordre sexué sur lequel se fonde le pouvoir.

La pièce, créée en 1944 au théâtre Avenida de Buenos Aires avec Margarita Xirgu dans le rôle de Gorgo, fut un événement littéraire.

Un bref survol de cette «fable de l'amour et des trois vieilles»: trois vieilles femmes Gorgo, Aulaga, Uva qu'aucun lien de parenté n'unit vivent dans une riche maison. À la mort de son père, Don Dino, Altea est séquestrée par sa tante, Gorgo. Les trois vieilles finiront par lui faire avouer le nom de l'homme qu'elle aime: Cástor, un jeune garçon naguère élevé par Aulaga. Bion, un mendiant rusé qu'elles protègent et qu'elles se disputent apporte une lettre de Cástor que Gorgo intercepte. Au milieu d'un repas offert aux pauvres du village un paysan vient annoncer que Cástor s'est pendu à un olivier. Altea se jette de la tour où on la tenait enfermée. Gorgo révèle alors que Cástor est le fils illégitime de Don Dino, demi-frère d'Altea, qu'un même sang coulait dans leurs veines et qu'elle devait tout faire pour garder secrète cette union de son frère avec une paysanne. Arrive alors Cástor, dont la mort annoncée par le paysan n'était qu'une machination ourdie par Gorgo, il trouve Altea morte et Gorgo, à genoux, avoue son crime et sa défaite.

### Gorgo ou l'ambition phallique

C'est sous l'angle de ce que je qualifierai d'ambition phallique que j'aborderai tout d'abord le personnage de Gorgo. Précède son apparition une brève scène où Aulaga et Uva entourent de soins prévenants le mendiant Bion, juché au centre de la scène sur un tabouret, jusqu'au moment où Aulaga lui coupe d'un coup de ciseau rageur la barbe. Arrive Gorgo qui porte la barbe de son frère défunt, attribut du pouvoir: «símbolo, emblema de la autoridad»<sup>4</sup>. Elle chasse le mendiant qui excitait les convoitises libidinales des deux commères, c'en est fini des hommes dans cette maison: elle est à présent la seule et unique présence masculine. Le jeu des instances pronominales où le «je» s'en prend à un «tu» tend à cimenter le lien qui les unit sur la faute, le péché et le châtement: «Has castigado mi ceguera, mi buena fe, mi falta de dominio, de energía»<sup>5</sup>. Ce «tu» dont elle fait son allocutaire -son frère, Dieu- en tout cas un Autre persécuteur qui exige d'elle l'exercice d'un pouvoir dont elle n'a su user et dont à présent elle se fait fort d'être la garante, ce «tu» au nom duquel elle aurait dû cesser d'être «je»: «que fuese tú yo misma» est le signe conjoint de l'abolition de toute différence et de la division. Elle projette sur le «tu» ses propres fantasmes identitaires: «porque tu me pensaste», le détour par le «tu» est nécessaire pour qu'elle puisse se penser comme «je», un «je» qui n'est ni homme, ni femme, un «je» inhumain: «me pensaste capaz de contener a un toro con una sílaba, de levantar un

muro con una sola mirada». Ces exigences surmoïques s'accompagnent de pulsions sadiques et masochistes. Invocante dans son appel à la reconnaissance de l'autorité incarnée par le frère / Dieu le Père: «Dios, Dios de Dios», elle apparaît comme un sujet défaillant. Sans cesse, elle implore le soutien de ses compagnes pour mener à bien sa mission: exercer le pouvoir au nom de Don Dino, être Don Dino: «Sostenedme. Ayudadme. Necesito ser fuerte, tener palabra y gesto de varón, ser mi difunto hermano, tío y padre en este horrible trago que me espera»<sup>6</sup>. Le féminin a disparu: elle se doit d'être «oncle et père». Pour Aulaga, elle est un homme: «Gorgo manda. Ella es la autoridad. El varón. El hombre»<sup>7</sup>. Animas hésite: «señor / señora, amo, dueña»<sup>8</sup>. L'opposition le / la tourne à vide et devient la relation symétrique parfaite, au point qu'Animas, prise au piège, envisage d'aller chercher Altea pour qu'elle embrasse son père. Une seule et même instance «tu» rend compte du couplage de l'Idéal du Moi et du Surmoi et de deux modes de relation à l'objet, l'identification d'une part et l'intériorisation de la figure de ce créancier impitoyable dont Gorgo se doit d'acquitter la dette, oscillant entre humiliation et obéissance. Ce frère défunt et adoré dont les volontés sont impérieuses est une figure de l'absence, Gorgo est seule, abandonnée: «¡dejada de tu mano Dios! ¡Dios de Dios!». Les auto-reproches se muent en reproches. Dans cet univers de pères désavoués, morts, d'hommes absents, inexistantes ou méprisables, c'est à Gorgo de mettre en œuvre les paroxysmes d'un pouvoir disciplinaire. Elle recrée la présence de ce frère dans un discours de classe qui le situe socialement avant de mimer dans une mise en scène hallucinée les adieux du père mourant à sa fille et la passation de pouvoirs: «Pero ahí tienes a Gorgo... Obedecele». C'est la même soumission et obéissance qu'observe Gorgo sous le regard despotique de l'Autre: «¡Sí! ¡Sí! Aquí me tienes... Te obedezco»<sup>9</sup>. Si Gorgo fait figure de tiers dans le dialogue fantasmé du père et de la fille et l'on s'attendrait à voir surgir une figure de mère, il n'en est rien puisque l'assujettissement du «je» au «tu» du masculin la destine à assumer le rôle du père: «Lo que sucede ...claro... ser tu padre sin serlo...»<sup>10</sup> confie-t-elle à Altea. Être ton père sans l'être, n'est-ce pas cet entre-deux que vient à signifier la barbe phallique qu'elle revêt lorsqu'elle sent son énergie s'affaiblir: «sólo me serviré de ellas si siento debilitarse mi energía». Cet attribut phallique n'est pas seulement un substitut, il joue et il rejoue dans sa constitution même de fétiche<sup>11</sup> aussi bien le déni que l'affirmation de la castration: c'est ici le triomphe des coupeuses de barbe qui ne peuvent couper que ce qui est coupable: la barbe / pénis du mendiant, aussi

répugnante et abjecte -«jirón con cerdas, harapo indecente»- qu'est belle et douce celle de Don Dino. Ces attributs phalliques -la barbe, le bâton- sont un avoir illusoire à double titre, d'une part parce qu'ils déniaient la réalité du manque, étant entendu que la constitution de l'objet fétiche<sup>12</sup> repose sur le présupposé du monisme phallique, d'autre part parce qu'ils impliquent un surcroît de pouvoir attaché au sexe masculin. Le «je croyais que tout le monde avait un pénis... comme moi, dirait le petit Hans» suppose déjà une construction élaborée pour rendre compte de la différence ou plutôt pour la nier. Quoi qu'il en soit, Gorgo se soumet à cette logique phallique / châtrée, et peut commencer à être Gorgo quand elle porte la barbe de son frère: «empiezo a ser Gorgo» dit-elle lors de son entrée en scène pour reconnaître qu'elle n'est plus Gorgo puisqu'elle est son frère: «Ya no soy Gorgo». Commencer à être, c'est n'être plus une femme, avant de le redevenir quand elle retire la barbe: «pero ahora vuelvo a ser vuestra Gorgo». Trop tard, on a compris qu'entre être et ne plus être, elle ne peut être qu'une femme châtrée puisqu'elle n'a pas ou plutôt puisqu'elle n'a plus! À défaut de pénis, il lui reste cette intimité entre femmes dont rend bien compte le possessif.

Cette ambition phallique démesurée de Gorgo s'accompagne de toute une logique de la parade qui répond à la mise en acte de fantasmes masculins, au mépris de son propre sexe et à une exhibition masochiste de son propre corps. Lors de son entrée en scène, éclairée par un bougeoir, l'air abattu, sur le visage la barbe de son frère, Gorgo s'approprie un discours masculin en jetant l'anathème sur les femmes: «¡Halconera! ¡Mozcorra! ¡Pelandusca!» puis mobilise un être abject, effrayant et monstrueux: «se pone las barbas iniciando un paseo por la sala... va y viene con aire de hombre... ¿Tanto terror te causo ya?» demande-t-elle à Aulaga. Cette contrefaçon du pouvoir mâle est perçue comme irrévérencieuse par Uva, la plus critique du groupe: «¡Qué falta de respeto! ¡Qué vejación para tu hermano, Gorgojilla!». C'est sous l'effet de la terreur, en découvrant le visage de Gorgo, paré de la barbe de son père, qu'Altea avoue au terme d'une scène de torture le secret redouté et pressenti. Confrontée au péril de l'inceste, Gorgo va lutter contre ce qui risquerait de menacer l'ordre de la Loi.

Se reconnaître monstrueuse, comme le fait Gorgo à la fin de la pièce, c'est clamer le scandale qu'est la mort d'Altea qu'elle a provoquée. C'est manifester dans toute sa violence meurtrière la faillite de ce pouvoir dont la barbe du frère fut l'emblème symbolique. Vaincue, elle brûle la barbe: «de nada me sirvió tu autoridad, el símbolo de mi varonía». Gorgo, fantomatique et spectrale, dit par ce geste la défaite

du pouvoir mâle et phallique et, tout au long de la pièce, avant cette scène finale, elle semble hésiter, vaciller entre le déni de la réalité sur lequel elle cherche à asseoir son pouvoir et l'illusion d'un avoir où le «je ne suis pas» est contrecarré par le «je suis quand même», laissant ainsi se dessiner une zone ambiguë où va se dire une mascarade grotesque et tragique. La primauté phallique qui préside à la construction du personnage de Gorgo s'inscrit dans ce champ de l'illusion comme un avoir et un pouvoir illusoires. Gorgo est toujours dans une sorte d'entre-deux, à mi chemin entre le bestial, l'inhumain et l'aveu de sa faiblesse, sans cesse entre le grognement malicieux et la tendresse, entre la menace et la douceur, le plus souvent plongée dans un état d'abattement, de désarroi, d'étrangeté. La barbe / pénis supposée la soutenir n'a pas rempli sa fonction et n'a pas pu parer à une angoisse plus profonde. L'organisation phallique infantile sur laquelle repose la création du personnage de Gorgo vole en éclats et justement parce qu'elle y croit sans y croire Gorgo invalide tout en l'incarnant un pouvoir masculin fantoche et néanmoins terrifiant. Par la conscience lucide qu'elle a de l'atrocité du crime commis, elle dénonce le pouvoir qu'elle exerce. En cela, cette pièce est un discours du pouvoir sur le pouvoir et Gorgo un des rouages d'un appareil répressif dont elle est en un sens victime.

Deux scènes d'aveu: celui que Gorgo, par abus de pouvoir, arrache à Altea, à la fin de l'acte I, celui, à la fin de la pièce, de Gorgo, soumise à une instance dominatrice et persécutrice interne qui requiert d'elle l'aveu du crime. En s'accusant, elle se fait accusatrice et reporte sur cette instance le poids de la culpabilité. La pièce s'achève sur une demande de pardon: «tienda el cielo su perdón». Ce pardon annoncé -il disparaîtra dans la version de 1974- revient à postuler le don d'une souffrance transcendante en rémission des péchés et des crimes de Gorgo qui a livré sa vie en sacrifice pour racheter le péché de son frère. ... étrange irruption du pardon dans cette pièce où se dit sans cesse l'invocation au Dieu absent.

Exhiber le crime: «que vea antes mi crimen en el amanecer que Altea y Cástor habían creído el de su dicha»<sup>13</sup> tout comme elle exhibe la contrefaçon masculine de son propre corps, c'est jeter le discrédit sur la domination masculine et la scène d'aveu finale: «¡Contempla, mira bien lo que he hecho! ¡Qué odioso crimen!» est une façon de rompre en partie son assujettissement. Dans la version de 1974, c'est la condamnation sans appel de Gorgo, prête à renaître de ses cendres: «furia encendida» et non plus «furia caída», retranchée derrière les murs de cette maison / tombe, pas suffisamment épais pour que ne

lui parviennent les cris désespérés de Castor. Par cette fin, elle se rapproche de Bernarda, personnage qui en dépit des similitudes de surface me semble répondre à une toute organisation, notamment dans son articulation au pouvoir.

### À l'origine de la prise de pouvoir

La motivation sociale -garder pour sauver l'honneur de son frère et de la famille le secret de la naissance de Cástor que lui confia son frère moribond- ne suffit pas à oblitérer les mobiles érotiques qui poussent Gorgo à prendre le pouvoir. L'ombre de l'inceste qui plane sur la relation de Gorgo et de son frère défunt justifie en partie sa détermination à tout faire pour s'opposer à l'amour de cet autre couple incestueux: Cástor et Altea. La relation fraternelle entre Gorgo et Don Dino tend à faire d'Altea l'enfant du couple incestueux. C'est donc la consanguinité interdite qui va justifier le recours au crime et convoquer l'ordre du pouvoir. La loi du sang aura pour prix la vie d'Altea: «pobre despojo de un amor que la corriente de una misma sangre no pudo hacer posible»<sup>14</sup>. Altea, par son aveu, à son insu puisqu'elle ne sait pas que Cástor est son demi-frère, confronte Gorgo à ses propres désirs inavouables. Après avoir intercepté la lettre où Cástor fait part à Altea de son désir de l'arracher à ses vieilles furies, Gorgo implore à genoux un châtement de son frère: «¡Y tú hermano mío, hiéreme! [...] mándame el castigo de una flecha que me deje cosida, clavada como un negro espantajo en lo mas alto de estos muros»<sup>15</sup>. Gorgo pousse très loin l'auto-humiliation jouissive et l'érotisation de la souffrance, tant morale que physique. Ses souffrances et humiliations ont valeur d'apothéose. Par inféodation à son frère, elle fait don de sa vie et son sacrifice va jusqu'au martyre: «salvaré tu honor guardando tu secreto hasta el martirio». Elle revit dans l'abjection et la souillure les différentes étapes de la passion du Christ, de la flagellation à la cène jusqu'à la mort au jardin des Oliviers.

Dans la chasse aux chauve-souris qu'elle organise en hommage à la mémoire de son frère défunt et pendant laquelle elle brandit la lettre de Cástor qu'elle va déchirer, elle dit vouloir blanchir son âme de ses impuretés en tuant ces oiseaux de nuit, enfantés par le démon, incarnation de la faute et du remords, en quelque sorte son double démoniaque. Le fantasme masochiste incestueux où elle serait une chauve-souris pénétrée par le bâton / roseau / pénis du frère<sup>16</sup> s'achève sur la fustigation de Gorgo par les femmes dont la fureur et la haine n'ont d'égale que leur amour pour Cástor. Abus de pouvoir

de Gorgo qui refuse de donner la lettre et offre son corps aux coups sous le regard de son frère qu'elle implore: «¡Mírame, hermano mío! ¡Mira a tu propia hija... a mis amigas fieles...!» jusqu'à souhaiter qu'il la frappe à son tour: «Hiéreme tú también ¿qué esperas?»<sup>17</sup>. Dans ce contrat masochiste et pervers qu'elle a passé avec son frère, est-ce aller trop loin que de voir dans cette scène de fustigation ainsi que nous y invite Freud dans son texte «Un enfant est battu<sup>18</sup>» le substitut régressif de la relation génitale prohibée avec le frère, voire avec le père.

Âme en peine, Gorgo n'est maintenue en vie, dans un état de mort-vivant, que pour prolonger le supplice: «el suplicio lento, el crimen [...] y aún más si es preciso que me marquen con sus huellas los caballos», pour s'acquitter de la dette envers son frère, une dette qui s'inscrit sur son propre corps qu'elle creuse jusqu'à en faire un corps-tombe: «tanto llegué a cavar en mí para salvarte tu secreto»<sup>19</sup>, à moins que ne soit ainsi signifié le corps féminin ouvert et fendu. Bien que Uva le lui dise sur un ton ironique et critique: «estás sublime», il est vrai que c'est dans cette aliénation à son frère: «No soy dueña de mí. Alguien que se desvela por tu bien me lo manda»<sup>20</sup> que Gorgo peut vivre même s'il s'agit d'une existence déchue ou plutôt d'une douleur déchue: «dolor caído» avant de s'engloutir dans l'abîme où elle retrouvera D.Dino, son frère: «caiga también tu llanto hermano mío, sobre esta piedra cruel que ya nos dobla y aplasta para siempre».

Face au couple Gorgo / Don Dino, cet autre couple incestueux, presque gémellaire, celui de Cástor et Altea: élevés ensemble, ils ont partagé les mêmes jeux avant de s'abandonner à leur amour dont l'innocence continue de faire de chacun d'eux un enfant pour l'autre. Altea contrairement à Adela est une enfant, elle n'est pas une femme, Cástor est-il un homme? -à l'opposé, en tout cas de Don Dino, figure emblématique du cacique dont la virilité se mesure à l'aune de ses conquêtes: «Hasta pasaba por un santo... pero ya sabéis lo que es la vida de estos pueblos... y tantas mozas en sus tierras». À l'amour si éthéré de Cástor et Altea, s'oppose la sexualité frustrée et hystérisée des trois vieilles, le corps avide, le désir insatiable, la chair et le péché: «estás ya condenada. Te veo el cuerpo de serpiente» dit Gorgo à Uva, lui rappelant la faute adamique originelle<sup>21</sup>, le sang qui délire tandis que l'âme expire, le sexe féminin en souffrance d'être possédé.

Dans cette pièce où le sexe est si présent, sous une forme avilie, le pouvoir est destiné à satisfaire une entreprise de vengeance. Altea, revêtue de sa robe de reine des vendanges, est invitée à comparaître devant les trois vieilles qui ont disposé au centre de la pièce un miroir dans lequel elles la pressent de se contempler. Le corps d'Altea, érotisé

et sollicité par Gorgo, Uva et Aulaga, obéit à un double mouvement d'exhibition et de retrait pudique qui excite l'envie et la concupiscence. Gorgo investie de titres de pouvoir dont elle usera pour faire enfermer Altea réclame des titres d'amour: «Su amor, su amor». Dans ce jardin d'Eden qu'est le corps floral d'Altea, au parfum enivrant, elle souhaiterait accéder à ces secrets qui sont réservés à des miroirs plus intimes et ce sont alors ces scènes hallucinées où elle se représente les deux corps enlacés de Cástor et Altea, l'aube de leur fuite, qui n'est pas sans évoquer une autre fuite tragique, celle de Léonard et de la Fiancée dans *Noces de sang*.

Cástor est le fils sacrifié, le fils du Père, dont l'apparition finale revêt un caractère christique -les bras en croix, au balcon d'où vient de se jeter Altea, soutenu par Animas. C'est lui Cástor que Gorgo met à mort, mort fictive, fruit d'une machination qu'elle a ourdie et qui conduira au suicide d'Altea. C'est de ce rival qui lui dispute l'amour qu'elle réclame d'Altea dont elle souhaiterait se débarrasser. Je l'ai tué, avoue Gorgo, je l'ai fait pour Aulaga et Altea, je l'ai tué en moi<sup>22</sup>. Altea et Cástor sont les victimes du pouvoir de Gorgo et pourtant, par delà leur mort leur amour est victoire sur la mort. En montant dans sa tour -dans un mouvement inverse à celui qui ouvre l'acte- le très beau poème que dit Altea oppose par le jeu des pronoms l'absence et la séparation: «yo sin ti, ni tú conmigo», à leur union indestructible: «yo contigo y tú conmigo». Et les trois vieilles d'entonner: «amor, amor», et Gorgo de se faire l'écho des mots d'amour destinés à Cástor: «amor querido, amor querido, amor querido» avant de se vouer à la haine. Le crime de Gorgo est un crime abject: «odioso crimen», une vengeance hypocrite dont elle se repaît et au délire amoureux d'Altea répond le «délire frénétique» du combat mené au nom de l'honneur social derrière lequel se dissimulent la frustration, la demande d'amour sous le masque d'une monstruosité légale. Uva est la première à parler de crime: «Hay que acabar con este crimen. Sois unas egoístas»<sup>23</sup> pour s'incliner ensuite et reconnaître que Gorgo obéit à de secrètes injonctions. Gorgo s'accable, se traîne dans la boue, souhaite que les mendiants, les ivrognes propagent la misère et la noirceur de son âme. Elle n'est qu'un monstre: «una pobre furia caída, un adefesio...». Devenue suppôt du pouvoir sous toutes ses formes dictatoriales, Gorgo est au service de la mort, elle est la mort.

### Une image terrifiante

Derrière la figuration défaillante d'un pouvoir masculin, une image

de femme dont le nom Gorgo renvoie bien sûr à la gorgone -et c'est à nouveau la critique Uva qui formule explicitement ce dérivé de son nom: «Gorgo... Gorgoja... Gorgona», la gorgone au faciès monstrueux dont le regard pétrifie. Faire du féminin l'équivalent de la Gorgone, c'est, en bonne orthodoxie freudienne, une façon d'adopter un point de vue masculin, puisque l'effroi qu'elle suscite serait celui qu'éveille l'organe genital féminin châtré et ses cheveux si souvent figurés par des serpents permettraient d'atténuer l'horreur de la castration. La Méduse mentionnée par Freud dans un texte de 1922<sup>24</sup>, en rapport avec le complexe de castration réapparaît dans une note à un texte de 1923<sup>25</sup> où Freud cite Ferenczi qui rapporte le symbole de l'horreur, à savoir la tête de Méduse, à l'impression produite par l'organe genital féminin dépourvu de pénis -et Freud de préciser l'organe genital de la mère. Nous voilà ramenés à la logique phallique / châtré. Rester de pierre comme Bion et les mendiants c'est faire la preuve de sa virilité face à un féminin châtré ou castrateur. Un féminin châtré, un féminin castrateur, en tout cas du féminin toujours en regard du masculin, d'un masculin qui fuit ainsi un autre féminin présent dans cette pièce où se profile l'ombre d'une puissance terrifiante et mortifère. Gorgo enjoint le miroir, où bientôt elle pourra contempler le corps d'Altea, de lui rendre sa jeunesse, sa beauté, de lui dire quelle est cette présence étrangère qui l'habite et qui, pourtant, est bien elle, elle morte. Le miroir qui a protégé Persée du regard de la Méduse consacra à l'inverse pour Altea, livrée à la puissance maléfique de Gorgo, son adieu à la vie avant qu'elle ne s'abîme dans ce miroir / puits où elle rejoindra alors Gorgo, cette pieuvre prête à aspirer sa proie: "No soy ningún monstruo en acecho de tu garganta", en l'occurrence le sang d'Altea qui l'enivre: "aroma de tu sangre en flor". Les Gorgones, trois sœurs, Méduse, Euryale et Sthéno, sont proches des Erinyes, ces «chiennes vengeresses», «infâmes vierges»<sup>26</sup>, qui effraient les plus «augustes gloires d'hommes»<sup>27</sup>. Filles de la Nuit, puissances maternelles souterraines, les Erinyes incarnent les vieux cultes chtoniens agraires et funéraires dont rendent bien compte les noms de Uva et Aulaga. D'aspect «très ignoble»<sup>28</sup>, elle revêtent des robes noires et sont désignées par la Parque pour conduire sous terre les criminels. Leur danse agressive est effrayante tout autant que ces trois ombres, ces trois paquets noirs qui vont et viennent autour d'Altea dans un mouvement giratoire récurrent qui l'enferme dans le cercle de leur concupiscente cruauté. C'est, en effet, à une véritable orgie bacchique que s'adonnent ces trois femmes. Telles les bacchantes d'Euripide auxquelles Penthée en vain chercha à s'opposer pour finir

par se laisser envoûter et, revêtu de la tenue du bacchant, courir au Cithéron, Gorgo, Uva, Aulaga laissent libre cours à leurs instincts débridés et finissent par chasser Bion après l'avoir enserré dans leur écheveau au milieu de cris et de hurlements grotesques. Gorgo qui fut la première à le mettre dehors, avait dit haut et fort que c'en était fini des hommes dans cette maison, affirmant de la sorte la mise en place d'un ordre matriarcal. Son entrée en scène, dont on sait l'effet qu'elle produisit sur le public argentin en 1944, ne revient-elle pas à exhiber un sexe féminin, la vulve pubienne représentée par la barbe de Don Dino ; et cette représentation crue du sexe si elle provoque l'effroi -Gorgo d'interroger Aulaga: «¿Tanto terror te causo ya?» - suscite aussi l'éclat de rire libérateur. Une fois passé le moment de stupéfaction, le visage grotesque de Gorgo provoque le rire, c'est bien là la réaction des mendiants telle qu'elle est précisée dans les didascalies: «Gesto de asombro y de sorpresa en los mendigos... al fin, prorrumpen en berridos y risotadas». D'où l'ambiguïté de ce texte qui oscille entre deux pôles face au féminin, entre deux constructions qui doivent se lire non point dans la simultanéité mais selon un rapport successif, si bien que la première lecture proposée qui reviendrait à dire que Gorgo ne peut se définir que dans le manque, entre être ce qu'elle n'est pas -un homme- et ne pas être ce qu'elle est -une femme- surgit dans l'après coup comme une façon de se protéger d'une affirmation triomphale et exultante du féminin. «À présent, je commence à être Gorgo» pourrait se lire comme une revendication exaltée d'un féminin vindicatif qui s'exhibe rageusement d'où les imprécations qui accompagnent son entrée en scène. Dire ensuite qu'elle n'est plus Gorgo, alors qu'elle est toujours revêtue de la barbe du frère, est peut-être une façon de laisser entendre qu'elle n'est plus celle qu'elle fut, ce petit être faible et châtré, asservi à son frère. De sorte que le matriarcat serait dans cette pièce moins inexistant que potentiellement menaçant, une sorte d'horizon négatif de toute domination masculine, un danger dont le pouvoir, en l'occurrence la barbe phallique et la logique phallique/ châtré, préserve. Bien plus subversif et libérateur ce sexe féminin qui s'affiche que cet attribut phallique supposée la faire exister. Le personnage de Gorgo, pris dans ce réseau de contradictions, trouve le réconfort auprès de ses deux commères.

Car il y a aussi, dans cette pièce, le féminin des femmes entre elles, l'eau-de-vie sirotée entre femmes, le plaisir et la jouissance à toucher le corps d'Altea, sans oublier le féminin maternel incarné par Aulaga, le lien fusionnel entre la mère et l'enfant: 'Te fui haciendo mío sin ser

nada de mí... como si hubieras corrido por mi sangre... habitado en mis pobres entrañas...»<sup>29</sup>, tout cet amour que les contacts et caresses de Cástor auront su satisfaire, à l'inverse de Gorgo qui ne récolte que de la haine. Aulaga et Gorgo sont des mères qui font toutes d'eux l'économie d'un mari et elles incarnent de ce fait un maternel sans reproduction -la seule qui puisse se reproduire c'est la chatte qu'offre Bion à Gorgo avec tout le balancement ludique et sans doute guère fortuit autour de «gato / gata». Aulaga et Gorgo dans une scène visionnaire crient la douleur de l'arrachement. Gorgo lutte pour garder Altea et partage la souffrance de Aulaga: « No se la llevará, no nos quedaremos sin ellos...»<sup>30</sup> et ce pulsionnel débordant dont l'aboutissement sera pour Aulaga la folie relève d'un envahissement du maternel, si bien que par delà le sadisme et la jalousie de la femme laide et vieillie dont témoigne la réplique de Gorgo à Altea: «siempre el primer amor es el más triste» n'est-ce pas à la mère qu'elle fait allusion -premier amour, paradis fusionnel perdu, première perte dont elle semble ne s'être jamais consolée et qui l'a condamnée à la haine-affirmant de la sorte la primauté de l'univers féminin.

Je retiendrai de cette pièce quant à l'articulation du masculin / féminin au pouvoir la figure d'une femme, Gorgo, qui va chercher à domestiquer, à instrumentaliser un pouvoir lié au sexe au prix d'une ambition phallique paroxystique fondée sur un déni de la castration dans une logique phallique / châtré où le féminin ne peut être que du féminin châtré. Le dispositif mis en place échoue. Gorgo est vaincue et si sa faiblesse renforce le prestige masculin -elle n'a pas su être un homme- elle invalide le pouvoir masculin et ridiculise le sexe qu'elle est censée incarner et supposée envier. Le pouvoir masculin, fondé sur le primat du phallique, est battu en brèche. Dans cet entre-deux où se situe Gorgo, le féminin comme le masculin sont disqualifiés, sans doute, parce qu'il n'y a pas place pour une différence pleinement assumée du masculin et du féminin, une façon de nous dire que jamais le phallus n'introduit à la différence des sexes, qu'il est un sexe qui fait la différence et qui n'a d'autre que sa propre absence<sup>31</sup>. L'ordre sexué conçu comme un assujettissement du féminin au masculin consacre la défaite du masculin. Supposée asseoir la domination masculine, la fonction du personnage de Gorgo se retourne en son contraire. Le pouvoir phallique part en fumée: elle brûle la barbe de Don Dino. Ce n'est pas pour autant une affirmation sereine du féminin présent, dans ce texte qui est l'œuvre d'un homme, comme un féminin pulsionnel, débordant, menaçant contre lequel on se prémunit en réduisant les femmes à des êtres châtrés, lubriques et hystériques, ce

qui ne suffit pas à conjurer la peur, doublée d'une autre crainte et d'une autre lutte, celle que mène Gorgo au nom de la prohibition de l'inceste. La cellule familiale, représentée, dans *El adefesio*, comme un monde totalement clos, exacerbe la sexualité, l'excite à outrance, valorise le corps comme objet, multiplie les scénarios pervers et fait naître les passions incestueuses -inceste entre le frère et la sœur, entre Altea et Cástor qui sont demi-frères, inceste maternel entre Gorgo et Altea. Face à une telle menace, la mort. La sexualité dans *El adefesio* est parcourue par l'instinct de mort, la mort que Gorgo ne cesse de jouer, de mimer dans un combat qui diffère l'effondrement final. Par crainte que l'histoire ne se répète, par allégeance à sa propre histoire de haine, Gorgo sera l'instrument d'un crime. L'ordre familial ne peut être maintenu qu'au prix de la vie d'Altea. Peut-on parler d'ordre là où aucune force autre que la mort n'a pu réguler les forces pulsionnelles? La défaillance de l'instance supérieure a conduit Gorgo à exercer une répression féroce, au nom d'un pouvoir traversé par la mort et face auquel le suicide d'Altea est la seule réponse possible. Si la prise de pouvoir a pu être pour Gorgo une façon de ruser avec la pulsion de mort qui l'habite, là encore elle est vaincue.

Toute autre est la fin conçue par Alberti en 1974. Sans ambiguïté dans le camp du masculin, Gorgo, contre l'horreur d'un féminin castrateur et châtré, pourra lever sa canne, imposer le pouvoir de l'homme sur la femme et prouver son autorité. Elle adhère au pouvoir despotique et à cet ordre sexué que son effondrement de 1944 déclarait vacant et inopérant. Droite et ferme, les yeux secs et le regard haut, elle dit à son frère avoir accompli sa mission, satisfaite d'avoir pu faire respecter la Loi en faisant obstacle au désir. L'opposition est manichéenne, d'un côté le groupe des dominateurs, de l'autre celui des dominés, un dedans et un dehors signifié par les cris de désespoir de Cástor qui retentissent, alors, comme l'annonce d'une libération. L'ordre sexué fondé sur le primat du phallus n'est pas mis en question, le pouvoir s'exerce au nom de cet ordre et face aux forces de la répression, la révolte est possible. La révolte cautionne l'ordre sexué et le pouvoir contre lequel elle se dresse pour le mettre au service d'autres valeurs.

## NOTES

1. Je citerai à partir de *El adefesio*, Madrid, Cátedra, 1992.
2. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I*, Paris, Editions Gallimard, 1976.
3. Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Editions du Seuil, 1998.
4. *El adefesio*, p. 242.
5. *Ibid*, p.241.
6. *Ibid*, p.250.
7. *Ibid*, p.279.
8. *Ibid*, p.243.
9. *Ibid*, p.259.
10. *Ibid*, p.255.
11. Monique Cournut-Janin et Jean Cournut, «La castration et le féminin dans les deux sexes», *Revue Française de psychanalyse*, 1993, tome LVII.
12. Sigmund Freud, *La vie sexuelle*, «Le fétichisme (1927)», Paris, Presses Universitaires de France, 1969.
13. *El adefesio*, p.310.
14. *Ibid*, p.305.
15. *Ibid*, p.270.
16. Je renvoie à la très belle analyse que fait Jacques André du texte de Freud «Un enfant est battu» dans *Aux origines féminines de la sexualité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.
17. *El adefesio*, p.284.
18. Sigmund Freud, *Névrose, psychose et perversion*, «Un enfant est battu (1919)», Paris, Presses Universitaires de France, 1973.
19. *El adefesio*, p.308.
20. *Ibid*, p.280.
21. *Ibid*, p. 275. *Evangile selon Matthieu*, XII, 34.
22. *Ibid*, p.309.
23. *Ibid*, p.279.
24. Sigmund Freud, *Résultats, idées, problèmes II*, «La tête de Méduse», Paris, Presses Universitaires de France, 1985.
25. Sigmund Freud, *La vie sexuelle*, «L'organisation génitale infantile» (1923), Paris, Presses Universitaires de France, 1969.
26. Eschyle, *Les Euménides*, Bibliothèque de la Pléiade, p.375.
27. *Ibid*, p.385.

28. *Ibid*, p.374.

29. *Ibid*, p.278.

30. *Ibid*, p.279.

31. Jacques André, *De la différence des sexes entre les femmes*, Forum Diderot, Paris, Presses universitaires de France, 2000.

## A contre-pouvoir : les poétiques de l'inutile chez les femmes poètes de 1927 en Espagne

**Annick Allaire Dony**  
(Université de Pau et des Pays de l'Adour)

L'article que je soumetts ici à la sagacité du lecteur a, à mes yeux, une valeur expérimentale. Plutôt que d'interroger le rapport des femmes à telle ou telle forme de pouvoir institué, il s'agit d'une tentative, à partir de l'exemple, que je souhaite emblématique, de la reconnaissance des femmes-poètes de la "Génération de 27", pour faire apercevoir comment elles envisagent les rapports de pouvoir tels qu'ils se jouent continuellement, à tous les niveaux et dans tous les aspects des relations humaines. Ma réflexion est née de la rencontre d'une difficulté: malgré la diffusion de plus en plus grande des œuvres de ces femmes grâce aux anthologies de Luzmaría Jiménez Faro<sup>1</sup> et Emilio Miró<sup>2</sup>, elles continuent de ne jouir que d'une notoriété très limitée, comme en témoigne l'enquête de la revue *Quimera* d'avril 2003 portant sur un siècle de poésie espagnole. Et d'un parti-pris: celui de tenir à distance les discours sociologiques - qui s'appliqueraient sans doute de la même façon que dans d'autres secteurs dans le monde artistique et intellectuel - afin de pouvoir prendre en considération pour eux-mêmes, hors contexte, les écrits des femmes-poètes. Certes, les textes de ces femmes n'abordent pas de façon frontale, thématiquement disons, la question de la reconnaissance, mais c'est peut-être une chance car, sans cesse mise en jeu ailleurs, elle échappe aux discours convenus. La thèse que je voudrais défendre, c'est que leurs poétiques, bien que diverses dans leurs formes et leurs thématiques, se rejoignent sur une certaine conception des rapports humains que j'ai essayé de fixer dans l'expression "poétiques de l'inutile", conception qui, dans une large mesure, invalide les luttes ordinaires pour la reconnaissance, qui sont

autant de rapports de force, et propose d'autres formes de relation susceptibles de modifier l'ordre social. Dans le cadre de cette publication, cette thèse restera simple hypothèse, pour au moins deux raisons. La première est purement matérielle: par manque d'espace, il n'est pas possible de présenter ici l'ensemble du travail d'analyse des poèmes des cinq femmes étudiées. On s'en tiendra donc à l'analyse d'un poème extrait de *Cántico inútil* d'Ernestina de Champourcin, recueil dont le titre a été déterminant dans l'élaboration du concept de "poétique de l'inutile". La seconde est conceptuelle: les poétiques de l'inutile, avec ce qu'elles véhiculent, comme nous le verrons, de détachement et de générosité, prennent le pouvoir au lieu même où il cesse de l'être, de sorte que leur dévoilement ne peut se faire sous le chapeau d'une réflexion menée en son nom. En revanche, il trouvera sa pleine légitimité dans le champ à la fois contigu et opposé du savoir, auquel sera consacré le prochain séminaire.

L'ouvrage de Paul Ricœur *Parcours de la reconnaissance*<sup>3</sup> est venu donner son assise théorique à ce travail, plus particulièrement redevable à la troisième étude intitulée "La reconnaissance mutuelle". Deux remarques ont étroitement contribué à orienter ma pensée. Tout d'abord, lorsque, réfléchissant sur le bien-fondé de la "politique de la différence"<sup>4</sup>, le philosophe s'interroge sur les limites de la demande de reconnaissance, s'apercevant du même coup sa légitimité et celle de la présente réflexion :

La demande de reconnaissance affective, juridique et sociale, par son style militant et conflictuel, ne se résout-elle pas en une demande indéfinie, figure de "mauvais infini"? La question ne concerne pas seulement les sentiments négatifs de manque de reconnaissance, mais bien les capacités conquises, ainsi livrées à une quête insatiable. La tentation est ici d'une nouvelle forme de "conscience malheureuse", sous les espèces soit d'un sentiment inguérissable de victimisation, soit d'une infatigable postulation d'idéaux hors d'atteinte.

Mais, dans un deuxième temps, le chapitre sur "les luttes pour la reconnaissance et les états de paix", a permis tout à la fois un rebondissement et une réorientation de la question dans la mesure où les "poétiques de l'inutile" telles que je les entrevoyais dans l'écriture des femmes-poètes de la Génération de 27 entraient en résonance avec ce que P. Ricœur appelle "la reconnaissance mutuelle" fondée sur "l'expérience du don".

## Invisibilité de la poésie des femmes

Les rédacteurs du n° 228-229 d'avril 2003 de la revue *Quimera*<sup>5</sup> ont cherché à établir un bilan d'un siècle de poésie espagnole. À cette fin, ils ont envoyé à une centaine de personnalités, écrivains, éditeurs, historiens de la littérature et critiques littéraires, un questionnaire comprenant les trois questions suivantes auxquelles quarante-huit d'entre eux ont répondu:

-¿Cuáles son los diez mejores libros de poemas españoles (en castellano) del siglo XX? Intente aunar en la respuesta el valor histórico y sus gustos personales. (Quels sont les dix meilleurs recueils de poèmes espagnols (en langue castillane) du XX<sup>e</sup> siècle? Essayez de combiner dans la réponse valeur historique et goûts personnels)

-¿Cuáles son las mejores y más influyentes antologías de la poesía española (en castellano) del siglo XX? (Quelles sont les anthologies les meilleures et les plus influentes de la poésie espagnole du XX<sup>e</sup> siècle?)

-¿Podría señalar alguna obra que le parezca imprescindible y que haya quedado fuera del canon? (Pourriez-vous mentionner une oeuvre qui vous semble indispensable et qui soit restée en dehors du canon?)<sup>6</sup>

On ne pouvait attendre des surprises d'une enquête dont le but est de donner à un public d'amateurs, et non de spécialistes, l'envie de lire des oeuvres reconnues:

[...] pretendemos destacar unos cuantos libros, con el fin de que aquellos que se acercan a los textos por el puro placer de la lectura, no los especialistas, puedan conocer los juicios de valor de lectores que nos parecen cualificados. Se trata, en suma, de insistir en el interés y el placer que reporta la lectura de unas obras a veces más conocidas que leídas, o leídas a destiempo. Y, sobre todo, de dejar constancia de la persistencia de unos valores que en muchos casos el paso del tiempo no ha hecho más que aquilatar. (Nous cherchons à faire ressortir un certain nombre de livres afin que ceux qui approchent les textes par simple plaisir de la lecture, pas les spécialistes, puissent connaître le jugement de lecteurs, à nos yeux, qualifiés. Il s'agit, en somme, d'insister sur l'intérêt et le plaisir que procure la

lecture d'œuvres souvent plus connues que lues, ou lues à contretemps. Et de rendre compte de la persistance de certaines valeurs qui le plus souvent, avec le temps, n'ont fait que s'affiner.)<sup>7</sup>

Néanmoins, les résultats obtenus permettent de nettement visualiser la place accordée à la poésie des femmes au cours de ce siècle et, grâce à la seconde question, portant sur les anthologies, de saisir comment se fabrique, ou, du moins, se renforce, la marginalisation.

Les recueils qui ont obtenu les plus gros suffrages sont:

1- *La realidad y el deseo* de Luis Cernuda, 2- *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca, 3- *Cántico* de Jorge Guillén, 4- *Soledades, galerías y otros poemas* d'Antonio Machado, 5- *Las personas del verbo* de Jaime Gil de Biedma, 6 ex-aequo- *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez, *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso, et *Don de la ebriedad* de Claudio Rodríguez, 7- *Ancia* de Blas de Otero, 8- *Arde el mar* de Pedro Gimferrer, 9 ex-aequo- *Campos de Castilla* d'Antonio Machado et *Sobre los Angeles* de Rafael Alberti, 10- *La voz a ti debida* de Pedro Salinas.<sup>8</sup>

Ne voulant pas me perdre ici dans un commentaire global des résultats de l'enquête, je renvoie tout lecteur intéressé à l'article du directeur de *Quimera*, Fernando Valls, *Breves comentarios a una encuesta* (Brefs commentaires sur une enquête) aux pages 73-75 de la revue et me centre sur le paragraphe qu'il consacre aux femmes:

No menos sorprendente y preocupante es tanto la mínima presencia de escritoras, pues ninguno de sus libros se ha hecho acreedor de ni siquiera dos menciones, como el escaso número de respuestas de las mujeres a la encuesta. Sólo cinco la han contestado. (Le tout petit nombre de réponses de femmes à l'enquête n'est pas moins surprenant et préoccupant que la très mince présence des écrivaines, étant donné qu'aucun de leurs livres n'a été crédité d'au moins deux mentions)<sup>9</sup>.

En ce qui concerne le nombre de réponses de femmes à l'enquête, je ne voudrais rien penser de trop hâtif, en l'absence d'explication des intéressées. Ce que je pressens, c'est que le manque d'intérêt des femmes pour ce genre d'enquête pourrait être dû à leur aversion à

établir un canon dont l'un au moins des critères, celui de la valeur historique, dans la mesure où elle ne peut se mesurer qu'à la notoriété des œuvres, excluent de fait les œuvres des femmes. Cinq femmes, deux écrivaines, deux professeurs et une éditrice (ce qui est très important étant donné qu'elles ne sont pas nombreuses en ce domaine) ont donc répondu aux questions: Noni Benegas, écrivaine et critique littéraire, Angela Vallvey, écrivaine, Luisa Cotoner, Professeur de l'Université de Vic, Pilar Gómez-Bedate, de l'Université Pompeu Fabra de Barcelone et Rosa Lentini, éditrice (qui présente une liste co-établie avec l'éditeur Ricardo Cano Gaviria).

La faible présence des œuvres de femmes est tout aussi inquiétante. Remarquons tout d'abord que la façon dont la question de la représentativité des œuvres de femmes est abordée par Fernando Valls a pour effet d'achever de les exclure: aucune poétesse n'est nommée dans le court paragraphe, cité ci-dessus, qu'il consacre à leur absence, alors que l'article n'est par ailleurs qu'une longue litanie de noms. En entrant dans le détail, on s'aperçoit, comme le signale Fernando Valls, qu'aucun recueil écrit par une femme n'est mentionné deux fois; néanmoins, deux poétesses apparaissent deux fois dans la liste finale, établie à partir de l'ensemble des réponses de l'enquête (questions 1 et 3): Gloria Fuertes pour *Aconsejo beber hilo* (1954) et *Antología y poemas del suburbio* (1954) et Ángela Figuera Aymerich pour *Mujer de barro* (1948) et *Belleza cruel* (1958), puis, six autres femmes sont nommées une fois, Josefina de la Torre pour *Poemas de la isla* (1930); Julia Uceda pour *Extraña juventud* (1962), Noni Benegas pour *Argonáutica* (1984); María Antonia Ortega pour *El espía de Dios* (1994), Isla Correyero pour *Diario de una enfermera* et Olvido García Valdés pour *Caza Nocturna* (1997)<sup>10</sup>. A cette liste, il faut ajouter Concha Méndez, citée pour *Canciones de mar y tierra* (1930)<sup>11</sup> mais oubliée (!) dans le recensement. Mais surtout, il est à signaler que cette liste n'a été établie, pour l'essentiel, que par une seule personne, Noni Benegas, dont voici la réponse à la première question (l'ordre des ouvrages répond à celui, chronologique, de leur parution): *Canciones de mar y tierra* de Concha Méndez, *Diván del Tamarit* de García Lorca, *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso, *Cancionero y romancero de ausencias* de Miguel Hernández, *Mujer de barro* d'Ángela Figuera, *Antología y poemas del suburbio* de Gloria Fuertes, *La realidad y el deseo* de Luis Cernuda, *Extraña juventud* de Julia Uceda, *Last River Together* de Leopoldo María Panero, *El espía de Dios* de María Antonia Ortega, *Diario de una enfermera* d'Isla Correyero, et *Caza Nocturna* d'Olvido García Valdés<sup>12</sup>.

C'est encore une femme, Ángela Vallvey, qui cite Ángela Figuera

Aymerich et inclut *Belleza cruel* (1958)<sup>13</sup> parmi les dix meilleurs recueils du siècle. En revanche, les trois autres femmes ayant envoyé une réponse, Luisa Cotoner, Pilar Gómez-Bedate et Rosa Lentini ne proposent que des oeuvres écrites par des hommes, tant pour la première question (établissement du canon) que pour la troisième (oeuvre hors canon qui mériterait d'être mentionnée). Enfin, quelques hommes citent des recueils écrits par des femmes: Laureano Bonet, Professeur à l'Université de Barcelone, place Josefina de la Torre et ses *Poemas de la isla* dans la réponse à la troisième question, incluse toutefois dans une nouvelle liste de dix noms (aux côtés d'Eduardo Marquina, Germán Bleiberg, Arturo Serrano Plaja, Enrique Azcoaga, José Suárez Carreño, Julio Garcés, Luis Landínez, Manuel Andújar et José Bergamín)<sup>14</sup>; José María Merino, écrivain, place également l'ouvrage de Gloria Fuertes *Aconsejo beber hilo* dans la troisième question, dont elle clôt la liste composée de Pío Baroja, Valle-Inclán, Pérez de Ayala et Federico García Lorca (*Romancero gitano, Poeta en Nueva York* figurant dans la première question)<sup>15</sup>. Quant à Jenaro Talens, écrivain et professeur à l'Université de Genève, il signale, toujours en réponse à la troisième question, parallèlement à l'oeuvre de César Simón, celle d'Elena Martín Vivaldi<sup>16</sup>.

Ainsi, seules des femmes ont placé des femmes dans la liste des oeuvres les plus représentatives du siècle. Les deux poétesses les plus citées, Gloria Fuertes et Ángela Figuera Aymerich appartiennent à la génération des années 50 et seules Concha Méndez et Josefina de la Torre sont mentionnées en ce qui concerne la génération de 27. Ni Ernestina de Champourcin, ni Rosa Chacel ni même Carmen Conde ne figurent dans le palmarès.

Il est vrai que Rosa Chacel a plutôt cultivé la poésie en secret et n'a publié ses recueils que très tardivement. Mais ce n'est pas le cas des autres, qui se sont donné les moyens, dès le départ, de faire entendre leurs voix en publiant dans des éditions pas moins prestigieuses que celles de leurs homologues masculins. Certaines ont même eu droit à des prologues de poètes influents, Juan Ramón Jiménez pour le recueil *Vida a vida* publié en 1932 par Concha Méndez, Pedro Salinas pour *Verso y Estampas* de Josefina de la Torre, en 1927, Gabriela Mistral pour *Júbilos* de Carmen Conde, en 1934. Aujourd'hui, leurs recueils sont souvent réédités sous forme d'oeuvres complètes<sup>17</sup>: en revanche, il est un lieu où elles ne figurent pas, ou guère, un lieu pourtant essentiel à la diffusion et à la reconnaissance des oeuvres poétiques: les anthologies.

## Absence des femmes dans l'anthologie-manifeste de la Génération de 27

La deuxième question de l'enquête de la revue *Quimera* est tout à fait pertinente dans la perspective adoptée, qui demande de citer les anthologies les plus influentes. En effet, dans son ouvrage fondamental sur les anthologies en France, Emmanuel Fraisse rappelle le caractère décisif de l'anthologie en matière de connaissance de la poésie et partant de reconnaissance, en raison notamment, de la nature du texte poétique, qui se prête au florilège:

À intervalles réguliers, la critique contemporaine s'inquiète de la perte du prestige de la poésie dans la société d'aujourd'hui et rappelle qu'un monde sans poètes est un monde sans repères. C'est oublier la faiblesse des tirages moyens originaux des recueils dans la première partie du XIX<sup>e</sup> siècle, à l'exception de ceux de Lamartine et de Hugo. A la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la situation éditoriale de la poésie, aggravée il est vrai par la multiplication des revues, n'est guère plus enviable. [...] Après 1914, la situation de l'édition n'évolue pas en faveur de la poésie, tant en nombre de titres (moins de 4% du total des livres publiés entre 1929 et 1935) qu'en tirages. Même la révolution surréaliste ne bouleverse pas ses données: le rayonnement des publications surréalistes n'est en aucune manière comparable avec l'importance des tirages qui ne dépassent que fort rarement les 1000 exemplaires. Quant à la production contemporaine, elle n'inaugure pas, mais prolonge et accentue une situation de difficulté chronique.

C'est donc dire que l'existence même des anthologies constitue un espace privilégié de conservation et de diffusion des textes poétiques, tant au plan de la littérature française que des poésies nationales. Il n'est pas excessif d'affirmer que sans la forme anthologique, la poésie serait condamnée à la quasi-clandestinité éditoriale, sauf en ce qui concerne l'édition scolaire et universitaire.<sup>18</sup>

De son côté, José Francisco Ruiz Casanova, dans le très intéressant article qu'il consacre à l'analyse des résultats à la seconde question de l'enquête, observe:

No cabe duda alguna de que las antologías poéticas - al menos, determinados modos antológicos - son propuestas de canon literario del género; sobre todo, esto es aplicable a las selecciones que presentan o afianzan los nombres de aquellos cuyas obras están en curso, es decir, aquellos autores que son contemporáneos nuestros, de nuestra lectura (Il est clair que les anthologies poétiques - du moins, un certain type d'anthologies - sont des propositions d'établissement du canon littéraire du genre; c'est surtout vrai pour les sélections qui présentent ou assoient les noms de ceux dont les oeuvres sont en cours, c'est-à-dire celle des auteurs qui sont nos contemporains, contemporains de notre lecture)<sup>19</sup>.

Ainsi, c'est bien du côté des anthologies qu'il faut chercher les traces d'une mise à l'écart. Cinq anthologies reviennent le plus fréquemment dans les réponses fournies:

Gerardo Diego, ed., *Poesía española. Antología 1915-1931* (1932), 28 suffrages, José María Castellet, ed., *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), 24, Francisco Ribes, ed., *Antología consultada de la Joven Poesía Española* (1952), 19, José María Castellet, ed., *Veinte años de poesía española. 1939-1959* (1960), 15, et Leopoldo de Luis, ed., *Poesía Social Española Contemporánea. Antología (1939-1964)* (1965), 14<sup>20</sup>.

L'anthologie *Poesía española. Antología 1915-1931* de Gerardo Diego, qui recueille le plus de suffrages, est précisément celle qui fait la promotion des écrivains, alors tout jeunes pour la plupart, de la dite "Génération de 27". Or, cette anthologie comprend dix-sept noms de poètes et pas une seule femme. Ce n'est qu'en 1934, dans une anthologie élargie à trente et un membres (*Poesía española. Antología. Contemporáneos*), que les femmes trouveront une petite place, avec deux représentantes: Ernestina de Champourcin et Josefina de la Torre.

Cette seconde anthologie ne figure pas parmi les cinq titres les plus fréquemment cités mais se trouve tout de même en bonne place puisqu'elle est sixième, avec dix suffrages. Ce résultat est cependant assez étonnant puisqu'il est difficile de dissocier les deux anthologies dans la mesure où la seconde se présente comme une réédition de la première et avait donc vocation à la remplacer et, qu'en outre, elles furent souvent refondues et publiées conjointement. D'ailleurs, en leur temps, les deux anthologies ont connu un égal succès, retentissant,

comme le souligne l'étude de Gabriele Morelli: 1952 exemplaires de la première édition se sont vendus entre 1932 et 1934 et pour la seconde, 909 exemplaires pour le seul premier semestre<sup>21</sup>.

On peut s'interroger, dans ces conditions, sur les critères qui ont entraîné la sélection de l'anthologie de 1932 plutôt que celle de 1934 comme anthologie "la plus influente". Signalons tout d'abord que, au moment de l'enquête, la maison d'édition Visor venait tout juste de la republier de sorte qu'elle était sans doute présente dans beaucoup d'esprits<sup>22</sup>. Mais il est vrai aussi qu'il est, à certains égards, difficile de considérer l'anthologie de 1934 comme autre chose que comme un "rattrapage" de celle de 1932, une façon de faire amende honorable après la secousse provoquée par la promotion d'une nouvelle génération de poètes triés sur le volet. Enfin, la première, fondant un groupe sur des critères de poétique, est la seule à se présenter comme un manifeste. Afin de mieux en comprendre l'impact, il nous faut revenir sur cet ouvrage, qui fait, à sa parution, l'effet d'une bombe.

Gerardo Diego, dans un court prologue, a revendiqué la partialité de la sélection au nom d'un idéal commun aux dix-sept poètes rassemblés, qui consiste à considérer que la poésie est radicalement distincte de la littérature:

Cada día que pasa vamos viendo con mayor claridad que la poesía es cosa distinta, radicalmente diversa de la literatura. En cuanto a mí, hace tiempo que vengo sosteniendo esa fe en toda ocasión oportuna. Pues bien, esa fe es creencia también, más o menos firme e inquebrantable, según los casos, de cuantos poetas figuran en este libro. (Nous voyons chaque jour avec de plus en plus de clarté que la poésie est distincte, radicalement différente de la littérature. Eh bien, cette foi est partagée, de façon plus ou moins ferme et inébranlable, selon les cas, par tous les poètes qui figurent dans ce livre)<sup>23</sup>.

Afin de prouver que cet idéal n'est pas une pétition de principe mais se trouve à l'œuvre dans l'écriture même, Diego s'emploie à justifier sur ce critère l'absence de poètes comme Ramón de Basterra ou Mauricio Bacarisse dont il estime la valeur littéraire et la maîtrise rhétorique des vers, mais dont il considère qu'ils n'ont que rarement atteint la nudité, la plénitude de l'intention poétique.

L'anthologie de Gerardo Diego non seulement établit un programme poétique assez ferme pour délimiter un territoire où rassembler les poètes qui y figurent, mais encore, au vu de la quantité

de textes inédits retenus, sert de tremplin aux jeunes poètes. Ces deux caractéristiques, rassemblement autour d'une théorie poétique et lancement d'œuvres inédites, c'est-à-dire de cohésion autour d'un programme (dimension politique) et de production (dimension économique), témoignent de la visée de cet ouvrage qui ambitionne de promouvoir un nouvel ordre poétique. Tout est d'ailleurs mis en œuvre pour bousculer l'ordre établi. Un petit air d'indiscipline flotte sur l'anthologie: l'exclusion des ringards (on vient de les mentionner), la liberté d'action ou de ton (le refus de collaboration d'Emilio Prados, que l'anthologue n'a jamais vu et que le lecteur ne verra pas puisqu'il ne fournit pas de photo, ou la notice de Luis Cernuda, qui déclare détester ses amis, sa famille et son pays), la souplesse de l'anthologue qui refuse de parler au nom des autres et ses scrupules à figurer en tant que poète.

Force est de constater que les dix noms correspondant aux plus importants représentants de la génération de 27 se trouvent réunis dès la première anthologie de Diego, qu'il est assez rare que, dans les anthologies postérieures, l'un de ces noms soit retranché et que, le plus souvent, ce sont les seuls qui soient retenus pour la constituer. Aucun des poètes ajoutés dans l'anthologie de 1934 n'a réussi à s'imposer comme membre à part entière de cette génération - au point que le nom de génération s'en trouve usurpé<sup>24</sup>, pas plus les hommes que les femmes, qui s'y trouvent au nombre de deux: Ernestina de Champourcin et Josefina de la Torre<sup>25</sup>. Et plus significatif encore du phénomène de cristallisation produit par l'anthologie de 1932, l'absence d'Emilio Prados, sur sa demande, de l'anthologie de 1934 n'a pas réussi à l'extraire du groupe<sup>26</sup> comme si tout s'était joué d'un coup.

## Réhabilitations

Dans son commentaire de la question, José Francisco Ruiz Casanova remarque que pratiquement aucune anthologie portant sur une époque récente n'a été signalée, mais il faudrait ajouter que les anthologies récentes, quel que soit leur objet, l'ont rarement été, et qu'une seule anthologie portant sur la poésie écrite par des femmes est nommée, toujours par la même infatigable et valeureuse Noni Benegas, qui signale un ouvrage paru en 1997, qu'elle a co-édité avec Jesús Munárriz, intitulé *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española* ("Elles ont la parole. Deux décennies de poésie espagnole"). En dehors de celle-ci, aucune anthologie s'intéressant aux femmes poètes n'est donc mentionnée dans l'enquête.

Pourtant, l'immense travail de recension des voix de femmes à travers les siècles mené par Luzmaría Jiménez Faro<sup>27</sup> rend compte d'une présence non négligeable des femmes en poésie depuis le XV<sup>e</sup> siècle. Dans le deuxième volume de *Poetisas Españolas*, consacré à la période qui s'étend du début du XX<sup>e</sup> à 1939, où se trouvent répertoriées dix-huit poétesses, Luzmaría Jiménez Faro, met en lumière l'accroissement et l'importance des œuvres poétiques de femmes dans la période de 1901 à 1939, tout en insistant sur le fait que la publication de leurs œuvres n'allaient pas encore de soi:

El periodo que aquí se recoge es, sin lugar a dudas, uno de los más interesantes por lo que tiene de vindicación de la voz femenina, en un momento en el que el mundo de la escritura era dominio del hombre y, por lo general, estaba mal visto que una mujer escribiera. Carecían, por tanto, del apoyo y estímulos necesarios y solamente unas cuantas se atrevieron a sacar a la luz sus publicaciones. (La période ici recueillie est, sans nul doute, l'une des plus intéressantes en ce qui concerne la revendication de la voix féminine, à un moment où le monde de l'écriture était du domaine de l'homme et, où, en général, il était mal vu qu'une femme écrive. De ce fait, il leur manquait l'appui et les stimulations nécessaires et rares furent celles qui s'aventurèrent à publier)<sup>28</sup>.

Quant au projet d'Emilio Miró, qui se donne pour ambition d'ouvrir aux femmes le prestigieux cénacle de la Génération de 27, il aurait pu attirer l'attention de quelque curieux.

Essayant de comprendre pourquoi ces anthologies n'ont pas marqué la critique, on en vient à se demander si regrouper des auteurs sur le critère de leur sexe n'en viendrait pas à desservir les œuvres qui basculeraient du côté d'une histoire des femmes plutôt que de la poésie, Luzmaría Jiménez Faro, n'ignorant rien de la difficulté de son entreprise, justifie ainsi sa démarche:

El hecho de que en esta obra nos refiramos exclusivamente a voces de mujeres no debe interpretarse como una contraposición discriminatoria entre poesía masculina y poesía femenina. La poesía - no cabe ya discusiones a estas alturas - la escriben personas, no sexos, y ya pasaron los tiempos en que la sensibilidad del hombre y de la mujer - por motivos sociales y educacionales - era muy diferente. Sólo tratamos de remediar

el anonimato a que muchas de nuestras poetisas se han visto sometidas, con su exclusión de tantas antologías que, casi por norma, las han ignorado, con un alejamiento muy cercano al desprecio. (Le fait que dans cette œuvre nous ne considérons que des voix de femmes exclusivement ne doit pas être interprété comme une opposition discriminatoire entre poésie masculine et poésie féminine. La poésie - il n'y a désormais plus à débattre de cela - est écrite par des personnes, non par des sexes, et l'époque où la sensibilité de l'homme et de la femme, pour des raisons sociales et éducatives, était différente est révolue. Nous essayons seulement de lutter contre l'anonymat auquel ont été réduites de nombreuses poétesses du fait de leur exclusion de tant d'anthologies qui, presque systématiquement, les ont ignorées, dans une attitude d'éloignement proche du mépris)<sup>29</sup>.

Pourtant, tout comme Emilio Miró, elle a recours au terme très controversé de "poetisas", (Noni Benegas, en revanche, l'évite habilement en employant le pronom personnel sujet dans le titre de son anthologie "Ellas tienen la palabra", mais la lourdeur des solutions périphrastiques usuelles - *mujeres-poetas, poesía escrita por mujeres* - est-elle meilleure?), qui ne fait qu'en rajouter du côté de l'identité sexuée.

En ce qui concerne l'anthologie d'Emilio Miró, il n'est peut-être pas trop échevelé de se demander si elle ne dessine pas un archipel à la fois trop restreint - constitué de seulement cinq femmes - et trop improbable - la "Génération de 27" ayant pour tous, depuis longtemps, des contours très précis - pour pouvoir s'imposer comme essentielle à la connaissance de la poésie du XX<sup>e</sup> siècle. En outre, bien que le critique ne manque pas d'arguments scientifiques pour justifier ses choix, fondés sur des travaux qui font autorité, il fait aussi assez curieusement appel à des critères complètement étrangers à la création poétique comme la longévité commune aux cinq femmes et leurs mariages respectifs avec des artistes. Ces coïncidences, au même titre que leur sexe, rapprochent sans nul doute les cinq femmes, mais, elles n'apportent rien qui justifie de les réunir sous le nom de "Poetisas del 27". On est bien loin de l'argumentation d'un Gerardo Diego affirmant qu'une même conception de la poésie rassemblait les poètes de son anthologie.

Cette absence de poétique commune n'est pas anodine, elle prouve bien qu'il y a quelque excès à réunir les cinq femmes autour du concept de "27", même si, pour le rendre acceptable, le terme de "Génération"

a été supprimé. Afin d'en mesurer l'ampleur, revenons sur l'anthologie de Luzmaría Jiménez Faro<sup>30</sup> qui se trouve, du fait de la perspective adoptée, à l'abri de toute polémique et lisons les notices consacrées à chacune des poètes.

Au sujet de Concha Méndez, Luzmaría Jiménez Faro valorise la personnalité hors du commun plutôt que la production poétique:

Su poesía tiene una gran influencia de los poetas que formarían el grupo de la Generación del 27, especialmente de García Lorca y de Alberti con quien compartía su pasión por el mar. Parece que deslumbra más su personalidad que su poesía, y que de su figura emana una atracción especial (Sa poésie a reçu une grande influence des poètes qui allaient constituer le groupe de la Génération de 27, en particulier García Lorca et Alberti dont elle partageait la passion de la mer. Il semble que sa personnalité soit plus marquante que sa poésie et que son personnage produise une certaine fascination)<sup>31</sup>.

A propos de Rosa Chacel, elle rappelle, un peu sèchement, la supériorité de la prose sur la poésie: "Es Rosa Chacel una narradora importante que escribió algunos versos (Rosa Chacel est une narratrice importante qui a écrit quelques vers<sup>32</sup>". Si la qualité de l'écriture poétique de Carmen Conde ne fait aucun doute pour Luzmaría Jiménez Faro, elle la situe en revanche dans une génération postérieure à celle de 27, résolument après-guerre:

Es Carmen, sin lugar a dudas, una de las poetisas más importante del siglo XX. En 1947 aparece su libro *Mujer sin edén*, libro que se adelanta a su tiempo y que se convertirá en el eje central de toda su amplia obra. Será la voz heroica que desde su fondo más íntimo exhiba el doloroso destino de la condición femenina, logrando romper el cerco y abrir a la mujer el camino de la escritura de los deseos, de los goces íntimos y sobre todo el derecho a la queja, levantando su grito hasta el mismo Dios. (Carmen est, à n'en pas douter l'une des poétesses les plus importantes du XXI<sup>e</sup> siècle. En 1947 paraît son livre *Femme sans Eden*, livre qui est en avance sur son temps et qui deviendra l'axe central de sa vaste oeuvre. Elle sera la voix héroïque qui, du plus intime d'elle-même, exhibe le douloureux destin de la condition féminine, réussissant à rompre les barrières et à ouvrir à la femme le chemin de l'écriture des désirs, des jouissances

intimes et surtout le droit de se plaindre, élevant son cri jusqu'à Dieu lui-même)<sup>33</sup>.

La très courte notice consacrée à Josefina de la Torre s'achève sur ces mots:

Busca Josefina en sus poemas siempre la conjunción de la palabra y la música. Sobre la idea un perfil melodioso que aclara y flexibiliza la emoción. Gerardo Diego la incluyó en la 2ª edición de su conocida Antología. (Josefina cherche toujours dans ses poèmes la conjonction de la parole et de la musique. Au-delà de l'idée, un profil mélodieux qui éclaire et assouplit l'émotion. Gerardo Diego l'a introduite dans la seconde édition de sa célèbre Anthologie)<sup>34</sup>.

En revanche, celle qui est consacrée à Ernestina occupe cinq pages et comprend le paragraphe suivant:

Relacionada por la amistad e inquietudes con los poetas de la llamada Generación del 27, podemos considerar a Ernestina de Champourcin como la única representante femenina de este grupo de tan profundo significado en nuestra poesía. Gerardo Diego la incluyó en su fundamental Antología de Poesía Española de 1934. (Liée par l'amitié et les préoccupations aux poètes de la dite Génération de 27, Ernestina de Champourcin peut être considérée comme la seule représentante féminine de ce groupe si profondément significatif de notre poésie. Gerardo Diego l'a introduite dans sa fondamentale Anthologie de la Poésie Espagnole de 1934)<sup>35</sup>.

D'après les notices, non seulement les cinq parcours, et les cinq œuvres, n'ont donc pas grand chose à voir les uns avec les autres mais encore une seule de ces femmes, Ernestina de Champourcin, est susceptible d'être considérée comme représentante de la Génération de 27. Ce n'est sans doute pas un hasard si son œuvre se trouve au centre de l'anthologie d'Emilio Miró, en pièce maîtresse qui soutient l'édifice. Son absence (oubliée? ignorée?) de l'enquête de la revue *Quimera* n'en est que plus symptomatique. Pourtant, si le jeu équivoque avec le label générationnel est une peu discutable sur le plan scientifique, il est, en revanche, habile sur le plan commercial et

me semble être un geste assez fort politiquement de remise en question de la plus "canonisée" des générations.

### Les poétesses par elles-mêmes: regard sur les hypertextes

Avant de conclure, comme Ángela Vallvey dans l'enquête de *Quimera* à la supériorité créative des hommes sur les femmes de la Génération de 27<sup>36</sup>, reste encore à examiner comment ces femmes conçurent leur engagement en poésie. Pour ce faire, il est indispensable de relire leurs œuvres mais auparavant, il me semble intéressant de se pencher sur les notices, écrites de leur main, qui précèdent la sélection de leurs poèmes, car, en se prêtant à l'exercice, Ernestina de Champourcin et Josefina de la Torre ont laissé trace de la façon dont elles entendaient faire passer leur œuvre au public. Rappelons que, dans les différentes anthologies de Gerardo Diego, chaque poète répertorié avait à charge de se présenter dans une brève notice.

La première des deux femmes, en suivant le classement de l'anthologie de 1934, est Ernestina de Champourcin. Entre Fernando Villalón et Vicente Aleixandre, elle occupe la place qui était celle d'Emilio Prados dans l'édition de 1932. Onze poèmes, extraits de deux recueils publiés et un inédit, suivent sa notice de présentation. Cette notice est en tout point conforme à l'ensemble. Les deux rubriques qui la constituent, *Vida*, *Poética* sont équilibrées et, comme nous le verrons, non dénuées d'intérêt. Pourtant, seule la fin de la partie portant sur la poétique, où Ernestina de Champourcin déplore l'absence de l'anthologie<sup>37</sup> de Juan Ramón Jiménez, attire l'attention des critiques, qui insistent sur l'attachement de la poétesse au maître. Ainsi, si Luzmaría Jiménez Faro se contente de parler d'influence de Juan Ramón Jiménez et d'amitié<sup>38</sup>, Emilio Miró l'interprète dans le sens d'une filiation<sup>39</sup>. Pourtant, la poétesse rend hommage avec sobriété à celui qui a décidé de ne pas figurer dans cette seconde anthologie. Pourquoi donc ne pas s'intéresser plutôt au premier paragraphe de sa poétique, qui refusant toute définition - dont elle suggère la vanité - au profit du vague et du vagabondage, valeurs qui furent certes celle du modernisme mais qui se trouvent ici revisités par une voix qui revendique la jouissance de l'évanescence?

¿Mi concepto de la poesía? Carezco en absoluto de conceptos.  
La vida borró los pocos de que disponía, y hasta ahora no tuve

tiempo ni ganas de fabricarme otros nuevos. Por otra parte, cuando todo el mundo define y se define, causa un secreto placer mantenerse desdibujado entre los equívocos linderos de la vaguedad y la vagancia. (Ma conception de la poésie? Je n'en ai aucune. La vie a effacé les quelques concepts dont je disposais, et jusqu'à ce jour, je n'ai eu ni le temps ni l'envie d'en fabriquer de nouveaux. En outre, quand tout le monde s'acharne à définir et à se définir, je conçois un secret plaisir à rester floue dans les limites équivoques du vague et de l'errant)<sup>40</sup>.

Ou encore à la belle prise de distance vis-à-vis d'elle-même dont elle fait preuve dans sa biographie, avec sa date de naissance pour unique viatique, la présentation humoristique de sa formation et le rejet catégorique du nom de "poétesse"?

Nací en Vitoria el 10 de julio de 1905; éste es el único dato real y esencial de mi biografía. El resto es... literatura, y no de la más amena. Mi infancia y mi adolescencia constituyen el cielo verdaderamente intelectual de mi vida. Durante esos años he escrito y leído en serio, cómicamente en serio. Mis muñecas y mis allegados tuvieron que sufrir las exuberantes y acaparadoras primicias de mi vocación literaria. Pero esto es historia antigua, mejor dicho, historieta. En la actualidad no puedo oír mi nombre, acompañado por el horrible calificativo de poetisa, sin sentir vivos deseos de desaparecer, cuando no de agredir al autor de la desdichada frase. (Je suis née à Vitoria, le 10 juillet 1905; voilà le seul fait réel et essentiel de ma biographie. Le reste n'est que... littérature, et pas de la plus agréable. Mon enfance et mon adolescence constituent l'horizon véritablement intellectuel de ma vie. Durant ces années, j'ai écrit et lu avec sérieux, comiquement avec sérieux. Mes poupées et mon entourage durent subir les prémices exubérantes et accaparantes de ma vocation littéraire. Mais, ça, c'est de l'histoire ancienne, pour tout dire de la petite histoire. A l'heure actuelle, je ne peux entendre mon nom, accompagné de l'horrible qualificatif de "poétesse" sans avoir de vifs désirs de disparaître, quand ce n'est d'agresser l'auteur de la malheureuse phrase)<sup>41</sup>.

De toute évidence, Ernestina de Champourcin n'est pas une femme ordinaire: à l'opposé de la prétendue coquetterie féminine qui voudrait

que les femmes trichent sur leur âge, elle fait de sa date de naissance le seul événement important de son existence. De même, alors qu'elle peut se prévaloir d'un baccalauréat et d'études de langues, elle se présente plutôt comme une autodidacte. Elle n'insiste pas non plus sur sa précocité en matière d'écriture, qu'elle présente quasiment comme un défaut. Enfin, s'il est difficile, vu le laconisme de la phrase, de savoir exactement pourquoi elle considère que le terme de "poetisa" est "horrible"<sup>42</sup>, il est clair qu'elle refuse les étiquettes. Ce faisant, à vouloir éviter les carcans, à pointer d'une certaine façon - en refusant toute théorisation - la liberté nécessaire à l'expression poétique, n'a-t-elle pas risqué de laisser entendre (à des lecteurs tout prêts à le croire) que l'écriture poétique ne serait finalement pour elle qu'un passe-temps, laissant ainsi le champ libre à ses homologues masculins?

Josefina de la Torre referme l'anthologie. Ce qui frappe dans sa notice, c'est la disproportion entre les deux rubriques. Si celle de la vie est très longue, présentée quasiment comme un *curriculum vitae* conventionnel auquel il manquerait toutefois la date de naissance, celle de la poétique n'occupe que deux lignes. Une simple phrase qui traduit une vision très romantique de l'écriture poétique, celle de l'inspiré qui ne sait ni ne veut savoir comment se produit le miracle. Josefina de la Torre privilégie l'émotion, la sensibilité:

Está tan unida a tanto misterio que, por desconocida, nunca me he parado a pensar lo que era. Sólo a sentir que es. (Elle est liée à tant de mystère, que, parce qu'elle est inconnue, je n'ai jamais réfléchi à savoir en quoi elle consistait. Seulement à la ressentir)<sup>43</sup>.

Si l'idée peut paraître décevante<sup>44</sup>, force est de reconnaître que Josefina a le sens de la formule. En revanche, la construction de la biographie, malgré son manque de modestie, est plutôt maladroite. Au caractère bien souvent très anecdotique des événements rapportés, s'ajoute un manque d'organisation de la chronologie qui contraste avec l'accumulation de dates. Ainsi, le premier séjour à Madrid, en 1924, est-il mentionné après les récitals donnés en 1932 au "Lyceum Club Femenino" et à la "Residencia de Estudiantes". Néanmoins, il ressort de ce texte le portrait d'une jeune femme moderne aux talents multiples, musique, théâtre, poésie mais aussi dessin, tennis et natation, et au destin exceptionnel.

Enfin, s'il me semble excessif, dans le cas d'Ernestina de Champourcin, de considérer que son hommage à Juan Ramón Jiménez

répondrait à la recherche d'un père, même spirituel, en revanche, la place occupée par le frère de Josefina, Claudio, répond davantage à celle de la figure tutélaire et protectrice, comme en témoigne l'emploi du substantif "director" puis des verbes "dirigir" et "guiar":

He tenido en mi casa durante unos tres años un escenario de cámara: Mi Teatro Mínimo del que fue director mi hermano Claudio. Se inauguró con su obra *El viajero...* et plus loin: "Así como dirigió Claudio aquel pequeño teatro, me guió en mis trabajos literarios siempre (J'ai eu chez moi pendant près de trois ans un théâtre de chambre. Mon Théâtre Minimal dont mon frère Claudio était le directeur. Il a été inauguré avec une pièce qu'il avait écrite, *Le voyageur...* De même qu'il a été directeur du petit théâtre, Claudio m'a toujours guidée dans mes travaux littéraires)<sup>45</sup>.

Les présentations de chacune des deux femmes sont donc bien différentes l'une de l'autre. Une certaine futilité se dégage de la notice de Josefina de la Torre, alors que celle d'Ernestina de Champourcin témoigne d'une réflexion sur la vanité. Néanmoins, ni l'une ni l'autre, pour des raisons diverses et même franchement opposées, n'adopte une position de maître.

### Poétique de l'inutile

Cependant, Ernestina de Chapourcin n'hésite pas à se situer dans la lignée des plus grands poètes de sa génération comme en témoigne le titre de son quatrième recueil, *Cántico Inútil* de 1936, souvent considéré comme le climax de son œuvre, dont Emilio Miró rappelle qu'il joue avec celui de l'œuvre de Jorge Guillén: *el calificativo de su epígrafe rectificaba, oscurecía, el júbilo luminoso e iluminador del Cántico guilleniano* ("le qualificatif de son titre rectifiait et obscurcissait la jubilation lumineuse et illuminatrice du Cantique guillénien")<sup>46</sup>. La présence de l'adjectif "inútil" n'a pas pour seul effet d'annoncer un changement de tonalité, il indique aussi un autre regard sur la place du poète dans la société qui n'est pas sans conséquence sur la reconnaissance qui lui sera accordée. À déclarer d'emblée l'inutilité de son chant, le poète ne prend-il pas le risque de voir son recueil dévalorisé avant même qu'il ne soit ouvert<sup>47</sup>? Quoi qu'il en soit, la condamnation implicite de l'utilité de l'ouvrage le soustrait d'une certaine façon à la loi du marché et se laisse lire comme revendication

pour la poésie d'une place non réductible à celle d'un quelconque objet manufacturé.

Par ailleurs, la déclaration d'inutilité, est, sous des expressions variées allant du silence (*En silencio*) au vide (*El vacío y sus dones*) en passant par la dispersion (*La voz en el viento*), l'obscurité (*Presencia a oscuras*), l'enfermement (*Cárcel de los sentidos* ou *Cartas cerradas*), l'exil (*Primer exilio*), l'obstruction (*La pared transparente*), la fuite (*Huyeron todas las islas*) et la frustration (*Los encuentros frustrados*) reprise dans tous les titres des œuvres d'Ernestina et présente dans chacun de ses poèmes.

C'est sur un sonnet de *Cántico inútil* que j'achèverai provisoirement -il vaudrait mieux dire j'interromprai - mon cheminement vers les "poétiques de l'inutile" des femmes-poètes de 27. Il s'agit pour la voix poétique de surmonter une tension signifiée par le silence (indifférent? réprobateur? vindicatif?) de son partenaire, de lutter contre le silence:

|  |  |
|--|--|
| <p>Tu silencio me envuelve y me traspasa con agujas de hostiles soledades, muro obstinado tras el cual evades la pregunta de fuego que me abrasa.</p>      | <p>Ton silence m'enveloppe et me transperce de mille aiguilles d'hostiles solitudes mur têtue derrière lequel tu éludes la question brûlante qui me bouleverse.</p>              |
| <p>¡Abre tu cerco al fin! Es tan escasa la luz en mi camino, que si invades con tu niebla sus tenues claridades, naufragaré en la sombra. Ven y arrasa</p> | <p>Ouvre l'enclos! Sur mon chemin de traverse la lumière est si faible que si tu tues avec ton brouillard ses éclaircies ténues je sombrerai dans l'ombre. Viens et renverse</p> |
| <p>para siempre mi inquieta incertidumbre. Devuélveme tu voz, dame la lumbre De tu palabra nítida y serena.</p>  | <p>mon inquiète incertitude pour toujours. Restitue-moi ta voix, donne-moi le jour De ta parole si limpide et sereine.</p>   |
| <p>Derrumba en torno mío tu muralla, Y escucharás el cántico que calla En el pozo sin cielo de mi pena.<sup>48</sup></p>                                   | <p>Abat la muraille qui m'a entourée: Tu entendras le cantique qui se tait Au plus profond du puits sans ciel de ma peine.</p>   |

Le premier quatrain est une strophe d'exposition où l'on apprend que le mutisme (*silencio/muro obstinado*, vers 1 et 3) de l'aimé entraîne la souffrance de l'amante (*agujas de hostiles soledades/ pregunta de fuego que me abrasa*, vers 2 et 4). Puis, dans le second quatrain, l'amante/voix poétique s'adresse à son amant avec l'énergie de l'impératif et

l'impatience, mêlée de douleur, de l'exclamation pour le supplier de s'ouvrir (*¡Abre tu cerco al fin!*, vers 5) car sa vie en dépend (*naufragaré en la sombra*, vers 8). Dans un mouvement circulaire, mimétique du cercle (*cerco*) mais également de l'ouverture (*Abre*) grâce au recours à l'enjambement, reviennent en fin de strophe les impératifs suppliants (*ven y arrasa*, vers 8) qui continuent de se répandre sur les tercets: *Devuélveme, dame*, vers 10, *Derrumba*, vers 12. Et, une fois la muraille abattue (vers 12), s'élèvera le cantique (vers 13).

Ce qui est remarquable, c'est que, face aux pressants impératifs qui enjoignent la destruction du mur, l'écoute recherchée ne sera nullement imposée par la force ou la puissance, elle aura lieu dans la disponibilité de l'autre: tel est le sens de l'emploi de la seconde personne du futur de l'indicatif *escucharás*, au vers 13. Le cantique n'est pas un remède au silence, c'est la fin du silence qui donne sa chance au cantique.

La proposition de Ernestina de Champourcin dans ce poème est tout simplement formidable: ni maternellement consolatrice, ni paternellement réprobatrice, la voix poétique ne cherche pas plus à rompre un silence hostile par un discours apaisant qu'elle ne demande à être entendue sur fond de silence respectueux, mais elle supplie l'être aimé, enfermé dans son mutisme, de libérer sa voix et sa parole afin que s'élève à son tour son propre cantique; autrement dit, le cantique de l'un (l'une) n'est que la parole de l'autre transfigurée: "Si tu brises le silence, alors, je chanterai", tel pourrait être l'aphorisme qui résumerait ce poème.

Cette posture, basée sur l'échange, est au plus près de ce que Paul Ricœur définit comme "des expériences pacifiées de reconnaissance mutuelle, reposant sur des médiations symboliques soustraites tant à l'ordre juridique qu'à celui des échanges marchands", d'autant qu'elle évite, grâce au jeu de la parole et du chant, une stricte réciprocité suspecte à plus d'un titre comme l'explique le philosophe:

L'aveu de la dissymétrie menacée d'oubli vient d'abord rappeler le caractère irremplaçable de chacun des partenaires de l'échange: l'un n'est pas l'autre; on échange des dons, mais non des places. Second bénéfice de cet aveu: il protège la mutualité contre les pièges de l'union fusionnelle, que ce soit dans l'amour, l'amitié et la fraternité à l'échelle communautaire ou cosmopolite; une juste distance est préservée au cœur de la mutualité, juste distance qui intègre le respect à l'intimité.

## NOTES

1. Luzmaría Jiménez Faro, *Poetisas Españolas, Antología general, Tomo I: hasta 1900*, Madrid, Torremozas, 1996, 340 p. et Luzmaría Jiménez Faro, *Poetisas Españolas, Antología general, Tomo II: de 1901 a 1939*, Madrid, Torremozas, 1996, 254 p.
2. Emilio Miró, *Antología de Poetisas del 27*, Madrid, Editorial Castalia, Biblioteca de escritoras, 1999, 441 p.
3. Paul Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, Trois études, Paris, Stock, 2004, 387p. Le but de l'ouvrage est de transformer la notion de "reconnaissance" en un véritable concept, philosophiquement recevable.
4. P. Ricœur reprend là le titre d'un ouvrage du Québécois Charles Taylor: "Charles Taylor, soucieux de bonne argumentation, concentre la discussion sur les titres d'une politique de la différence, politique qu'il oppose à celle fondée sur le principe d'égalité universelle. L'auteur s'efforce de voir, dans le passage de l'une à l'autre politique, un glissement plutôt qu'une opposition frontale, suscité par le changement de définition du statut égalitaire impliqué par l'idée même de dignité; c'est l'égalité qui, d'elle-même, appellerait un traitement différentiel, jusqu'à appeler au plan institutionnel des règles et des procédures de *discrimination inversée*. Ce qui est reproché à l'universalisme abstrait serait d'être resté "aveugle aux différences" au nom de la neutralité libérale. Deux politiques également fondées entrent ainsi en conflit à partir d'un même concept directeur, celui de dignité avec ses implications égalitaires.", *Op. cit.*, p. 312.
5. "La poesía española en el siglo XX", *Químera*, Revista de literatura, números 228-229, Barcelona, abril 2003, p. 12-75.
6. *Ibid.*, p. 14. La traduction entre parenthèses est de mon fait. Il en va de même pour toutes les traductions de cet article.
7. *Ibid.*, p. 13.
8. *Ibid.*, p. 43.
9. *Ibid.*, p. 75.
10. *Ibid.*, p. 43-47.
11. *Ibid.*, p. 16.
12. *Ibid.*, p. 16.
13. *Ibid.*, p. 41.

14. *Ibid.*, p. 18.
15. *Ibid.*, p. 29.
16. *Ibid.*, p. 40.
17. Sauf en ce qui concerne ceux de Concha Méndez mais les éditions Hiperión proposent une anthologie, *Poemas*, publiée en 1991.
18. Emmanuel Fraisse, *Les anthologies en France*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 117.
19. *Quimera*, *Op. cit.*, p. 70.
20. *Ibid.*, p. 46-47.
21. Gabriele Morelli, *Historia y recepción de la Antología poética de Gerardo Diego*, Valencia, Pre-Textos, 1997, 343 p. Lire en particulier le chapitre, *La Antología: un best-seller editorial*, p. 102-106.
22. "La poesía española en el siglo XX", *Quimera*, Revista de literatura, número 228-229, Barcelona, abril 2003, p. 71.
23. Gerardo Diego, *Poesía española, Antología 1915-1931*, Madrid, Visor libros, 2002, 469 p. (Première édition, Madrid, Editorial Signo, 1932), p. 8.
24. Je ne reviens pas sur les innombrables discussions et batailles autour de ce nom. Pour un bilan précis et une appréciation juste, voir l'introduction d'Emilio Miró. *Op. cit.*, p. 7-31.
25. Plus frappant encore, la moins connue des deux poétesses, Josefina de la Torre, est pourtant également présente, aux côtés de Carmen Conde, dans une anthologie souvent citée, celle de Guillermo Díaz-Plaja, *El poema en Prosa en España*, Estudio crítico y antología, Barcelona, ediciones Gustavo Gili, 1956. Il faut dire qu'elles ne figurent pas dans la rubrique "Génération de 27" mais dans celle des "épigones de Juan Ramón Jiménez". Cette mise sous tutelle est d'ailleurs fort révélatrice du rôle accordé aux femmes, qui ne sauraient ouvrir des chemins mais s'appliqueraient à reproduire des modèles.
26. Au-delà de l'anthologie de 34, il est clair que la dispersion, consécutive à la guerre civile, est sans nul doute la raison essentielle de l'impossible remaniement du groupe.
27. Luzmaría Jiménez Faro, *Poetisas Españolas, Antología general, Tomo I: hasta 1900*, Torremozas, Madrid, 1996, 340 p. et Luzmaría Jiménez Faro, *Poetisas Españolas, Antología general, Tomo II: de 1901 a 1939*, Madrid, Torremozas, 1996, 254 p.
28. *Op. cit.*, p. 7.
29. Luzmaría Jiménez Faro, *Poetisas Españolas, Tomo I: hasta 1900, Antología general*, Madrid, Ediciones Torremozas, 1996, 340 p., p.7.
30. Luzmaría Jiménez Faro, *Poetisas Españolas, Tomo II: de 1901 a 1939, Antología general*, Madrid, Ediciones Torremozas, 1996, 253 p.
31. *Op. cit.*, p. 123.

32. *Op. cit.*, p. 227.
33. *Op. cit.*, p. 164.
34. *Op. cit.*, p. 155.
35. *Op. cit.*, p. 98.
36. "La poesía española en el siglo XX", *Quimera*, Revista de literatura, número 228-229, Barcelona, abril 2003, p. 41: Es notable la ausencia de las mujeres poetas de la generación del 27, solapadas tras el brillo de sus colegas varones. (Remarquons l'absence des femmes poètes de la génération de 27, éclipsées par l'éclat de leurs collègues masculins).
37. Juan Ramón Jiménez, pour des raisons qui lui sont propres, n'a pas souhaité faire partie de la seconde anthologie, alors qu'il figurait dans la première.
38. *Nos parece de interés destacar aquí la influencia que sobre nuestra poetisa ejerció Juan Ramón Jiménez, derivada de su admiración por el poeta de Moguer, admiración que cristalizaría en una amistad entrañable con él y con Zenobia.* (Il nous semble intéressant de souligner ici l'influence que sur notre poétesse a exercé Juan Ramón Jiménez; un influence liée à son admiration pour le poète de Moguer, admiration qui débouchera sur une solide amitié avec lui et Zenobia). In Jiménez Faro, Luzmaría, *Poetisas Españolas, Antología general*, Tomo II: de 1901 a 1939, Madrid, Torremozas, 1996, p. 101.
39. [...]*en la segunda Antología de Gerardo Diego, su breve "Poética" terminaba con una rotunda declaración de filiación estética [...]* (dans la deuxième Anthologie de Gerardo Diego, sa brève "Poétique" s'achevait sur une claire déclaration de filiation esthétique). In Miró, Gabriel, *Poetisas de la Generación del 27*, Madrid, Editorial Castalia, Biblioteca de Escritoras, 1999, p. 57.
40. Gerardo Diego, *Poesía española, Antología (1934)*, Taurus Ediciones, Undécima reimpresión 1987, Segunda edición en "Temas de España", de las dos antologías *Poesía Española (Contemporáneos)* de Gerardo Diego (1932-1934), repitiendo la primera de Taurus Ediciones, en la Colección "Sillar", Madrid, 1959, p. 460-461.
41. *Op. cit.*, p. 460.
42. Cependant, ce sont cinq femmes que l'anthologie d'Emilio Miró regroupe sous le nom de "Poetisas del 27" où l'on voit, pour commencer, que le souhait d'Ernestina, de ne pas être traitée de "poetisa" n'a pas été entendu!
43. *Op. Cit.*, p. 526.
44. Mais dans le fond, l'est-elle vraiment? Et diffère-t-elle de celle de Vicente Aleixandre qui dit: "No sé lo que es la poesía. Y desconfío profundamente de todo juicio de poeta sobre lo siempre inexplicable." (La poésie? Je ne sais pas ce que c'est. Et je me méfie profondément de tout jugement de poète sur ce qui est proprement inexplicable). *Op. cit.*, p. 469.
45. *Op. cit.*, p. 525.

46. Emilio Miró, *Antología de Poetisas del 27*, Madrid, Editorial Castalia, Biblioteca de escritoras, 1999, p. 62.
47. Je me souviens d'une discussion avec Bernadette Paringaux, éditrice de la traduction française du dernier recueil du poète catalan Alex Susana, où elle regrettait d'avoir cédé au traducteur qui avait décidé de ré-intituler le recueil *Inutile poésie*, ce qui, à ses yeux, avait eu un effet désastreux sur les ventes.
48. *Op.cit.*, p. 276.

## La littérature féminine et le pouvoir de la Littérature

**Michèle Ramond**  
(Université de Paris 8)

On ne le dira jamais assez, l'objet (la littérature écrite par les femmes) nous échappe pour autant d'application que l'on mette à le cerner. Car, nous dit-on, il n'y a pas lieu de l'isoler comme objet qui mériterait qu'on pose sur lui un regard un peu spécialisé. C'est de la littérature, sans plus, et d'ailleurs plutôt (sauf exception) moins excellente.

Homme, mon ami, tu plaisantes volontiers les œuvres, fatalement autobiographiques, de la femme. Sur qui comptes-tu donc pour te la peindre, te rebattre d'elle les oreilles, la desservir auprès de toi, te lasser d'elle à la fin? Sur toi-même? Tu es mon ami de trop fraîche date pour que je te donne grossièrement mon opinion là-dessus. Nous disions donc...

Le gros projecteur, l'œil sans vergogne qu'elle manœuvre avec complaisance, fouille toujours le même secteur féminin, ravagé de félicité et de discorde, autour duquel l'ombre s'épaissit. Ce n'est pas dans la zone illuminée que se trame le pire...

C'est en 1928 que Colette termine *La naissance du jour* qu'elle commence en 1927, elle a cinquante quatre ans. La critique s'entend à dire que ce livre est pour Colette celui du renouveau, la fiction semble en être absente et onze lettres ou citations de lettres de Sido le rythment. Le roman qui n'est pas vraiment un roman n'est pas non plus de l'autobiographie, puisque les personnages fictifs se mêlent à des amis reconnaissables. Les lettres de Sido ne sont pas non plus tout à fait les lettres de Sidonie et la narratrice n'est pas non plus tout à fait Colette. Ce genre très particulier révèle un territoire partagé entre la lumière

et l'ombre où les capiteuses odeurs de la nature, de la campagne et de la mer se mêlent aux voix des hôtes, de la mère réinventée et aux trésors cachés d'une voix intime que l'écriture n'épuise pas. On dira que ce sont des territoires au féminin qui ne méritent pas la gravité religieuse du critique ni la bénignité du lecteur. Ces trésors d'émotions, de regrets, de renoncements devant la vie, l'amour, le désir et la mort n'excitent pas la convoitise du philosophe, ce sont des mots et des maux, des heurs et des malheurs de femmes. Nous oublions, lorsque nous traitons de bagatelles ces impressions et ces sentiments, et je choisis sciemment une des plus belles littératures de femmes, nous oublions que ces valeurs que Colette emblématise et que nous ressentons "féminines" ne nous paraissent telles que par ce qu'elles sont généralement exclues d'un système de pensée patriarcal favorable à la domination masculine, imposé et accepté comme universel, qui privilégie le mental et anathématise la pensée et l'éprouvé du corps.

Un grand vent s'est levé sur le soir. Il a séché la pluie, emporté les grosses outres molles des nuages ballonnés, porteurs de bénigne humidité. Il souffle du nord, parle de sécheresse, de neige lointaine, d'une saison rigide, invisible, déjà installée là-haut sur les Alpes.

Le souffle panthéiste, on ne sait par quelle bévue, par quel égarement de la sensibilité ou de l'esprit nous le ressentons "féminin", c'est-à-dire propre d'une nature féminine portée à la sensiblerie et à la réception sensorielle, celle du corps ou d'une intelligence purement sensitive, très peu spirituelle. Il faudrait au contraire étudier de près ces styles et montrer comment ils analysent avec une précision scientifique et une patience ésotérique ou érémitique les sociabilités humaines, les sentiments, la douleur d'aimer et de perdre et toute la réalité que l'intelligence du cœur, de l'esprit et des sens peut embrasser. On se demandera alors pourquoi à ce "féminin" ne peut être attribuée une vertu moins restrictive, celle d'universel, mais d'un universel discriminé dont nous avons depuis des siècles ou des millénaires perdu le modèle, la notion et peut-être aussi le désir ou le goût:

Au cours des heures où je me sens inférieure à tout ce qui m'entoure, menacée par ma propre médiocrité, effrayée de découvrir qu'un muscle perd sa vigueur, un désir sa force, une douleur la trempe affilée de son tranchant, je puis pourtant me

redresser et me dire: "Je suis la fille de celle qui écrivit cette lettre- cette lettre et tant d'autres que j'ai gardées".

Est-il hasardeux, incorrect, précipité, faux, prétentieux ou même injurieux de penser que cette phrase appartient à un monde, à un système philosophique, anthropologique, esthétique, subjectif, et à un fond imaginaire à la fois privé et universel qui pourraient triomphalement porter la bannière de "féminin"? Un féminin à la fois singulier (celui de Colette) et rassembleur, où toute femme peut reconnaître une proximité ontologique et historique et dont les valeurs (auxquelles les hommes pourraient aussi adhérer) cantonnées depuis fort longtemps dans le *spécifique* ont insidieusement, afin de mieux asseoir la suprématie masculine, été privées par la pensée dominante de leur rayonnement universel? Et si je m'exprime ainsi à propos d'une telle phrase qui sonne comme l'écho d'un monde parallèle que le vent de l'Histoire aurait balayé et dont il ne resterait que quelques fossiles, restes sacrés d'une Atlantide d'ailleurs improbable, j'y vois plusieurs raisons. Bien entendu cette lettre à la mère qu'est *La naissance du jour* est à mettre en rapport avec la lettre au père d'un certain K particulièrement représentative du masculin universel dans lequel nous baignons. Mais les hommes écrivent aussi des lettres à la mère, c'est le cas, je crois, de *La chambre claire* de Roland Barthes. Et les femmes écrivent probablement aussi des lettres au père. Mais le tournoiement de ces figures: le fils, la fille, le père, la mère (et le frère, la sœur...), dans les textes littéraires; leurs révolutions -comme de corps célestes- dans le ciel des idées et des représentations (images, sensations, émotions...) autour de l'astre subjectif des œuvres (leur narrateur ou leur sujet d'écriture) n'obéissent pas à une même logique mentale et affective. La survivance de la fille ou du fils que nous ne cesserons jamais d'être, sa dépendance, sa dette ou sa révolte, sa façon de s'approcher du néant, et de l'évoquer, d'accueillir dans ses œuvres les figures originelles, qui infatigablement reviennent, d'interroger l'avenir, la descendance dans le sillage de nos revenants et des sentiments ineffables et controversés qu'ils inspirent, tout cela ne suppose ni le même voyage, ni le même ravissement, ni le même tourment. Nous ne pouvons changer d'*histoire* ni d'*Histoire* et c'est à partir de ce double conditionnement que nous créons (et que nous *nous* créons); nous naissons dans ce bain d'images, de mythologies, de fantasmes, de préjugés, de stéréotypes, de rêves, de structures hiérarchiques marquées dans les discours et les rapports de pouvoir, dans les systèmes de représentations imposés et influents... Le sexe

est loin d'être le conditionneur majeur, si par sexe on entend le "bios" et le corps, encore que ces systèmes de réception et ces fonctions ne soient pas indifférents, au moment de recevoir en soi ou de produire une œuvre d'art ou un texte littéraire. Mais si par *sexe* nous entendons l'Histoire qui nous échoit selon que nous naissons fils ou fille, le sens social que nous donnons à nos vies et tous les phénomènes de soumission ou de domination dont nous héritons, le sexe est, alors, notre degré de signifiante et/ou d'insignifiante symboliques, notre mode d'accès à la vie et au langage. Reconnaître le féminin dans sa dimension imaginaire, historique, mythologique, ce n'est pas le cantonner dans le spécifique, c'est au contraire enrichir l'universel, en lui restituant dans toute leur dignité des valeurs calomniées ou minorées par l'ordre dominant.

Colette donc termine *La naissance du jour* commencé en 1927, en 1928. À une toute petite distance de ces deux dates, deux autres se font face, encadrant le chef-d'œuvre de Virginia Woolf, *La promenade au phare*, commencé en 1925 et terminé en 1927. À peine une année sépare ces deux romans auxquels on pourrait à l'infini trouver des points communs. Virginia Woolf a quarante cinq ans. Presque dix ans de moins que Colette à la même date. S'il importe d'apprécier, dans le cadre d'une réflexion sur la littérature féminine, les affinités entre ces deux œuvres, il est vrai aussi que le roman de Virginia Woolf possède une caractéristique dont on a beaucoup parlé sans pourtant lui donner toute l'importance qu'à mes yeux prend ce style nouveau, en communauté d'esprit, de matière et d'émotion avec Colette, mais tellement polyphonique, accaparé par des détails saugrenus, constamment distrait et interrompu et si peu enclin à raconter une histoire qu'il inaugure un genre nouveau dont pourtant les historiens de la littérature n'attribuent nullement à Virginia Woolf la paternité. Je parle bien sûr du "nouveau roman", qui à mon sens fait son éblouissante apparition sous cette plume de femme à qui on est prêt à reconnaître tous les mérites sauf celui d'avoir inventé un genre littéraire qui bouleverse au milieu du XX<sup>e</sup> siècle les canons littéraires, révolution dodécaphonique de la littérature à ceci près que la mélodie n'en est pas absente. Si je mets à ce point l'accent sur cette idée qui m'envahit au moment où je sors, éblouie, de ma relecture de *La promenade au phare*, c'est que je découvre là un nouveau tour que la société fait aux femmes de lettres, à ces femmes qui seraient -sans qu'on le dise ou sans même qu'on le voie- des agents méconnus de transformations génériques que la littérature masculine distrait à son profit, dévoie et s'approprie. Dans le domaine des productions

symboliques, la femme est beaucoup moins servile ou soumise qu'on ne serait tenté de le croire. Et si l'on tient compte des conditions historiques et politiques que lui font nos sociétés patriarcales phallogocentrees, il est encore plus étonnant d'apprécier son rôle de pionnière, même si celui-ci a tôt fait d'être étouffé, occulté ou minoré. Il serait bon de savoir dans quels domaines littéraires, autres que celui que je viens d'évoquer, qui concerne le roman, elles ont eu aussi l'initiative d'une transformation fondamentale. Je crains de m'approcher de trop près de l'usage des personnes (la première et la deuxième), du journal intime et de la forme épistolaire. Pour en revenir au nouveau roman, il resterait à étudier la façon dont les écrivains hommes se le sont appropriés (s'en sont attribué la paternité mais aussi -par systématisation- en ont forgé et catégorisé les propriétés). On peut admettre qu'ils en ont rationalisé et intellectualisé la forme et le style. Mais pour autant que comptent au regard de l'Histoire, Claude Simon, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Jean Ricardou..., il n'est pas une personne, pas un critique qui ne considère aussi comme fondamentale l'œuvre de Nathalie Sarraute (*Tropismes* est de 1939) et de Marguerite Duras, qui comptent l'une et l'autre parmi les écrivains français les plus importants. On établira cependant toujours une différence en faveur des romanciers, plus conscients de leurs procédés, plus maîtres du jeu, plus directifs et plus cérébraux, destinés à occuper la place du Maître dans ce renouveau romanesque que la théorie accompagnait comme son ombre, son corollaire nécessaire (et pourtant... *L'ère du soupçon*, 1955, constitué d'articles écrits à partir de 1947, regorge de propositions théoriques qui n'ont pas été, à mon sens, suffisamment exploitées et que l'on pourrait et devrait prolonger...)

Il me paraissait donc juste ici de souligner que la révolution romanesque que suppose *La promenade au phare* avait été en quelque sorte dénaturée et bien sûr amoindrie par des jugements laudatifs certes qui cependant mettaient moins l'accent sur la hardiesse de l'expérimentation que sur la facilité de l'écriture, la présence du Père et de la Mère, l'exploration de l'âme, la sensibilité, la sensitivité. Or il s'agit d'instruments nouveaux qu'au fil des pages l'écriture invente et met à l'épreuve pour combattre le néant, la mort, la mélancolie. Ce roman est un atelier d'expérimentation technique et un laboratoire de pensée métaphysique. Là encore ce sont nos stéréotypes qui gouvernent notre lecture et qui confèrent au style cette valeur féminine qui fait le malheur des écritures des femmes, dont on verra toujours l'émotion, la pénétration, l'intuition et le lyrisme alors que ces qualités

sont l'effet d'un travail puissant sur le genre romanesque, c'est-à-dire, sur la "mimésis" que les outils analytiques des femmes pulvérisent. Et ceci n'est pas fait pour nous surprendre car cette puissance analytique et déconstructrice nous l'avons vue la dernière fois (certes sommairement) glorifiée dans l'invention par Anna O. de la "talking cure", selon un protocole de libre association qu'elle imposa, au cours de leurs entrevues, au Docteur Breuer. Cette puissance analytique exploitée par l'écriture et accrue par le travail même de l'écriture chez les femmes de lettres, ne se borne pas à soi, elle se déploie sur le monde, c'est-à-dire la terre et le ciel et, au-delà de l'horizon qui limite le champ de l'expérience, elle s'étend à l'infinie complexité de ce qui nous dépasse: l'autre, les autres, le monde presque impénétrable qui nous porte et que nous portons, la grande nuit non pas seulement de notre âme mais de tout ce qui s'oppose à nos certitudes, le temps qui fuit, la vie dont on ne connaît ni l'origine ni les fins, la mort qui nous met à l'épreuve de la plus grande incertitude, le néant qui nous cerne et qui semble nous attendre. L'impression constante est celle d'une analyse par l'écriture qui dépasse les limites du moi et même du moi profond, et qui les dissout, ouvrant tout sujet à l'expérience d'une transcendance ou d'une verticalité qui échappe au contrôle de la raison et de la conscience. Je ne donnerai qu'un exemple, la mort de Mrs Ramsay, figure centrale -plus encore que Mr Ramsay- dans la maison délabrée des Hébrides, autour de qui, comme d'un astre indispensable à la survivance (plus encore qu'à la vie), gravite le texte de *La promenade au phare* jusqu'à son dernier instant. Ce qu'il y a de remarquable dans cette mort de Mrs Ramsay c'est qu'on ne la voit pas arriver. (On pense aussi -et cette comparaison est tout à l'honneur de l'écrivaine espagnole- à la mort qu'on ne voit pas arriver dans *La fiebre amarilla*, de Luisa Castro, alors que l'on est au chevet de l'héroïne mourante dès l'ouverture du roman, mais la mort arrive sans qu'on l'ait vue arriver). C'est un fait. Elle est arrivée, pourtant, la mort dès la fin de la première partie de *La promenade* (le roman en comporte trois de longueur inégale comme les trois faisceaux du phare) et bien sûr elle s'est déjà installée au début de la deuxième partie, bien avant la fin de la 3<sup>e</sup> séquence qui dit, entre parenthèses: "(Mr Ramsay, trébuchant le long d'un couloir, étendit les bras, un matin obscur. Mais Mrs Ramsay étant morte assez soudainement la veille au soir, ils restèrent vides)".

Si nous parvenions à comprendre comment la mort s'est déjà installée dans le texte, si nous parvenions à pénétrer les secrets de cette invisibilité de la mort ressentie (et non pas annoncée) par

l'écriture, dans les couches les plus inconscientes de la perception, alors certainement nous comprendrions mieux cette disposition particulière des œuvres écrites par les femmes à la transcendance. Dans ces moments où une verticalité invisible traverse les textes, quelque chose arrive qui fait que le lecteur se sent seul, sans les autres et sans le monde, comme à l'heure de la mort. La recherche et la perception de cet état-là sont à mille lieues de la quête identitaire ou même du foisonnement identitaire, à mille lieues aussi du sentiment de déréliction lié à la pensée de la perte du moi et à toutes les sensations désagréables ou effrayantes qui accompagnent la dilution du moi. Ces expériences de quitter le monde sont probablement les signes les plus captivants que nous font les œuvres écrites par les femmes. Je ne saurais mieux le dire aujourd'hui. Nous sommes avec la littérature des femmes, et sans que cela s'inscrive par un propos philosophique conscient, toujours en train de dire adieu au monde en même temps que nous en apprécions et en découvrons par le menu les qualités et les splendeurs dans le détail de leurs variations les plus subtiles, les plus imperceptibles. Quitter le monde ne va pas sans un poignant regret:

“Comme je voudrais aller avec vous!” s'écria-t-elle. Mais elle était retenue par quelque chose de si fort qu'il ne lui vint pas à l'esprit de se demander ce que c'était. Bien sûr, il lui était impossible d'aller avec eux. Elle eût cependant aimé le faire si cette autre chose ne l'en avait pas empêchée et, émoussée par le sentiment de l'absurdité de sa dernière pensée (la veine qu'il y avait à épouser un homme possédant une pochette en peau de chamois pour sa montre), elle passa, un sourire aux lèvres, dans l'autre pièce où son mari était assis et lisait. (*La promenade*, I, 17)

Le regret du monde perdu (je veux dire du monde que l'on s'apprête à perdre, que l'on sait devoir quitter, que l'on est toujours un peu en train de quitter...) est ce qui habite et mobilise la puissance analytique, l'attention mentale portée au monde ainsi que tous les systèmes de perception à l'écoute de la vie. Mais ce que je tenais avant tout à proposer, avant même d'aborder ces territoires encore très mal connus de moi, c'est cette idée que les femmes dans le domaine des lettres sont beaucoup plus éclairées et expérimentatrices qu'on ne serait tenté de le croire, à cause de la pression qu'exercent les stéréotypes, les idées toutes faites et les présupposés machistes sur la pensée des

hommes et des femmes et de l'aveuglement qui en découle. Il est salutaire de voir par exemple ce que le *dit* "nouveau roman" doit aux femmes, à leur pensée, leur style, leur sensibilité. Il se pourrait donc que nous soyons gênés, au moment d'apprécier dans sa singularité la production littéraire des femmes, par le fait que leurs inventions ont été détournées, consciemment ou non, par ce que j'appellerais allégoriquement *la Littérature*, sachant que celle-ci est essentiellement représentée par des générations d'écrivains-hommes, les écrivaines -loin d'être emblématiques d'un courant littéraire- faisant toujours figure de talentueuses accompagnatrices de ces mouvements qui se constituent en dehors d'elles et où elles s'intégreraient mais qu'elles n'annonceraient pas. Si l'on prenait la peine de revisiter toute l'Histoire littéraire, celle des formes et des styles, nous aurions probablement bien des surprises. Mais encore faudrait-il trouver trace suffisamment parlante de ces initiatrices de genres nouveaux que la renommée a peut-être trop vite oubliées ou reléguées ou obliérées ou qui n'ont pas été considérées dignes de notoriété, *a fortiori* de pérennité littéraires. Pour ce qui est de Virginia Woolf, il était plus difficile à l'Histoire de l'éviter. Cette femme de lettres particulièrement productive et brillante a dominé son temps. Il en va de même de Colette, de Nathalie Sarraute, de Marguerite Duras... Mais à l'heure de produire une réflexion sur le nouveau roman, il serait bon de regarder de près les emprunts qu'il fit aux littératures de femmes qui ont accompagné sa naissance. Et pas seulement dans le but d'éponger une dette historique, de rétablir une vérité et de rendre justice. Car les dommages produits par l'Histoire littéraire qui nous est racontée sont plus graves. L'apport des femmes en effet n'est plus visible à l'intérieur d'une littérature qui progresse aussi sous l'influence des styles et des expérimentations des femmes mais qui les digère et les métabolise de façon telle que leur féminité recyclée devient patrimoine d'une littérature universelle dont le label masculin n'est jamais discuté. Le travail des femmes en littérature, comme dans les autres domaines où leur activité se déploie, est un authentique travail de Sisyphe.

Parmi les nombreuses questions qui me préoccupent, il y en a une dont je souhaiterais vous parler brièvement. Dans la mesure où je fais une grande confiance au jugement critique de Nathalie Sarraute, je suis troublée par ce qu'elle nous dit de Proust. S'il est vrai que Proust a fait de "l'analyse" (qui d'ailleurs songerait à le nier?), qu'en est-il de cette "puissance analytique" dont je faisais l'éloge à propos des productions romanesques et des attitudes stylistiques des femmes? L'analyse proustienne entre-t-elle dans une même configuration

formelle et spirituelle? Le narrateur de *La recherche* rappelle lui-même qu'il n'utilise pas d'un microscope mais d'une longue-vue. Ces vérités qu'il tente de percevoir pour les graver ensuite dans le temple qu'il a décidé de construire ne sont pas découvertes au microscope, il s'est tout au contraire servi d'un télescope pour apercevoir ces choses, "très petites en effet mais parce qu'elles étaient situées à une grande distance" et qu'elles étaient chacune un monde. Ces vérités appartiennent à un temps très long, attaché à moi qui me supporte moi juché à son vertigineux sommet, comme la date à laquelle j'entendais le bruit de la sonnette du jardin de Combray, point de repère dans cette distance énorme comme celle des astres que nous contemplons depuis la terre. Il est logique, puisque le narrateur lui-même dans un moment final de sincérité nous le confie, que nous ressentions cette énorme distance et le soulagement qu'éprouve le sujet lorsque, franchissant l'abîme qui sépare le moi de lui-même, il retrouve la vérité perdue. Ces vérités ou "ces groupes composés de sensations, d'images, de sentiments, de souvenirs" (Nathalie Sarraute), le narrateur semble les observer

comme s'ils étaient (selon Nathalie Sarraute) des astres dans un ciel immobile. Il les a considérés comme un enchaînement d'effets et de causes qu'il s'est efforcé d'expliquer. Il a rarement -pour ne pas dire jamais- essayé de les revivre et de les faire revivre au lecteur dans le présent, tandis qu'ils se forment et à mesure qu'ils se développent comme autant de drames minuscules ayant chacun ses péripéties, son mystère et son imprévisible dénouement.

Cette appréciation peut nous apparaître un peu hâtive ou injuste, mais elle possède néanmoins un fond de vérité qu'il nous faudrait mieux explorer et expliciter. Si Gide et à sa suite N. Sarraute paraissent reprocher à Proust d'avoir fait de "l'analyse", "c'est-à-dire d'avoir, dans les parties les plus neuves de son œuvre, incité le lecteur à faire fonctionner son intelligence au lieu de lui avoir donné la sensation de revivre une expérience", c'est sans doute que ces actions souterraines ou éloignées dont l'œuvre se nourrit ne sollicitent pas chez tous les écrivains les mêmes facultés, ne suggèrent pas à tous les mêmes stratégies ni les mêmes approches, ne suscitent pas les mêmes mouvements de part et d'autre de cette limite fluctuante qui sépare le dedans du dehors. Nathalie Sarraute n'évoque pas l'écriture de Virginia Woolf, elle parle par contre d'une écrivaine, Ivy Compton-

Burnett et de ses dialogues particuliers qui, sous l'aspect de conversation ordinaire, sont à tout moment exposés aux assauts de courants intérieurs, mouvements montés des profondeurs et que l'on perçoit et embrasse en un éclair, sans qu'il y ait le temps ni les moyens de séparer et de nommer cela qui arrive et aussitôt disparaît. Il faudrait donc supposer que lorsque j'évoquais cette puissance analytique propre aux écrivaines de cet éblouissant premier quart du XX<sup>e</sup> siècle, je me référais à autre chose qu'à ce que Gide et à sa suite N. Sarraute entendent par "analyse", au moment de définir la manière de Proust. La grammaire des émotions et l'appareil perceptif n'ont pas les mêmes caractéristiques et ne sont pas de même nature chez Marcel Proust et chez Virginia Woolf ou Colette. Dans un cas (*La promenade au phare*) ça arrive, dans l'autre (*La recherche*) on y applique son regard avec une patience d'astronome et d'astrophysicien. Dans un cas (Woolf) on est traversé par le sentiment, la sensation, l'émotion, la vision, de la même façon que l'on est surpris par la mort et abandonné à une solitude sans conscience; dans l'autre cas (Proust) on mesure la durée en usant d'une sorte de psychologie dans l'espace, on opère des résurrections, on introduit par la mémoire (ou le télescope) le passé dans le présent sans le modifier "tel qu'il était au moment où il était le présent" et on supprime "précisément cette grande dimension du Temps suivant laquelle la vie se réalise", accordant ainsi au moi l'illusion qu'il pourrait, en échappant au Temps, se protéger de la mort. À l'opposé, les pensées, les vérités, les sensations, les impressions, tous ces mouvements insaisissables et incontrôlables des sens et de l'âme, qui vinrent à Mrs Ramsay, à Mr Bankes, à Lily Briscoe, à James, à Mr Ramsay, à Charles Tansley, à Paul, à Minta... ne sont pas des objets auxquels on applique la lorgnette en analysant une parole, un regard, une saveur, une intonation, une lumière... Ce n'est pas une recherche qu'entreprend l'écriture afin de bâtir au moi l'édifice où il se perpétuera; c'est au contraire une recherche pour délivrer le moi du poids que le monde a placé sur lui, pour le rendre léger, poreux et transparent, traversé par mille pensées et visions qui ne viennent pas de son fond propre mais d'ailleurs, de dehors, d'un lieu de plus en plus éloigné de soi-même et se rapprochant peu à peu et de plus en plus de ce que l'on a accoutumé d'appeler la mort.

La puissance analytique chez Woolf n'est pas dans la lunette mais dans l'opération dissolvante qui permet l'éloignement de soi, le brouillage de ce rideau de moins en moins opaque, de plus en plus ténu qui protège et isole le moi. C'est probablement ce que Lily Briscoe

à la fin de *La promenade* évoque, quand elle pense enfin avoir eu sa "vision".

Sans vouloir le moins du monde opposer les écritures des femmes aux écritures des hommes, mais avec le désir au contraire de trouver chez les écrivaines et les écrivains cette complémentarité non exclusive qui permettrait à nos littératures de respirer sur un rythme alternatif et conjoint, réconcilié et pacifié dans un grand espoir d'androgynie symbolique, je propose donc à notre méditation cette hypothèse d'une double sollicitation analytique dont les dosages, mixages ou degrés de pureté varient selon les auteurs et les œuvres. L'analyse selon Proust correspondrait davantage à une subjectivité freudienne des textes. La puissance analytique dont j'ai fait état -de façon encore très imparfaite- à propos de *La promenade au phare* supposerait plutôt une immersion du moi dans le réel, la subjectivité n'étant pas au tréfonds du moi, mais à sa périphérie ou même à l'extérieur de lui.

Dans un cas, juchés au sommet vertigineux de notre édifice, on scrute avec des verres grossissants ce passé subjectif indéfiniment déroulé qui nous soutient, nous remplit de désir et parfois d'effroi. Dans l'autre, la vie, le réel ou la mort se déversent en nous à la façon de ce qui a été forclos et qui revient. C'est comme si la subjectivité venait du dehors et nous apparaissait sous forme de visions.



## Les romans hispano-américains au XIX<sup>e</sup> siècle: un enjeu de pouvoir pour les femmes

**Joséphine Marie**

(DEA Université de Paris III/Paris 8)

Le XIX<sup>e</sup> siècle hispano-américain est celui de la décolonisation. Dans ce contexte libéral et romantique de l'Indépendance, les nations naissantes vont paradoxalement se refermer dans un conservatisme social. En effet, les créoles, libérés du joug de la métropole, souhaitent affirmer leur pleine possession du pays, réglementant ainsi le fonctionnement de la société en reconstruction. Les femmes sont les premières concernées par ces changements. Dans ce sens, Marie Louise Pratt, pour qui la modernité apparaît, non comme un agent qui confère de la liberté, mais plutôt comme un facteur qui met en mouvement certains conflits, montre, en se fondant sur les recherches de divers historiens, que la femme est la première "otredad" exclue du champ de la modernité hispano-américaine qui émerge à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. La situation d'infériorité de la femme, situation légitimée et institutionnalisée, est alors particulièrement visible dans le champ civique et intellectuel, puisqu'il s'agit, avec le milieu professionnel, d'un des principaux domaines de la sphère publique, considérés comme proprement masculins. Toutefois, malgré un contexte qui n'en favorise ni l'apparition ni la reconnaissance, une écriture "féminine" émerge véritablement au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. Cette écriture féminine est motivée non seulement par un désir de reconnaissance dans cet univers masculin mais aussi par une volonté d'affirmation de nombreuses revendications. Elle témoigne d'un désir de faire participer les femmes à la construction de la nation et de les "éduquer", sachant que le lectorat est en pleine expansion, et en particulier celui des femmes. Romancière et essayiste péruvienne, Clorinda Matto de Turner exprime explicitement ce désir d'influence par le pouvoir de

l'écriture, en proposant une définition de la femme écrivain qui s'inscrit dans une perspective de progrès et de révolution sociale:

Para ocuparnos, de una vez, del estado de la ilustración de la mujer americana, la buscaremos en aquellas que, portandostandartes de la legión empeñada en la gran revolución social, han desafiado, desde la ira alta, hasta el ridículo bajo, para ir siempre con la enseña civilizadora. Me refiero a las mujeres que escriben, verdaderas heroínas que, [...], luchan, día a día, hora tras hora, para producir el libro, el folleto, el periódico, encarnados en el ideal del progreso femenino.<sup>3</sup>

Il semble alors que le corps féminin qui transparaît dans le roman hispano-américain au XIX<sup>e</sup> siècle constitue un des principaux lieux de cristallisation de cette tension entre une écriture masculine qui véhicule une vision hégémonique et une écriture féminine naissante, qui émerge malgré les nombreuses difficultés auxquelles elle se heurte, et propose des variantes du modèle féminin en vigueur. Le roman, qui met en scène sous forme fictionnelle les problèmes sociaux, civiques et politiques, souvent simultanément abordés dans des essais ou des articles, a constitué au XIX<sup>e</sup> siècle une des principales voies d'émergence de la littérature féminine<sup>4</sup>, et a ainsi joué un rôle décisif, en particulier dans la construction de l'image de la femme, à la fois en tant qu'auteur et que sujet représenté. Se centrant sur la construction de personnages, ce genre littéraire (qu'il s'agisse de roman romantique ou réaliste, les deux coexistant souvent) se prête particulièrement à l'élaboration de modèles et d'anti-modèles qui correspondent avant tout à une perception du corps. Nous choisirons comme roman masculin de référence, l'œuvre phare du romantisme sentimental, *María*<sup>5</sup> (1867), du colombien Jorge Isaacs (1837-1895), dont la vision du féminin semble particulièrement représentative, et prendrons l'exemple de trois romans féminins: *Sab*<sup>6</sup> de la Cubaine Gertrudis Gómez de Avellaneda (1816-1873), roman publié en 1841 à Madrid, et beaucoup plus tard à Cuba du fait de la censure, *Aves sin nido*<sup>7</sup> de la Péruvienne Clorinda Matto de Turner (1854-1909), publié en 1889 à Lima, et qui lui valut, avec le reste de son œuvre, d'être excommuniée et contrainte à l'exil, ainsi que *Panoramas de la vida*<sup>8</sup> (1872-1873) de l'Argentine Juana Manuela Gorriti (1819-1892), exilée au Pérou.

Ces visions féminines semblent précisément reposer sur un processus de "réappropriation" de l'image masculine du féminin. Se distinguent ainsi non seulement une vision novatrice, "vision féminine

inédite"<sup>9</sup>, mais aussi une tendance conformiste, qu'elle soit consciente ou non. Cohabitent toutes deux, ces tendances témoignent d'une volonté d'insertion, d'un désir d'occupation voire d'élargissement de l'espace littéraire et social impartis, et d'une obligation de composer avec le système. Les corps des modèles féminins construits surprennent alors par leur ambiguïté, ambiguïté pouvant aller jusqu'à la contradiction et constituant ainsi un lieu de complexification, voire de remise en question, des figures qui apparaissent au sein des écrits masculins. La complexe vision du féminin qui se cristallise dans ces "corps" romanesques modèles comprend principalement deux dimensions: l'image<sup>10</sup> et le mouvement.

Nos romans s'apparentent tous au genre romantique, courant esthétique qui constitue un moule dominé par la vision et le langage hégémoniques. La figure féminine y est centrale et alimente généralement les clichés sur l'idéal féminin. Elle se caractérise d'abord par son apparence physique. La technique de description proprement romantique envisage précisément un corps morcelé qui se résume à quelques motifs récurrents, symboles de la féminité et de la sensualité, dont principalement: la bouche, la chevelure, les yeux, les hanches, les mains, les pieds, les bras, les épaules et les joues. Les héroïnes sont toujours jeunes et belles. On ne peut d'ailleurs ignorer l'héritage européen du canon de beauté (souvent adapté à la réalité hispano-américaine) qui, fondé sur le culte de la madone, présente un être de séduction aux atouts enchanteurs mais purs et chastes, duquel se dégage souvent un air angélique. Ces trois extraits présentent successivement Lucía l'héroïne de *Aves sin nido*, Carlota celle de *Sab*, et Estela, un des nombreux personnages de *Panoramas de la vida*:

Lucía no era mujer vulgar. [...]. De alta estatura y color medianamente tostado, lo que se llama en el país color *perla*; ojos hermosos sombreados por espesas pestañas y cejas aterciopeladas ; llevaba además ese grande encanto femenino de una cabellera abundante y larga que, cuando deshecha, caía sobre sus espaldas como un manto de carey ondulado y brillante. Su existencia no marcaba todavía los veinte años [...].<sup>11</sup>

Nuestros lectores hubieran conocido desde luego a la tierna Carlota en las dulces lágrimas que tributaba todavía a la memoria de su madre muerta hacía cuatro años. Su hermosa y pura frente descansaba en una de sus manos, apoyando el brazo

en el antepecho de la ventana ; y sus cabellos castaños divididos en dos mitades iguales, caían formando multitud de rizos en torno de un rostro de diez y siete años. Examinando escrupulosamente a la luz del día aquel rostro, acaso no hubiera presentado un modelo de perfección ; pero el conjunto de sus delicadas facciones, y la mirada llena de dos grandes y hermosos ojos pardos, daban a su fisonomía, alumbrada por la luna, un no sé qué de angélico y penetrante imposible de describir. Aumentaba lo ideal de aquella linda figura un vestido blanquísimo que señalaba los contornos de su talle esbelto y gracioso, y no obstante hallarse sentada, echábase de ver que era de elevada estatura y admirables proporciones.<sup>12</sup>

Alejandro S., era un ofical de marina separado de nuestra escuadra por las vicisitudes de la política. Pobre y sin tener a quien confiar aquella niña, su única familia, llevábale consigo, al ir en buscas de una fortuna que le negaba su patria. Animoso y estóico en el infortunio, resignóse a su nueva posición, cual si nunca hubiera hecho otra cosa que tirar cable y remendar velas. En cuanto a su hermana, nunca ví una criatura tan preciosa. Verdadero tipo de limeña, todo en ella era gracia y belleza, desde su larga cabellera hasta su pulido pié. Su nombre -Estela—iba escrito en sus admirables ojos negros, cuya mirada a la vez casta y voluptuosa, tenía un fulgor, que a mí, niño, me hacía soñar con el cielo ; pero que en corazones viriles debía encender pasiones violentas y terribles.<sup>13</sup>

Ce dernier passage montre que, si le narrateur évoque le jeune Alejandro en faisant allusion à ses fonctions et à sa situation, il présente la sœur de ce dernier en s'attardant avant tout sur son apparence physique, ce qui semble représentatif des rôles masculins et féminins socialement établis. Plus généralement, ces trois extraits s'apparentent étrangement à la description de l'héroïne du Colombien Jorge Isaacs dans *María*. Le personnage féminin y est perçu au travers les yeux du narrateur-personnage Efraín, et correspond aux trois archétypes qui ont hanté l'imaginaire du XIX<sup>e</sup> siècle, à savoir la madone, la muse et la séductrice. Jorge Isaacs, lui confère également un caractère céleste, reprend les mêmes motifs coporels, portant une attention particulière à l'expressivité et à la beauté de ses yeux, et ne cesse d'associer sa chasteté et son innocence à l'attraction et à la sensualité qu'elle dégage:

María me ocultaba sus ojos tenazmente ; pero pude admirar en ellos la brillantez y hermosura de los de las mujeres de su raza.<sup>14</sup>

Nunca las auroras de julio en el Cauca fueron tan bellas como María cuando se me presentó al día siguiente, momento después de salir del baño, la cabellera de carey sombreado suelta y a medio rizar, las mejillas de color rosa suavemente desvanecido, pero en algunos momentos avivado por el rubor ; y jugando con sus labios cariñosos aquella sonrisa castísima que revelaba en las mujeres como María una felicidad que no le es posible ocultar.<sup>15</sup>

Después que mi madre me abrazó, Emma me tendió la mano, y María, abandonándome por un instante la suya, sonrió como en la infancia me sonreía: esa sonrisa hoyuelada era la de la niña de mis amores infantiles sorprendida en el rostro de una virgen de Rafael.<sup>16</sup>

Dans les romans féminins comme masculins, le processus de déification passe par l'emploi de couleurs significatives telles que le blanc et le bleu. Dans ses rêves, Efraín se représente María de la manière suivante, "vestía un traje blanco vaporoso, y llevaba un delantal azul, azul como si hubiese sido formado de un jirón de cielo"<sup>17</sup>, ce qui rappelle la description de Carlota précédemment comparée à un ange et vêtue de blanc. Ainsi, le caractère attractif et la dimension céleste de ces femmes, que celle-ci soit franchement affirmée ou légèrement sous-entendue, renvoie à un point de vue masculin, que nos auteurs femmes adoptent finalement en construisant ces personnages romantiques<sup>18</sup>.

De manière générale, au sein de ce schéma romantique, cette image de beauté perçue au travers du prisme de la perception masculine<sup>19</sup> constitue une des principales caractéristiques du modèle féminin qui en fait presque son seul atout. Dans une certaine mesure, cet aspect perdure dans nos romans féminins qui ne peuvent faire abstraction du caractère social de l'apparence physique de la femme. On y remarque alors l'importance des codes de la tenue vestimentaire et de la coiffure. Les modèles féminins montrent un attachement particulier à leur apparence. Dans la perspective d'un bal (thème récurrent au sein des récits de Gorriti, qui met en scène ce maniement des codes et ce désir de reconnaissance par la beauté), le protocole

autour de la toilette est véritablement révélateur de l'importance de cet art de la présentation et de l'habillement pour la femme. Cela transparaît dans "Juez y verdugo"<sup>20</sup>, un des épisodes de *Panoramas de la vida*, au travers de la description qu'Aura fait d'elle-même, dans une lettre où elle se confie à son amie Rosa, lui expliquant qu'elle se rend à une fête:

    Mi padre hace ensillar nuestros caballos ; yo me visto, ¿lo crearás?...con cierta coquetería pretenciosa. ¿será que también quiera deslumbrar al bello huésped de la fiesta? ¡Bah! ¡qué me importa él, con todo su brillante nombradía! Mi padre me llama, y vamos a partir. Adiós, hasta la noche; llevo los cabellos en rizos bajo un sombrerito de paja adornado con una guirnalda de rosas que sujeta un velo de tul ilusión. Mi vestido de gasa blanca lleva una larga cola que hace veces de amazona y me liberta de tener que endosar ese odioso traje. Doy una mirada en el espejo. ¡Estoy linda! ¿Seré la más bella de las que hoy atraigan las miradas de Enrique R?<sup>21</sup>

Si l'apparence physique de l'homme fait moins l'objet de descriptions, puisque sa fonction première repose davantage sur ses qualités humaines que sur son aspect, on peut cependant trouver quelques portraits qui complètent et renforcent cet archétype féminin romantique, marque de la vision conformiste dans les trois romans féminins que nous avons choisis. La construction d'une image de la masculinité constitue alors une définition par la négative de la femme, puisque ces deux entités s'insèrent dans un système binaire<sup>22</sup> caractéristique de la vision hégémonique masculine, ici considérée comme dichotomique. Cela est particulièrement valable dans le roman de Matto de Turner, où le couple Marín, ainsi que Manuel et Margarita, proposent une vision complémentaire du masculin et du féminin. Nous limitant à l'aspect physique, nous remarquerons que Fernando et Manuel représentent la force virile et tranquille, l'idéal masculin romantique. Contrairement aux portraits féminins précédemment évoqués, ces descriptions physiques masculines s'accompagnent toujours de considérations sur les aptitudes humaines et intellectuelles de ces hommes:

    Don Fernando entró serio y pensativo. Vestía un terno gris de tela tejida en las fábricas de casimir de *Lucre* confeccionado con todo el arte de caso por el más afamado sastre de Arequipa.

La persona de don Fernando Marín era distinguida entre los centros sociales de la capital peruana, y su fisonomía revelaba al hombre justo, ilustrado en vasta escala, tan prudente como sagaz. Más alto que bajo, de facciones compartidas y color blanco, usaba patilla cerrada y esmeradamente criada al continuo roce del peine y los acecillos de Oriza. Ojos verde claro, nariz perfilada, frente despejada y cabellos *taiño* ligeramente rizados y peinados con cuidado.<sup>23</sup>

Manuel era un joven de veinte eneros, de estatura competente, es decir ni alto ni bajo, de semblante dulce y voz cuyo timbre sonoro le atraía las simpatías de sus oyentes. Sus labios rojos y delgados estaban sombreados por un bigote muy negro y sus grandes ojos resaltaban por un círculo ojeroso que los rodeaba. Su palabra fácil y su porte amanerado, completaban el conjunto de un joven interesante.<sup>24</sup>

Toutefois, si de telles images révèlent le conformisme de cette écriture féminine - qu'il soit lié à des raisons purement stratégiques ou à l'adhésion, consciente ou non, au modèle en vigueur - ces images idéales sont cependant nuancées, voire contrebalancées par l'existence d'autres modèles dont l'apparence physique est toute relative. Dans le roman de Gómez de Avellaneda cette démarche apparaît de manière très visible. Teresa, *a priori* insignifiante et peu séduisante, mais finalement véritable héroïne du roman, constitue pourtant l'autre face de la féminité, celle qui ne se fonde plus sur l'aspect physique, celle qui ne limite plus la femme à une apparence, que celle-ci soit remarquable pour son caractère attrayant ou désagréable. Voici la description que nous en fait la voix narrative qui semble opposer point par point Teresa à Carlota:

La figura que se notaba frente a ella presentaba un cierto contraste. Joven todavía, pero privada de las gracias de la juventud, Teresa tenía de aquellas fisonomías insignificantes que nada dicen al corazón. Sus facciones nada ofrecían de repugnante, pero tampoco nada de atractivo. Nadie la llamaría fea después de examinarla ; nadie empero la creería hermosa al verla por primera vez, y aquel rostro sin expresión, parecía tan impropio para inspirar el odio como el amor. Sus ojos de un verde oscuro bajo dos cejas rectas y compactas, tenían un mirar frío y seco que carecía igualmente del encanto de la

tristeza y de la gracia de la alegría. Bien ríese Teresa, bien llorase, aquellos ojos eran siempre los mismos. Su risa y su llanto parecían un efecto del arte en una máquina, y ninguna de sus facciones participaba de aquella conmoción. Sin embargo, tal vez cuando una gran pasión o un fuerte sacudimiento hacía salir de su letargo a aquella alma apática, entonces era pasmosa la expresión repentina de los ojos de Teresa. Rápida era su mirada, fugitiva su expresión pero viva, enérgica, elocuente: y cuando volvían aquellos ojos a su habitual nulidad, admirábase el que los veía de que fuesen capaces de un lenguaje tan terrible.<sup>25</sup>

Tout ce qui fait la beauté et le charme de Carlota, notamment l'expressivité de son regard, est absent de la description de Teresa. Les éléments caractéristiques des charmes féminins, tels que les cheveux ou la morphologie, ne sont pas même évoqués. Teresa est donc initialement présentée comme un être froid et dénué de sensualité, auquel le lecteur va finalement s'attacher et en qui il va découvrir d'autres aspects de la féminité, non réduite à un corps fondu dans le moule esthétique romantique. Matto de Turner propose, quant à elle, une diversité de types physiques et d'âges afin d'insister moins sur la fonction esthétique de la femme que sur la condition qu'elle partage avec toutes les autres femmes et de décrire les coutumes rurales et indiennes. Ainsi, nous retrouvons toute une série de portraits qui s'ajoutent à celui de la jeune femme créole Lucía, qui constitue cependant le modèle principal, de même extraction sociale que l'auteur. Pensons à celui de doña Petronila, femme de la campagne, celui de la métisse Margarita, ou encore celui de sa mère, l'Indienne Marcela, dont voici la description: la variété des portraits

Apenas húbose perdido el labrador en la lejana ladera de *Cañas*, la cabeza escondida detrás de las tapias tomó cuerpo saltando a este lado. Era una mujer rozagante por su edad, y notable por su belleza peruana. Bien contados tendría treinta años, pero su frescura ostentaba veintiocho primaveras a lo sumo. Estaba vestida con una *pollerita* flotante de bayeta azul oscuro ; y un corpiño de pana café adornado al cuello y bocamangas con franjas de plata falsa y botones de hueso, ceñía su talle.<sup>26</sup>

et l'évocation de l'aspect physique de l'Indienne s'insèrent ainsi

dans la construction d'une vision globale de la société, et en particulier de la femme, que propose Matto de Turner. Cela annonce déjà le croisement entre indigénisme et défense de la femme, c'est-à-dire la comparaison entre deux situations d'oppression. De plus, la belle apparence de la métisse Margarita occupe non seulement une fonction esthétique romantique mais revêt aussi une dimension idéologique dans le cadre de construction d'une identité nationale qui intègre les Indiens, notamment par le métissage. Cette incroyable beauté est également instrumentalisée, non pour insister sur le rôle "ornemental" de la femme, mais pour trahir la faute du curé qui a abusé de sa mère indienne et ainsi introduire le thème de la maîtrise de la sexualité féminine:

Pocos momentos después de las escenas anteriores, Marcela cruzaba el patio de la casa blanca, acompañada de una tierna niña que la seguía. Aquella muchacha era portento de belleza y de vivacidad, que desde el primer momento preocupó a Lucía, haciendo nacer en ella la curiosidad de conocer de cerca al padre, pues su belleza era el trasunto de esa mezcla del español y la peruana, que ha producido hermosuras notables en el país.<sup>27</sup>

Dans ces romans, la beauté féminine revêt donc un statut ambigu. En effet, elle constitue d'abord une marque de la vision conformiste masculine restituée et réutilisée par les auteurs pour accorder une spécificité à la femme qui en tire un certain orgueil. Cependant, paradoxalement, elle peut constituer le lieu de dénonciation de l'instrumentalisation de la femme, car elle permet aux auteurs d'insister sur le statut de victime de cette dernière, qui ne dispose pas de son propre corps et se trouve parfois exposée à la violence masculine. Cela est vaguement sous-entendu au cours du portrait d'Estela, une des héroïnes de Gorriti, portrait qui laisse présager les poursuites dont elle va être victime:

[Su] mirada a la vez casta y voluptuosa, tenía un fulgor, que a mí, niño, me hacía soñar con el cielo ; pero que en corazones viriles debía encender pasiones violentas y terribles. [...]. Entre [unos] hombres, notábase uno, menos por su estatura atlética, que por la diferencia de raza y fisonomía. Tenía la tez cobriza, los cabellos negros, abundantes y lacios, los dientes blancos apartados, agudos: y unos ojos de buitres, que se fijaron en Estela con ansiosa codicia.<sup>28</sup>

Cet aspect pourrait éventuellement apparaître dans *Sab*, si l'on prend pour indice le fait que Teresa, dont le physique est insignifiant, est celle qui échappe au joug matrimonial, contrairement à la belle Carlota dont la triste réalité quotidienne est évoquée à la fin du roman.

Pendant, le corps se caractérise non seulement par une apparence mais aussi par l'adoption d'un comportement. La tension entre conformisme et caractère novateur du modèle féminin va donc se cristalliser non seulement dans la notion d'image, mais aussi au sein de la question de l'occupation de l'espace, de la mise en mouvement du corps. C'est d'ailleurs peut-être au sein de cette mise en mouvement que s'ouvre encore plus visiblement la brèche qui permet l'émergence d'une vision novatrice et contestataire. En effet, si l'idéal féminin patriarcal passe par cette image figée, la nouveauté réside peut-être, non dans l'absence d'une telle image presque inévitable dans la prose narrative du XIX<sup>e</sup> siècle, fortement et longtemps empreinte de romantisme, mais dans son importance relative au sein de l'économie de nos romans. Il semblerait que le corps féminin y soit davantage défini par ses actes et mouvements, dans un espace qui peut être physique ou symbolique, que par son apparence en tant que telle, contrairement à *María* où l'héroïne, objet de l'amour du narrateur, occupe une fonction principalement descriptive.

Certes, l'occupation de l'espace physique peut également constituer le lieu d'expression de la domination masculine qui contrôle et norme les mouvements et déplacements de la femme. Dans le roman d'Isaacs, *María* ne se déplace que très peu et se trouve toujours accompagnée. Image de l'immobilité, elle est systématiquement associée à l'espace de la maison familiale et du jardin, contrairement à *Efraín*, qui entreprend seul de nombreux voyages et sort fréquemment de l'enceinte du foyer, représentant ainsi le mouvement. Une dialectique entre mobilité et immobilité s'instaure alors, symbole de l'opposition homme/femme. Prenons pour exemple l'image qui clôt le premier chapitre, laissant apercevoir *Efraín* s'éloignant et *María* figée à travers la fenêtre, suggérant ainsi que les deux personnages ne vivent pas dans la même réalité spatiale:

Pocos momentos después seguí a mi padre, que ocultaba el rostro a mis miradas. Las pisadas de nuestros caballos en el sendero guijarroso ahogaban mis últimos sollozos. El rumor del Sabaletas, cuyas vegas quedaban a nuestra derecha, se aminoraba por instantes. Dábamos ya la vuelta a una de las colinas de la vereda en las que solían divisarse desde la casa

viajeros deseados; volví la vista hacia ella buscando uno de tantos seres queridos: María estaba bajo las enredaderas que adornaban las ventanas del aposento de mi madre.<sup>29</sup>

Le verbes dont Efraín est le sujet sont des verbes de mouvement: “seguir”, “dar la vuelta”, “volver la vista”. María, associée au verbe d’état “estar”, semble, elle, s’enraciner dans ce lieu, comme le suggère l’expression “bajo la enredaderas que adornaban las ventanas”. Elle apparaît figée telle une peinture.

De la même manière, dans les trois romans féminins, qui respectent les normes et règlementations sociales, la femme ne reste jamais seule. Elle dépend d’un père, d’un mari ou d’une institution. Dans *Sab*, par exemple, cet aspect est mis en scène au travers de la vie des deux héroïnes. Carlota constitue le modèle d’existence traditionnel pour une femme. Après avoir vécu sous la tutelle de son père, elle est placée sous celle de son mari. La vie de Teresa constitue un autre modèle, qui rend compte de la responsabilité masculine sous laquelle est systématiquement placée la femme. Orpheline, Teresa est d’abord placée sous la tutelle de son oncle “el señor de B...”, puis dans un couvent, étant donné son statut de femme non mariée:

Hija natural de un pariente lejano de la esposa de don Carlos perdió su madre al nacer, y había vivido con su padre, hombre libertino que la abandonó enteramente al orgullo y a la dureza de una madrastra que la aborrecía. [...]. Ocho años hacía, en la época en que comienza nuestra historia, que se hallaba Teresa bajo la protección del señor de B...<sup>30</sup>

En la tarde del día 16 de junio de 18...: cumplían en este día cinco años de los acontecimientos con que termina el capítulo precedente, y notábase alguna agitación en lo interior del convento de las Ursulinas de Puerto Príncipe. [...]. Sor Teresa estaba en las últimas horas de su vida [...]. Sor Teresa era amada generalmente. [...] había alcanzado aquella felicidad tranquila y solemne que da la virtud. Su alma fuerte y altiva había dominado su destino y sus pasiones, y su elevado carácter, firme y decidido, la había permitido alcanzar esa alta resignación que es tan difícil a las almas apasionadas como a los caracteres débiles. Su pasión por Enrique, aquella pasión concentrada y profunda, [...], se había apagado bajo el cilicio, a la sombra de las frías paredes del claustro.<sup>31</sup>

Ce contrôle permanent apparaît très visiblement dans le cadre de déplacements ponctuels. En effet, les héroïnes se déplacent souvent avec père, mari ou ami. Cela est par exemple explicité au travers de la voix narrative masculine qui guide "Un viaje al país del oro", un des courts récits de l'Argentine, ou suggéré dans *Aves sin nido*, par la mise en scène du retour des époux Marín au foyer, après une visite chez le jeune Manuel:

Alejandro S. acojió con benevolencia este afecto que lo reemplazaba a él en el cuidado de su hermana, permitiéndole entregarse sin zozobra a los deberes de su cargo. En efecto, desde el primer día de nuestro conocimiento, me declaré el caballero sirviente de Estella.<sup>32</sup>

-Vamos, sí - dijo don Fernando, ofreciendo el brazo a Lucía- pero Manuel se interpuso en ese momento, pidiéndole que le permitiese acompañar a su señora, y dando el brazo a ésta, con galiente sonrisa salieron los tres.<sup>33</sup>

Ces mises en scène n'excluent cependant pas une certaine prise de distance face à ce modèle qui restreint la liberté de mouvement de la femme. Par exemple, au sein de l'œuvre de Gorriti le thème du couvent devient un thème récurrent qui témoigne de la place qu'occupe cette institution dans la vie des femmes au XIX<sup>e</sup> siècle, laissant apparaître le statut ambigu qu'elle revêt. En effet, si cette institution religieuse est présentée dans *Sab* comme un lieu d'épanouissement pour Teresa, qui se révèle dans l'abnégation, oublie sa passion amoureuse, et échappe au joug matrimonial, dans *Panoramas de la vida*, elle est souvent associée au malheur. Elle revêt un caractère "autopunitif", la désillusion menant l'héroïne à se cloîtrer, dans une démarche de fuite et d'oubli d'un passé douloureux. Ainsi, nombreuses sont celles qui décident d'y rentrer, parce qu'elles ont connu l'expérience de l'amour impossible ou déçu. Le récit "Camila O'Gorman"<sup>34</sup> illustre, tant parce qu'il évoque la profonde tristesse de l'héroïne à l'origine de son engagement dans les ordres, que parce qu'il souligne le caractère contraignant et coercitif de ce refuge qui devient inutile lorsque l'amour se présente. Elle témoigne ainsi du joug que peut représenter cette institution religieuse, relayée par les autorités politiques de la dictature argentine:

Fuénos imposible llegar a la presencia de Rosas, que se

negaba a recibir aún a sus amigos. Y como mi padre insistiera, dijeronle que el dictador había pronunciado una sentencia de muerte y no quería escuchar ninguna apelación. [...]. Desesperado de poder sustraerme al horrible espectáculo cuyos siniestros preparativos tenía a la vista quise apurar contemplándolo, todo su horror. [...]. Es una dolorosa historia. El amante, inducido en error por la presencia de un rival favorecido con la influencia del padre de su amada juzgóla infiel a sus promesas y en un arrebató de desesperación, huyó de ella [...]. Camila lloró la ausencia de su amante. A su vez creyóse también, olvidada ; y no pudiendo arrancar del corazón su amor volviólo a Dios: hízose devota. Pasaba largas horas en el templo, ora entregada a fervorosas plegarias, ora elevando al cielo, en himnos de adoración, el tesoro de la melodía que antes era el encanto de los salones. Un día, en medio de los esplendores de una festividad religiosa, entre la augusta solemnidad de los sagrados cánticos, Camila oyó una voz que hizo descender su alma de las celestes esferas. Era la voz de su amante, que apartándose del sacro ritmo, tornóse un amoroso reclamo. Y sus miradas se encontraron ; y sus almas sedientas de amor unieronse otra vez olvidándolo todo:

Ella, el honor, la sociedad, la familia:

El a Dios.

Huyeron ! [...]. Pocos días después, una partida penetró a mano armada en el tranquilo pueblecito ; y cercando la casita blanca arrebató de ella a Camila y su amante, que fueron traídos a la presencia de Rosas, y pocas horas después condenados a muerte.<sup>35</sup>

De plus, l'occupation de l'espace physique permet également à nos auteurs féminins de mettre en scène une forme de contestation, par la représentation du mouvement non autorisé ou non perceptible. On peut précisément penser à l'œuvre de Gorriti pour deux raisons. D'abord elle défie implicitement les normes en proposant de manière récurrente un personnage-narrateur femme voyageur qui se déplace seul. Le récit "Peregrinaciones de una [sic] alma triste"<sup>36</sup> met en scène Laura, une jeune fille malade, qui raconte comment, à l'insu de sa famille, elle a décidé d'entreprendre un voyage permanent, seul mode de guérison à ses yeux. Si ces déplacements sont "justifiés" par des raisons médicales, ils mettent cependant en scène un sujet féminin mobile et autonome<sup>37</sup>. De plus, ils permettent d'associer directement

liberté (de mouvement) et guérison, association qui semble suggérer que la femme doit être maîtresse de ses propres déplacements, et plus généralement de son corps, pour s'épanouir. Afin de rendre la peinture d'une telle situation vraisemblable et acceptable, la narratrice évoque la bienveillance de l'entourage qui la prend sous sa responsabilité. Cela n'exclut pas le fait qu'elle ne dépende d'aucune autorité précise, et se laisse recueillir au fil des rencontres:

Vino [un jóven de simpática fisonomía y modales esquisitos] hacia mí, y viéndome sola [...] me pidió le permitiese ser mi acompañante, y aceptara la hospitalidad en su casa, donde sería recibida por su hermana [...]. Nunca hubiera aceptado tal servicio de un desconocido ; pero las palabras, las miradas, y todo en aquel hombre, relevaba honor y generosidad.<sup>38</sup>

Par ailleurs, l'auteur évoque également la défiance de ces normes en mettant en scène des personnages féminins qui décident d'aller pique-niquer à l'insu de leurs pères et frères:

Para dar más expansión a nuestra alegría, habíamos escluido a los hombres, cuya presencia nos habría sido inoportuna en aquel paseo, que era más bien una reminiscencia de la niñez [...].

-Yo -decía una- he ocultado nuestra excursión a papá, que la hubiera encontrado temeraria.

-No así el mío, que la ha aplaudido con entusiasmo-replicaba otra

-¿Y tus tres hermanos, Carolina ? Por cierto, que la habrán desaprobado.

-En lo absoluto, alma mía ; y me prohibieron venir, a menos que el gracioso comité organizador del programa los llamara a ellos para servirnos de escolta.

-¡ Qué insolenta pretensión ! ¡ Cómo si nosotras no bastáramos a nuestra propia defensa !<sup>39</sup>

Si ce texte est empreint d'un ton moralisateur et présente ce comportement comme un enfantillage féminin, le dénouement heureux et le ton ludique des dialogues semble tout de même suggérer une prise de distance face au modèle.

L'occupation de l'espace "physique" et "géographique" et la réglementation des déplacements sont inextricablement liées à

l'occupation de l'espace symbolique qui, dans le cadre de la définition du féminin et de la répartition des rôles, cantonne la femme à la sphère privée. Le roman d'Isaacs est tout à fait représentatif de cet aspect de la vision hégémonique masculine, puisqu'il insiste de manière récurrente sur les qualités domestiques de l'héroïne, composantes essentielles du caractère idéal de cette dernière. Pour ne citer qu'un exemple, nous pouvons évoquer l'épisode au cours duquel María avoue avoir repassé les chemises d'Efraín à la place des employés de maison:

-He estado aplanchando.

-¿Tú ?

-Pues yo.

-Pero ¿cómo haces eso?

-A escondidas de mamá.

-Haces bien en ocultarte de ella.

-Si lo hago muy rara vez.

-Pero ¿qué necesidad hay de estropear tus manos tan...

-¿Tan qué?...¡Ah! sí ; ya sé. Fue que quise que llevaras tus más bonitas camisetas aplanchadas por mí. ¿No te gusta? ¿Sí me lo agradeces, ¿no?

-¿Y quién te ha enseñado a aplanchar? ¿cómo se te ha ocurrido hacerlo?

-Un día que Juan Angel devolvió unas camisetas a la criada encargada de eso, porque diz que a su amito no le parecían buenas, me fijé yo en ellas y le dije yo a Marcelina que yo iba a ayudarle para que te parecieran mejor. Ella creía que no tenían defecto, pero estimulada por mí, le quedaron ya siempre intachables, pues no volvió a suceder que la devolvieras, aunque yo no las hubiese tocado.<sup>40</sup>

Les trois romans féminins mettent également en scène cette organisation sociale qui témoigne de l'intériorisation des codes. Ces tableaux que l'on pourrait multiplier, car ils apparaissent de manière récurrente, constituent une application, un exemple historique et littéraire de ce mode de fonctionnement. Ils semblent en effet directement représenter ce que Bourdieu théorise et détaille au travers de la description du système d'oppositions corporelles et sociales, inhérent à la vision "dichotomique" et "dominatrice" masculine<sup>41</sup>. D'abord, la féminité est systématiquement associée à la sensibilité, l'attendrissement, la bonté. La femme, être aimant, est avant tout

généreuse et charitable. Gorriti insiste sur cet aspect lorsqu'elle évoque et loue le courage des religieuses qui, non seulement soignent les blessés en temps de guerre, mais font quotidiennement preuve d'une grande abnégation. Notons la tonalité morale et emphatique qui domine ce passage:

A pesar de nuestro ardiente deseo de hacerlo todo para aquellos desdichados, la actividad de las hermanas de la caridad nos usurpaba la mayor parte de nuestra tarea con gran pesar nuestro. La bella Jacinta B., los ojos llenos de lágrimas, corría a recibir los moribundos, los reclinaba en su seno, mojaba sus labios con bebidas refrijerantes y les dirigía palabras de consuelo. [...]. Pero, ¡ay! vosotros que habéis visto esas bellas manifestaciones de patriotismo que anima el alma de aquellas hermosas hijas de la benevolencia, guardad vuestra admiración para otras más meritorias. Id a verlas desafiando al contagio, arrodilladas a la cabecera de los enfermos en la miserable morada del pobre, donde su abnegación ha de quedar ignorada ; contempladlas allí, y postraos y admiradlas.<sup>42</sup>

Ces qualités semblent alors justifier la délimitation des compétences du féminin à la sphère privée, et principalement au rôle d'épouse et de mère. Pour ne citer qu'un exemple, prenons celui de Doña Petronila, un des personnages de *Aves sin nido*, qui constitue l'archétype de la mère sensible et dévouée:

[...] doña Petrolina es el tipo de la serrana de provincia, con su corazón tan bueno como generoso, pues se obsequia a todo el mundo, y derrama lágrimas por todo el que se muere conozcálo o no. [...]. Si la mujer, por regla general, es un diamante en bruto, y al hombre y a la educación les toca convertirlo en brillante, dándole los quilates a satisfacción, también a la naturaleza le está confiada mucha parte de la explotación de los mejores sentimientos de la mujer cuando llega a ser madre. Doña Petronila lo era de un joven que revelaba inteligencia notable, y que debía ser el heredero de las virtudes de su madre [...].<sup>43</sup>

Dans le même roman, Lucía Marín constitue, quant à elle, le modèle de l'épouse idéale qui témoigne du bonheur conjugal. Ses actions, "complémentaires" à celles de son mari Fernando, rendent compte

du domaine de compétences assigné à la femme dans le cadre de la répartition des tâches. Au début du roman, Fernando s'est absenté quelques jours pour affaires. Lucía, restée au foyer, prépare son retour:

Aquella mañana la casa blanca respiraba felicidad, porque la vuelta de don Fernando comunicó alegría infinita a su hogar donde era amado y respetado. Empeñada Lucía en hallar los medios positivos para llevar a realidad sus propósitos de socorrer a la familia de Juan Yupanqui, pensó, desde luego, explotar la poesía y la dulzura que encierra para los esposos la primera entrevista, después de una ausencia. Ella que horas antes parecía lánguida y triste como las flores sin sol y sin rocío, tornóse lozana y erguida en los brazos del hombre que la confió el santuario de su hogar y de su nombre, el arca santa de su honra al llamarla esposa. La cadena de flores que sujetó dos voluntades en una, estrechó de nuevo a los esposos Marín sujetando los eslabones el dios de amor.

-Fernando, alma de mi alma-dijo Lucía, poniendo las manos sobre los hombros de su marido, y reclinando la frente con cierta coquetería en la barba-voy a cobrarte una deuda, pero...ejecutivamente.<sup>44</sup>

Al salir don Fernando de la habitación de Lucía en dirección al escritorio de trabajo, iba con el pensamiento sumergido en un mar de meditaciones dulces, despertadas por aquel pedido infantil de su esposa, comparándolo con los derroches con que otras mujeres victiman a sus maridos en medio de su afán por gastar lujo; y esa comparación no podía dejar otro convencimiento que el de la influencia de los hábitos que se dan a la niña en el hogar paterno, sin el correctivo de una educación madura, pues la mujer peruana es dócil y virtuosa por regla general.<sup>45</sup>

Le passage qui précède est un passage clef, tant pour la part de conformisme qu'il reflète, que pour l'apparition d'une vision nouvelle, légèrement distanciée par rapport au modèle en vigueur dans lequel elle s'insère pourtant. On y retrouve le culte de l'ange du foyer, la préoccupation féminine pour le sort des malheureux, tandis que le domaine des compétences masculines est défini par l'absence de Fernando, absence qui témoigne de son implication dans la sphère

“publique”, (c’est-à-dire à l’extérieur du foyer), par son déplacement symbolique de la chambre au bureau, et par la gestion matérielle du capital financier du ménage. De plus, on ne peut ignorer la vision paternaliste qui transparait au cours de cette scène, où la voix narrative, qui restitue les pensées de Fernando, permet d’insister sur la nécessité d’une éducation tant “paternelle” que “maritale”. L’adjectif “docile” rend compte de l’association systématique entre féminité et passivité au sein de la vision hégémonique. Cependant, on dénote paradoxalement une certaine réhabilitation et une certaine dynamisation des valeurs féminines qui traduisent un désir de redéfinition du rôle de la femme. Le foyer qualifié de sanctuaire est dignifié. Par ailleurs, la notion d’éducation est ambiguë car si elle témoigne de la tutelle masculine, elle suggère également que la femme doit recevoir une instruction réhabilitant ainsi ses capacités intellectuelles.

Gorriti dynamise et réhabilite également les valeurs et actes féminins. Tout en se limitant au cadre imposé du sentiment et du dévouement, elle présente l’abnégation dont font preuve les sœurs de charité comme une valeur suprême qui justifie leur intégration à l’espace public, puisqu’il est question de patriotisme. Même si elles ne combattent pas, ces religieuses se trouvent en effet sur le champ de bataille aux côtés des soldats.<sup>46</sup> Pour Gómez de Avellaneda, l’abnégation constitue de la même manière une valeur “pivot” qui assure le passage du passif à l’actif. Paradoxalement, elle permet en effet à Teresa - personnage qui conditionne tout le dénouement du roman en donnant son billet de loterie gagnant à Carlota pour lui permettre de se marier avec l’homme dont elle aussi est amoureuse - de contrôler sa vie et de dominer la passion qui la ronge. Teresa symbolise cette dynamisation des valeurs féminines puisqu’elle brille par son abnégation et sa vertu, ces deux qualités étant présentées comme une force tranquille qui s’impose et triomphe à la fin de l’œuvre. La comparaison du sort des deux héroïnes le souligne:

En efecto Teresa había alcanzado aquella felicidad tranquila y solemne que da la virtud. [...] su ambición, teniendo por único objeto la virtud, había sido para ella un móvil útil y santo, y a pesar de sus males físicos y de sus combates interiores, coronóse el triunfo de aquella noble ambición. Carlota, por el contrario, era desgraciada y lo era cuanto más que todos la creían feliz. Joven, rica, bella, esposa del hombre de su elección, del cual

era querida, estimada generalmente, ¿Cómo hubiera podido hacer comprender que envidiaba la suerte de una pobre monja?<sup>47</sup>

*Aves sin nido*, *Panormas de la vida* et *Sab* mettent en scène des corps féminins qui se donnent à voir et existent notamment sous forme d'images et de mouvements. La dynamisation et réhabilitation de l'ambigu modèle féminin au travers de cette mise en image et de cette mise en mouvement du corps constituent un processus fondamental qui permet d'introduire l'expression d'une vision "féminine" du féminin, au sein de laquelle conscience et parole féminines vont émerger de diverses manières et être relayées tant par la voix des personnages, que par la voix narrative qui les met en perspective. Au sein de ces univers romanesques transparaît alors une vision dialectique qui laisse apparaître, à la fois, un sujet figé par l'image et le contrôle de la société patriarcale, et une entité redéfinie. Une telle dialectique, variable selon le genre et l'auteur, mais apparemment inévitable, montre bel et bien que si le génie n'a pas de sexe, le monde qui conditionne son expression lui en attribue un. Toutefois, cette ambiguïté montre également que l'expérience littéraire d'une femme au XIX<sup>e</sup> siècle en Amérique Latine s'insère dans un cadre qui, certes, la contraint, mais qui permet aussi paradoxalement son émergence. En effet, ce geste de reconstruction du modèle féminin témoigne bien de l'existence d'une "nouvelle" vision du monde et d'une tentative de redéfinition des relations de pouvoir dans le champ littéraire, sous la forme d'une "révolution de l'intérieur". Par là même, cette écriture féminine, résultante directe de la situation de domination masculine dans laquelle se trouvent ses auteurs, semble, d'une certaine manière, dépasser cet état même de domination par l'émergence d'œuvres, certes ambiguës, et à de nombreux égards conformistes, mais cependant nouvelles, singulières et véritablement humaines<sup>48</sup>.

## NOTES

1. Mary Louise Pratt, "Modernidades, otredades, entre-lugares", *Desacatos*, n°3, Printemps 2000, p. 21, 22.
2. Mary Louise Pratt explique ainsi: "La exclusión no puede ser total porque, entre otras cosas, las mujeres de privilegio ya habían establecido acceso a la palabra escrita y al mundo de las letras. Durante el siglo pasado, como escritoras, lectoras, críticas, dueñas de salones, miembros de círculos literarios, fundadoras de revistas y escuelas, mantuvieron una presencia en la esfera pública y pudieron negociar y enfrentarse con el sistema que buscaba legitimar su subordinación en contradicción con sus mismos principios emancipatorios.", *op.cit.*, p. 22
3. Clorinda Matto de Turner, "Las obreras del pensamiento en la América del Sud", *Boreales, miniaturas y porcelanas*, Buenos Aires: Imprenta de Juan A. Alsina, 1902, p. 251, 252
4. M. C. Arambel Guiñazú et C. E. Martin expliquent ainsi: "El florecimiento de la novela hispanoamericana escrita por mujeres en el siglo XX sorprende por su variedad y riqueza cuando se la enmarca en la historia literaria de la región. En efecto, al revisar los textos canónicos dedicados a su estudio, esta práctica parecería surgir imprevisamente, sin una tradición local que la sustente. La crítica feminista de las dos últimas décadas ha llevado a cabo una importante labor de rescate en archivos y bibliotecas nacionales ; de esa empresa reemergen novelas sentimentales, histórico-políticas y sociales que dan fuertes indicios de la importancia que las escritoras del siglo XIX daban a su participación en los debates de sus respectivas naciones. [...]. Aunque no existe un enlace histórico ininterrumpido entre aquellas novelas semi-olvidadas y las de nuestro siglo, su relectura descubre que ya se encuentran en las narrativas decimonónicas voces críticas que desafían el discurso patriarcal tradicional. Merecen, sin lugar a dudas, que se reivindique su valor en el contexto al que pertenecen, sobre todo, en cuanto a la fundación del sujeto femenino escrito y en cuanto a la expresión de una visión femenina hasta entonces inédita.", María Cristina Guiñazú et Claire Emilie Martin, *Las mujeres toman la palabra*, Tome I, Arambel-Editorial Vervuet, Madrid, 2001, p. 155.
5. Jorge Isaacs, *María*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2001.

6. Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Sab*, Edición de José Servera, Cátedra, Madrid, 2001.
7. Clorinda Matto de Turner, *Aves sin nido*, Ediciones Peisa, Lima, Junio 1987.
8. Juana Manuela Gorriti, *Panoramas de la vida*, in *Obras Completas*, Tomo I, Fundación del banco del Noroeste coop. Ltda. Salta, 1992.  
*Panoramas de la vida*, in *Obras Completas*, Tomo II, Fundación del banco del Noroeste coop. Ltda. Salta, 1993.
9. Selon les mots de María Cristina Arambel-Guiñazú et Claire Emilie Martin in *Las mujeres toman la palabra*, Tome I, Editorial Vervuet, Madrid, 2001, p. 155.
10. "La féminité est en partie question d'apparence. La culture visuelle du XIX<sup>e</sup> siècle a produit d'innombrables images: beaucoup présentent une cohérence, certaines se contredisent, mais toutes concourent fortement à la définition sans cesse remise en cause de ce que signifiait alors être une femme. Ces images donnent aux courants socio-économiques toujours mobiles l'illusion de la permanence. Mais, pour la première fois dans l'histoire, les femmes sont en mesure, à l'égal des hommes, de représenter la perception du monde qui leur est propre.", Anne Higonnet, "Femmes et images / Apparences, loisirs, subsistance", in *Histoire des femmes, Le XIX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Geneviève Fraisse et Michelle Perrot, Plon, p. 249. Cette réflexion d'Anne Higonnet, qui fait surtout référence à la peinture, à la sculpture et à la photographie dans l'histoire des femmes en Occident au XIX<sup>e</sup> siècle, est également applicable au roman hispano-américain de cette époque qui fait figure d'arme visuelle, et en particulier à nos trois oeuvres.
11. Clorinda Matto de Turner, op.cit., p. 16.
12. Gertrudis Gómez de Avellaneda, op.cit., p. 115.
13. Juana Manuela Gorriti, op. cit, Tomo II, p. 91.
14. Jorge Isaacs, op.cit., p. 56.
15. *Ibid*, p. 76.
16. *Ibid*, p. 58.
17. *Ibid*, p. 326.
18. La réflexion de P. Bourdieu concernant les mécanismes de l'image publicitaire actuelle, qui joue sur l'opposition exhibition-refus, pourrait être appliquée à l'opposition dialectique entre chasteté-angélisme et séduction, entre accessibilité et retenue, qui culmine dans *Marta*, où l'héroïne est la figure double par excellence, et dont perdurent des traces dans nos romans: "Le corps féminin à la fois offert et refusé manifeste la disponibilité symbolique qui, comme nombre de travaux féministes l'ont montré, convient à la femme, combinaison d'un pouvoir d'attraction et de séduction connu et reconnu de tous, hommes ou femmes, et propre à faire

honneur aux hommes dont elle dépend et auquel elle est liée, et d'un devoir de refus selectif qui ajoute à l'effet de *consommation ostentatoire* le prix de l'exclusivité.", Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Editions du Seuil, Paris, 1998, p. 48.

19. Il est alors intéressant d'établir les correspondances entre l'analyse de Bourdieu, qui se fonde sur l'exemple de la société Kabyle, et l'univers de nos romans féminins. Celui-ci explique que l'apprentissage de la féminité passe par l'intériorisation et l'application des principes de l'art de vivre féminin, art de vivre qui repose notamment sur la maîtrise d'une image, d'une apparence corporelle: "C'est ainsi que la jeune femme kabyle intériorisait les principes fondamentaux de l'art de vivre féminin, [...], en apprenant à revêtir et à porter les différents vêtements correspondant à ses différents états successifs, petite fille, vierge nubile, épouse, mère de famille, et en acquérant insensiblement, autant par mimétisme inconscient que par obéissance expresse, la bonne manière de nouer sa ceinture ou ses cheveux, de remuer ou de tenir immobile telle ou telle partie de son corps dans la marche, de présenter le visage et de porter le regard. Cet apprentissage est d'autant plus efficace qu'il reste pour l'essentiel tacite: la morale féminine surtout à travers une discipline de tous les instants qui concerne toutes les parties du corps et qui se rappelle et s'exerce continûment à travers la contrainte du vêtement et de la chevelure [...].", *Ibid*, p. 45.
20. Juana Manuela Gorriti, op.cit., Tomo I, p.199-256.
21. *Ibid*, p.212.
22. On peut alors mettre en perspective la réflexion de Pierre Bourdieu concernant la société kabyle, objet de son étude: "Les divisions constitutives de l'ordre social et, plus précisément, les rapports sociaux de domination et d'exploitation qui sont institués entre les genres s'inscrivent ainsi progressivement dans deux classes d'habitus différentes, sous la forme d'*héxis* corporelles opposées et complémentaires et de principes de vision et de division qui conduisent à classer toutes les choses du monde et toutes les pratiques selon les distinctions réductibles à l'opposition entre le masculin et le féminin", op.cit., p. 48, 49.
23. Clorinda Matto de Turner, op.cit., p. 33, 34.
24. *Ibid*, p. 48.
25. Gertrudis Gómez de Avellaneda, op.cit., p. 115, 116.
26. Clorinda Matto de Turner, op.cit., p. 13.
27. *Ibid*, p. 26.
28. Juana Manuela Gorriti, op.cit., Tomo II, p. 91, 92.
29. Jorge Isaacs, op.cit., p. 54.
30. Gertrudis Gómez de Avellaneda, op.cit., p. 115.

31. *Ibid*, p. 256-258.
32. Juana Manuela Gorriti, op. cit, Tomo II, p. 91.
33. Clorinda Matto de Turner, op.cit., p. 49.
34. Juana Manuela Gorriti, op.cit., Tomo II, p. 183-190.
35. *Ibid*, p. 190.
36. Juana Manuela Gorriti, op.cit., Tomo I, p. 75-197.
37. En particulier p. 78-86.
38. *Ibid*, p. 87
39. *Ibid*, p. 120.
40. Jorge Isaacs, *op. cit.*, p. 282, 283.
41. “[...] les anatomistes du XIX<sup>e</sup> siècle (Virey notamment), prolongeant le discours des moralistes, tentent de trouver dans le corps de la femme la justification du statut social qu’ils assignent au nom des oppositions traditionnelles entre l’intérieur et l’extérieur, la sensibilité et la raison, la passivité et l’activité. [...]. Inscrit dans les choses, l’ordre masculin s’inscrit aussi dans les corps au travers des injonctions tacites qui sont impliquées dans les routines de la division du travail ou des rituels collectifs ou privés (que l’on pense, par exemple, aux conduites d’évitement imposées aux femmes par leur exclusion des lieux masculins). Les régularités de l’ordre physique et de l’ordre social imposent et inculquent les dispositions en excluant les femmes des tâches les plus nobles [...], en leur assignant des places inférieures [...], en leur enseignant comment se tenir avec leur corps, en leur attribuant les tâches pénibles, basses et mesquines, et, plus généralement, en tirant parti, dans le sens des présupposés fondamentaux, des différences biologiques, qui paraissent ainsi être au fondement des différences sociales. [...]. Il appartient aux hommes, situés du côté de l’extérieur, de l’officiel, du public, du droit, du sec, du haut, du discontinu, d’accomplir tous les actes à la fois brefs, périlleux et spectaculaires [...]; au contraire, les femmes, étant situées du côté de l’intérieur, de l’humide, du bas, du courbe, se voient attribuer les travaux domestiques, c’est-à-dire privés et cachés, voire invisibles ou honteux [...]”, Pierre Bourdieu, *op.cit.*, p. 41-49.
42. Juana Manuela Gorriti, op.cit., Tomo II, p. 161-165
43. Clorinda Matto de Turner, op.cit., p. 36.
44. *Ibid*, p. 24, 25.
45. *Ibid*, p. 25, 26.
46. Il s’agit du récit “Impresiones del dos de mayo”, Juana Manuela Gorriti, op.cit., Tomo II, p. 161-165.
47. Gertrudis Gómez de Avellaneda, op.cit., p. 258.
48. Remarquons cependant qu’aujourd’hui ces figures, peu reconnues à l’époque et ayant écrit au risque de s’attirer les vellétés de nombreux

ennemis et d'être censurées, restent encore peu visibles sur le plan international, si l'on s'en tient aux histoires de la littérature d'Amérique Latine, où elles n'apparaissent que rarement et sont souvent présentées de manière laconique, ou encore, si l'on constate qu'il existe peu d'études biographiques et bibliographiques approfondies. Il reste donc un travail de recueil et de réédition des nombreux textes, auquel s'ajoute un travail d'analyse. Dans cette perspective, il peut alors être intéressant de se pencher sur cette écriture "féminine" hispano-américaine du XIX<sup>e</sup> siècle qui marque le champ littéraire de son époque par des oeuvres nombreuses et multiformes et dont l'œuvre de ces trois femmes ne constitue qu'un petit "échantillon".

Entre Danse et Politique, le pouvoir de la femme  
artiste dans *La consagración de la primavera*  
d'Alejo Carpentier

**Nelly Rajaonarivelo**  
(Université de Provence)

Dans son avant-dernier roman, *La consagración de la primavera* (1978), Carpentier, qui peut passer pour un auteur machiste, place au premier plan, met en scène, littéralement, un personnage féminin: Vera, danseuse et chorégraphe. Ce n'est donc pas à travers l'écriture féminine que nous explorerons les rapports entre femme et pouvoirs, mais à travers le trajet de l'héroïne d'un roman dont le titre, renvoyant au célèbre *Sacre du printemps* éponyme de Stravinsky et Nijinski, scandale parisien des Ballets Russes en 1913, convoque d'emblée le mythe artistique, social et révolutionnaire.

Le parcours de la danseuse englobe environ un demi-siècle d'histoire, de la Révolution russe à la cubaine en passant par la Guerre Civile Espagnole et la Seconde Guerre Mondiale. Aux prises avec cette époque tourmentée, fuyant les guerres, Vera, la Russe déracinée, se raccroche à son art pour survivre dans une réalité dure, laide et violente. Conditionnée par l'Histoire malgré elle, sa trajectoire de vie tant sentimentale qu'artistique est traversée, secouée et même parfois rompue par des événements politiques. En réaction, elle s'affirme apolitique. Le pouvoir qu'elle refuse est celui du et de la "Politique": hommes, partis et institutions, responsables de l'état du monde, mais aussi formes de gouvernement totalitaire, des fascismes européens aux dictatures latino-américaines. Un pouvoir de domination mâle exercé sur les corps et les esprits, sur l'individuel et le collectif. Que lui oppose-t-elle? La Danse. Une liberté. Mais paradoxalement, la danse est une force qui s'exerce elle aussi sur les corps et les esprits: d'abord discipline et ascèse de l'interprète, de l'étoile-danseuse qu'elle

incarne, puis, au contraire, pouvoir extraordinaire de la professeure, de la directrice d'école ou de la chorégraphe qu'elle deviendra pour ses jeunes élèves cubains: pouvoir sur soi ou sur les autres.

### Refuge de la scène contre le pouvoir politique

L'apolitisme de Vera est plus une hostilité, une farouche opposition à la politique, dont elle se considère la victime, qu'une simple neutralité. Il s'exprime dès les premières étapes de sa formation, lorsque, pour fuir la Révolution russe, sa famille quitte Saint-Pétersbourg pour Londres, l'arrachant à sa professeure bien-aimée, Madame Christine, et à ses espoirs de carrière dans cette capitale du ballet classique. Elle jure de haïr à jamais ceux qui ont "brisé ses ailes", qui l'ont "abattue en plein envol"<sup>1</sup>. Reprenant à plusieurs reprises la métaphore du cygne<sup>2</sup>, rôle emblématique du ballet classique romantique, Vera figure cette nécessité de détachement, d'envol et de survol du monde réel pour se réfugier dans un monde supérieur et fantastique.

Plus tard, à Paris, Vera refuse toute discussion et tout engagement politique, prenant le contre-pied de son amant Jean-Claude, marxiste militant. Elle en vient à se considérer elle-même comme une "sale bourgeoise, conservatrice et réactionnaire", se réfugiant dans ses "Châteaux de la *Belle au bois dormant*", tandis qu'il participe aux meetings communistes et s'engage bientôt dans les Brigades Internationales en Espagne. Elle inclut la presse dans la sphère du politique à bannir: elle déchire, sans les regarder, les prospectus qu'on distribue dans les rues parisiennes à la sortie du studio de répétition, refuse de lire les journaux, "prose éphémère"<sup>3</sup> dont la lecture lui ferait perdre un temps précieux et surtout la ferait tomber dans le monde "bas et mesquin" qu'elle fuit, auquel elle oppose le monde merveilleux de l'Art, rempart contre la barbarie. Mais par contre, sublimés par l'Art, l'esthète revendiquée trouve avec bonheur dans la littérature, les tableaux ou les ballets, de passionnants "reportages et nouvelles", de l'action, les représentations des grands drames, fêtes ou événements historiques. Le monde de la culture la rend autiste au monde social: l'esthétique lui tient lieu d'éthique.

Bien après, à la Havane, devenue professeur de danse et chorégraphe, elle peste contre toute perturbation de ses répétitions causée par l'extérieur, la vie sociale ou politique. Le studio de danse est sa "bulle", un espace sacré que l'extérieur ne doit pas contaminer. Impuissante, elle se désespère de voir ses danseurs se précipiter sur

les postes de radio, courir aux fenêtres ou dans la rue, prompts à agir, pendant le coup d'état de Batista en 1952, l'assaut à la caserne Moncada par Castro en 1953 ou la tentative d'assassinat de Batista en 1957.

Conséquence de cet apolitisme farouchement revendiqué: Vera se réfugie dans le monde du Théâtre, monde de la représentation qui devient désormais "sa vraie vie", "son monde authentique"<sup>4</sup>, le lieu où chaque soir, sous la lumière des projecteurs, comme la marionnette-ballerine de *Pétrouchka* à laquelle elle s'identifie, elle renaît, revit, loin des ennuis quotidiens. Elle fuit de la réalité vers le monde des ballets, mélange de rêve et de fantastique dont elle se plaît à énumérer les personnages, les décors et les costumes. Les références aux ballets classiques tirés des contes de fées s'accumulent<sup>5</sup>, comme autant de repères du monde protégé de son enfance. La scène et l'entraînement donnent seuls un sens à son existence, une "raison de vivre"<sup>6</sup>. Au point même de s'y perdre à force de travail, comme dans une fuite en avant, une nouvelle forme d'aliénation finalement.

### Modèle de pouvoir féminin contre le pouvoir masculin

Le pouvoir politique, pour elle, est avant tout masculin: pouvoir des hommes lié à la guerre, usage pervers de la force naturelle masculine. Vera le rejette et s'en défend. Ses souvenirs traumatiques de sa petite enfance, à Bakou, où arméniens et musulmans s'entretuent au début du siècle, lui font revivre la terreur de se faire violer par les hommes de la rue; elle revoit aussi les images de 1917, lors du voyage en train qui l'arrache à sa province pour la capitale Saint-Pétersbourg, en pleine Révolution russe et Première Guerre mondiale: scènes de soldats russes ivres et vociférant des menaces "d'égorgement des généraux et de pendaison des capitaines". Un autre indice de cette méfiance viscérale envers l'homme est le récit de sa première rencontre avec son futur amant cubain, Enrique, habillé en soldat des Brigades Internationales, sous les bombardements de Valence: mal disposée par son uniforme, elle le trouve d'emblée "grossier et brutal"<sup>7</sup> alors qu'il vient de lui sauver la vie.

Contre ce pouvoir masculin associé à la violence, au danger, à la guerre, à la terreur et à la mort, Vera vénère depuis l'adolescence un modèle féminin: celui de la danseuse. D'abord, à Saint-Pétersbourg, celui de sa professeure Madame Christine, personnage imposant, comme sortie d'un tableau de Degas, qui mène pourtant ses élèves à la baguette, ou plutôt à ce "bâton de professeur", mais pour la cause de l'Art, du Beau et du Bon. Pour Vera, elle représente à la fois la

mère spirituelle, le guide et le maître. Lui montrant la voie, Madame Christine se revendique d'ailleurs Russe anti-révolutionnaire et fuit la Révolution peu de temps après Vera pour se réfugier à Paris. Elle y fonde une nouvelle école de danse que la jeune Vera ne tardera pas à rejoindre depuis Londres tant elle est attachée à cette "seconde mère".

Son modèle féminin, son idole même, c'est aussi la célèbre Anna Pavlova, ballerine emblématique de la *Mort du Cygne* de Fokine, oiseau immatériel effleurant à peine le sol de ses pointes légères, aurolé de tulle blanc, incarnation de la grâce et de la beauté. Pour Vera, apparition surnaturelle, presque divine: Pavlova entre sur scène. Elle lui vouera un véritable culte matérialisé par un petit autel, la vitrine dans laquelle elle conserve une photo et un chausson dédicacé de l'étoile, qu'elle emporte partout avec elle. Femme de "décision et volonté" dans la vie, selon les dires de Vera qui, enfant, la rencontre à Londres dans sa loge, Pavlova est sur scène celle qui a le pouvoir de transporter les spectateurs hors du temps et de l'espace:

ingrónimo cisne, altivo albatros, inasible alción, que sobrevolaba nuestro bajo y mezquino mundo, cotidianamente conturbado por discusiones hueras, pugnas de partido, escándalos financieros y horrendos sucesos criminales<sup>8</sup>

### Vera, femme de pouvoir ou la politique des corps

Sur scène, dans les studios, dans la bulle autiste de l'entraînement qui la transporte aussi hors du temps et surtout de son temps, Vera trouve sa raison de vivre. Apolitique, oui, et pourtant Vera est, dans et par son métier, une véritable femme de pouvoir. La danse, sa "vocation" revendiquée maintes fois, requiert une discipline de fer, une ascèse quotidienne qui demande force, volonté et persévérance. Le pouvoir que détient Vera, c'est, dans son acception la plus large, cette maîtrise, cette "faculté de dominer" son propre corps pour obtenir de lui des actes, des réflexes, une technique qui ne lui sont pas naturels.

Car "pouvoir", c'est d'abord à l'origine un verbe substantivé, qui renvoie donc toujours à la sphère de l'action, qui désigne une capacité d'agir sur des choses ou des personnes. C'est autant le "pouvoir de", un pouvoir propre, un pouvoir sur soi, c'est-à-dire une capacité de faire, qu'un "pouvoir sur", celui d'imposer une forme à un matériau, en l'occurrence ici le corps, propre ou d'autrui.

On comprend alors pourquoi dans le roman une telle place est laissée aux séances d'entraînement à la barre du studio, à l'exécution

répétée des mêmes figures et des lancinants comptes de temps (ces fameux "1, 2, 3, et 1... eet 2... eet 3..." qui ouvrent et ferment le roman puis le ponctuent régulièrement). Carpentier reconstitue par bribes toutes les étapes du cours de danse traditionnel, "à la barre" puis "au milieu", nécessaires au perfectionnement et à l'acquisition des réflexes. L'accent est mis sur l'effort, la discipline, l'exigence, la rigueur, la concentration et la persévérance indispensables à l'apprentissage et à la maîtrise technique que requiert la danse classique. Chez un danseur, il faut aussi beaucoup d'écoute et d'attention pour s'intégrer dans un mouvement collectif (le très classique *corps de ballet*) parfaitement harmonisé. Autant de qualités mentales et physiques qu'exige également l'action, la lutte sociale, voire politique ou militaire, comme ce sera le cas des danseurs cubains de Vera, les jeunes révolutionnaires. Le danseur devient alors, à travers la figure de Vera, le symbole même de l'acteur social et du militant: son quotidien est fait d'engagement, corporel et physique, au service de l'action collective.

De plus, danser, c'est d'abord résister. A la fatigue, à la douleur, aux rigidités du corps, à la pesanteur et au sol surtout. Le corps lutte incessamment contre la pesanteur, il s'élève, se déplace, s'arrache du sol. Danser, c'est donc aussi se libérer. La danse est par essence subversive. Résister, se libérer, deux pouvoirs de la danse que Carpentier utilise implicitement pour figurer la future Révolution. La métaphore de l'arrachement du sol est d'ailleurs celle qui ouvre le roman:

El suelo. A ras del suelo. Hasta ahora sólo he vivido a ras del suelo, mirando al suelo - 1...2...3...-, atenta al suelo - 1 yy\_ 2 yy\_ 3...-, midiendo el suelo que va de mi impulso, de la volición de mi ser, de la rotación, del girar sobre mí misma (y sin poder pasar nunca de diez y seis, diez y siete, diez y ocho *fouettés*, soñando con los Grandes Cisnes Negros que alcanzan a redondear treinta y dos...) hacia la luz aquella, cabo de candilejas - faro y meta - que, prendida a la orilla del abismo negro poblado de cabezas, marcará mi regreso a una efímera inmovilidad de estatua que busca la inmovilidad de la estatua en el inseguro equilibrio - aquietamiento aparente - de músculos que se fatigaron en la lanzada, [...] con los brazos repentinamente alzados sobre la cabeza en ojiva temblorosa y endeble. El suelo. Medida del suelo. Tranco, salto, levitación, anhelada ingravidez sobre el suelo. La danza. La danza siempre, oficio de alción.<sup>9</sup>

Vera, en route pour l'Espagne depuis la France, dans un train d'où elle observe le paysage, exécute mentalement un "enchaînement" très technique, une série de dix-huit "fouettés", figure rotative qui enchaîne une série de pirouettes avec appui systématique dans un plié de la jambe "de terre". Le mot "sol" est répété neuf fois dans cette ouverture. Il est le point de départ qui donne l'impulsion, mais aussi la masse d'où il faut s'extraire, arracher le corps pesant attiré inéluctablement vers le bas, tandis que Vera cherche le ciel, l'élévation, ce précaire équilibre qui conclut la figure. La danseuse s'immobilise un instant, les bras *en couronne* au-dessus de la tête, poétiquement assimilés à la forme d'une "ogive", cette stabilité aérienne issue de la poussée contradictoire de tonnes de pierre, grâce à la fragile clé de voûte.

Le sol est fondamental dans la danse car ce n'est pas seulement un ennemi, un obstacle, mais souvent un allié, et même ce qui rend possible le mouvement. Une fois à la Havane, sacrifiant définitivement sa brillante carrière d'artiste-interprète pour vouloir fuir l'Europe de la Seconde Guerre Mondiale, Vera entreprend rapidement de fonder une école de danse dans les nouveaux quartiers riches. Mais vite bloquée par la pression politique de la dictature de Batista et la discrimination raciale qui règnent alors à Cuba, qui l'obligent à réserver son école aux jeunes bourgeoises blanches, elle crée une deuxième école dans la vieille Havane, ouverte aux noirs et mulâtres. Leur culture afro-cubaine la fascine au point de s'employer à les former pour en faire les futurs interprètes de sa version personnelle du *Sacre du printemps*. Ainsi, lors de l'observation de ses nouvelles recrues mulâtres qui ne connaissent rien à la danse au départ, Vera examine surtout un seul détail technique mais qui est pour elle déterminant: leur exécution du *plié*, flexion plus ou moins profonde des genoux, les jambes en ouverture (en position "en dehors"). Pourquoi un tel intérêt pour un simple plié? Nous interprétons qu'il conditionne en réalité la capacité à sauter, et révèle par sa qualité le potentiel de saut. Saut dansé, assaut révolutionnaire: pour Carpentier c'est bien l'effort d'un arrachement à notre condition (la pesanteur), l'élan vers le haut (vers un "meilleur"), qui est symboliquement visé ici. Tout l'entraînement conduit vers cet objectif: être prêt pour le grand saut. Et ce "plié" paradoxal, flexion vers le bas des jambes qui rassemblent leurs forces pour le bond, tandis que toute la colonne vertébrale se tend et s'étire vers le haut, est aussi l'aspiration vers la droiture du saut de personnes qui refusent de ployer, de "plier" sous les diktats politiques de la tyrannie.

Entraînement donc, discipline, endurance à l'effort, résistance,

détermination, propension et capacité à se surpasser soi-même pour atteindre l'objectif, aller au-delà de ses propres limites: voilà ce que Vera va inculquer à ses jeunes disciples de la Havane. S'entraîner des années pour être prêt à réaliser l'exploit d'un moment, ici, le spectacle: autant d'atouts pour les jeunes militants communistes clandestins que vont devenir les danseurs mulâtres de l'école populaire de Plaza Vieja. A l'analyse de ces personnages, Esther Mocega-González<sup>10</sup> décèle d'ailleurs une articulation entre le travail de Vera (entraîneuse de sa troupe de danseurs) et Fidel Castro (instructeur de sa troupe de militants militaires)... La symétrie entre les deux types d'entraînement, révolutionnaire et chorégraphique, rend manifeste le pouvoir dont est soudain investie Vera, celui d'ouvrir la voie vers la lutte castriste. Cette politique alternative des corps a pour maîtres mots la "discipline", "l'obéissance" (domptage du corps, apprentissage selon des règles strictes), "l'attente" (patience pendant le temps de formation) ou encore "le sang-froid" (maîtrise technique qui permet, malgré le stress, la pression ou l'enjeu du moment, de mobiliser ses réflexes).

### La danse, contre-pouvoir et "être-ensemble" alternatif

On ira même plus loin. Avec sa deuxième école, Vera fonde déjà l'institution: former par l'éducation, développer et enrichir les capacités de l'individu, réveiller la conscience et l'esprit critique. Les danseurs iront ensuite mettre tout cela en pratique dans la *Sierra Maestra* aux côtés de Fidel Castro, après la fermeture de l'école. Une école, comme l'a montré Michel Foucault (*Surveiller et punir*), c'est aussi un lieu de pouvoir.

Mais le pouvoir que Vera y exerce s'oppose en tous points à celui qui règne dans la Havane de l'époque: la dictature, la police omniprésente et omnipotente, le règne de la peur, la torture. A l'opposé du totalitarisme, son pouvoir est fondé sur la reconnaissance par tous de sa légitimité, une autorité qui va de soi et qui repose sur son expérience, sa compétence, sur son œuvre en vue du Bien et non sur la violence et la peur de la répression. Seuls un profond respect, une grande estime même, souvent exprimée par ses danseurs fétiches, Mirta ou Calixto, permet le consentement des élèves à obéir, à recevoir son enseignement. Une légitimité du pouvoir qui repose aussi sur le respect réciproque des droits. Cette reconversion comme pédagogue traduit d'ailleurs une véritable générosité de la part d'une ancienne étoile qui ne vivait que pour la scène, pour sa propre gloire. Devant

ses propres ambitions frustrées, Vera fait preuve de sagesse en passant le flambeau, en cédant le pas, en l'occurrence, "les chaussons": "j'ôterai mes chaussons pour voir d'autres les enfiler"<sup>11</sup>. Comme c'était déjà le cas de Madame Christine, son pouvoir est celui du modèle qui guide, du maître en qui l'on a confiance. L'engagement de ces jeunes de quartier si éloignés de la danse classique au départ, culturellement et socialement (Calixto était maçon), en est la preuve.

L'éducation dispensée par Vera, dans la ligne droite de celle qu'elle a reçue de sa propre professeuse, se construit sur le double axe essentiel de la discipline et de l'instruction. Mais elle contient aussi une profonde dimension politique: elle a pour but de conduire vers la liberté et l'autonomie, deux idéaux également très révolutionnaires.

La liberté, c'est d'abord concrètement, à la Havane, le libre accès au studio pour les noirs cubains alors que leur présence dans la première école a fait et ferait encore scandale. Vera contourne la discrimination raciale et sociale et instaure dans son studio une atmosphère d'écoute, d'échange, qui conduira au syncrétisme de son ballet *Le Sacre du printemps*, mélange de culture russe et cubaine. Liberté d'expression et de création aussi, illustrée par le champ libre laissé aux danseurs pour leurs propres chorégraphies (une œuvre de Calixto est prévue au spectacle).

Quant à l'autonomie, Vera en est bien le relais: une fois formés, ses deux solistes, Mirta et Calixto, pourront être engagés dans la compagnie de la grande Alicia Alonso pour vivre de nouvelles aventures chorégraphiques... et assumer pleinement leur amour et leur couple mixte entre blanche et noir. Autonomie envers l'instrumentalisation et la récupération politique également, lorsque Vera, au risque de l'échec de son projet, rejette tout recours au gouvernement cubain exigé par le mari de son amie Olga pour lui coparrainer une tournée en France. A la simple évocation de cette possibilité, Vera s'indigne et se lance dans une condamnation véhémement de la dictature et de ses pratiques.

C'est d'ailleurs à cette occasion que Vera se découvre, pour la première fois, par l'intermédiaire de la réaction de ses interlocuteurs qui la qualifient de "politisée", des convictions politiques, extériorisées de surcroît par le langage. Il s'agit d'un moment décisif dans l'évolution de sa personnalité, car elle se rend compte soudain que sa soi-disant neutralité s'enracine en réalité dans un positionnement et un engagement politique forts jusque-là refoulés ou en tout cas non verbalisés. On comprend alors pourquoi tout naturellement, à son insu mais au sein même de son école, s'organise la résistance politique

de ses danseurs qui, finalement, partagent les mêmes idéaux et les mêmes valeurs qu'elle. On peut penser qu'il ne s'agit là que de la conséquence naturelle des valeurs qu'elle véhiculait implicitement dans son comportement, dans son enseignement, dans sa façon d'être au monde et aux autres. Au studio, l'engagement artistique et l'engagement politique sont en phase: Vera n'est pas si loin de la "danse libre" d'Isadora Duncan, modèle en creux qu'elle refuse violemment et dont elle se rapproche pourtant de plus en plus au cours de sa carrière...

On peut donc conclure que l'école de Vera propose une forme de communauté, une micro-société, une modalité "d'être ensemble" alternative complètement opposées au schéma qui règne alors ailleurs, dans toute l'île. On rejoint la réflexion de Daniel Dobbels sur le rôle de la danse en période de guerre, qui définit le caractère politique de la danse comme le lieu du non affrontement, quelque chose "d'incroyablement non dominant, non écrasant pour l'autre". Citant Kafka puis Michaux, il affirme: "les danseurs les plus essentiels [...] sont ceux qui, dans leur danse, ont vraiment cherché à "sortir du rang des meurtriers"; ceux qui cherchent à créer de "l'inoffensif", c'est-à-dire "de l'inoffensif", quelque chose qui ne vient pas affronter l'autre"<sup>12</sup>.

Mais danser, c'est aussi explorer de nouveaux possibles, expérimenter en actes une sensation, un point de vue, une vision, comme le fait Vera. La danse a cette faculté de faire entrevoir le réel autrement, "elle en révèle les forces enfouies, inactivées", comme le dit l'historienne de la danse Laurence Louppe<sup>13</sup>. Cette vitalité est capable d'impulser un mouvement qui, à sa manière, agit sur le corps social et politique. La danse a donc une capacité à influencer sur les structures d'organisation sociale, à inventer de nouveaux savoir-vivre. L. Louppe, citant la chorégraphe Sally Banes, précise que le corps dansant peut être conçu comme un opérateur de fractures et de changements, de *disruption* dans l'ordre social ainsi que dans les modes de représentation. Elle ajoute encore que le corps est ainsi une sorte de "champ de bataille" car, à l'intérieur de son mouvement même, des courants de pensée, des idéologies s'affrontent, des rapports de forces opèrent. La danse met en jeu un ensemble de "forces latentes" que la danse contemporaine a d'ailleurs rendu visibles, tandis que la danse classique est l'art de cacher l'effort et la tension derrière le masque du sourire, de la grâce aérienne et de la légèreté. On peut trouver ainsi différentes modalités d'expression de ce "champ de forces", soit à travers une esthétique de l'intensification de la tension,

soit au contraire par ce qu'on appelle le "release" (dont Martha Graham fut une des pionnières), le relâchement, une façon d'en désamorcer l'activité. Ainsi, la danse contemporaine construit un corps susceptible de changer l'ordre des choses à partir de la conscience de ces forces. Dans le *Sacre* de Vera, ces forces latentes et ces ruptures vont s'exprimer par un mouvement "tellurique et viscéral" que suggère la musique, et surtout par le "climax d'agonie" de la "danse sacrée" finale revisitée par Vera:

la "Danza" final, tensa, agónica, sensual y paroxística, donde los pasos, los gestos, las actitudes - en levitación o en vencimiento - parecieron brotar de la música, como engendrados por la asimetría espasmódica de los acordes.<sup>14</sup>

Elles s'expriment aussi par l'omniprésence des percussions dans le choix des musiques, celle de Stravinsky bien sûr, mais aussi celles des cubains Saumell, Lecuona, García Caturla, Roldán, du mexicain Revueltas ou du franco-américain Varèse avec sa célèbre *Ionisation*. Elles symbolisent la montée de la sève printanière pour Stravinsky, une explosion de vitalité. Dans le spectacle de Vera, elles sont aussi le gong, le coup d'envoi de la résistance comme rituellement font les tambours vaudous.

La danse contient également un projet utopique, un désir de changement des rapports humains, dont les enjeux sont démocratiques, ne serait-ce que par la liberté d'expression. Un pouvoir politique, quel qu'il soit, mais totalitaire encore plus, ne peut se satisfaire d'une liberté de mouvement qui lui échappe, de ce "désordre" potentiel qu'il ne peut contrôler<sup>15</sup>. On comprend alors toute la symbolique de la danse dans le contexte de la dictature cubaine pré-révolutionnaire. On interprète aussi à cette nouvelle lumière la tragédie qui frappe Vera lorsque l'école est détruite et plusieurs danseurs massacrés par la police quelque temps après la générale du spectacle: la cause de la tuerie ne serait-elle pas, au-delà du motif invoqué explicitement que le studio était un foyer communiste clandestin, au-delà de sa couleur politique donc, la volonté d'éliminer une source de contre-pouvoir dangereux passant par la danse et parfaitement incompatible avec la dictature? Autour de Vera, danse et communisme se rejoignent bien dans les idéaux révolutionnaires. En fait, autant les réunions communistes des danseurs que la danse elle-même étaient bien des activités clandestines, souterraines, dans cette deuxième école plus discrète que celle du quartier bourgeois du

Vedado, vitrine masquant la pratique “underground” de l’autre bout de la ville et source de revenus à une création pleine de vitalité.

Finalement, la danse est naturellement politique, mais Vera ne veut pas le savoir: “on ne fait pas de politique, on danse” disent souvent les danseurs, sous-entendant que la danse serait “pure”, et que le politique serait “sale”. Bref, le cygne pur et le canard boueux, bouseux et boiteux englué dans la mare de la réalité. On retrouve l’opposition entre scène et ville chez Vera et on se souvient de son hostilité à toute expression politique. Or elle s’y trouve plongée par son geste dansé, par sa recherche chorégraphique, par l’éducation de ses danseurs. Catherine Diverrès, une autre chorégraphe contemporaine française, dit que “la danse capte les pulsions anonymes d’une époque”, c’est “l’insoupçonné du mouvement”. N’est-ce pas là une définition exacte du rôle que va jouer Vera en préparatrice et meneuse inconsciente des pulsions révolutionnaires latentes et encore désactivées, qui trouveraient dans la danse un cristallisateur, un déclencheur, une façon de “prendre corps”?

Expression du corps, la danse est justement un art non-verbal, là où le politique serait la rhétorique du Verbe. Nouvelle opposition dont on retrouve des traces dans le personnage de Vera: elle exprime à plusieurs reprises un rejet du “discours” sous toutes ses formes, lui préférant le geste plus vrai et plus authentique. Pour elle, la parole est mensongère, que ce soit dans les discussions quotidiennes ou dans son utilisation publique et commerciale. On en trouve une preuve immédiate dans la difficulté à se confier à l’autre, à Enrique qui, lorsqu’il devient narrateur, ne nous rapporte qu’en de très rares occasions ce que lui raconte Vera. Par contraste, on se surprend en revanche des longs monologues d’Enrique, confessions intimes à Vera qu’elle rapporte au lecteur sur des chapitres entiers. Un autre épisode illustre de façon flagrante cette méfiance envers le langage: à la mort de son premier amant, vivant une dépression manifeste, elle réagit très violemment lorsque ses amis l’emmènent chez le psychanalyste. Ce qui peut être conçu comme une libération par le corps ne peut passer par le langage, la verbalisation, chez Vera. Le geste seul dit vrai. C’est pourquoi elle éprouve également une aversion pour la publicité, métier de son ami José Antonio, l’art de vendre et de convaincre par le langage, archétype d’une rhétorique artificielle, illusoire voire fallacieuse, bref, inauthentique.

Le corps, le geste, en revanche, ne mentent pas. On ne peut pas tricher avec eux. Ils permettent cette recherche de vérité exprimée par le nom même de l’héroïne: Vera la vraie, Vera en quête de véracité.

## Le *Sacre du printemps*, allégorie de la Révolution

Le choix du *Sacre du printemps* comme titre du roman est bien sûr très révélateur. Carpentier joue à la fois sur le mythe social lié à la légende slave originelle et sur l'œuvre des Ballets russes comme révolution dans l'Histoire de l'Art. Cependant, il avoue dans un entretien<sup>16</sup> n'avoir établi avec ce ballet qu'un simple "lien littéraire", autour de ce qu'il appelle la "praxis révolutionnaire": étymologiquement "l'action", "le mouvement", donc connotant déjà la danse et le ballet. En réalité, ce qu'en fait son personnage Vera a une portée révolutionnaire bien plus profonde que ce que l'auteur veut bien dire, et que ce que la critique a bien voulu y voir. Le fameux ballet fonctionne à plusieurs niveaux dans le récit. Il intervient métaphoriquement dans la structure et la thématique de l'œuvre, comme porteur des motifs du printemps et de la Révolution, à travers les thèmes du sacrifice et du renouveau. Il s'impose aussi comme parangon du primitivisme conçu par Carpentier comme régénération de l'Art qui passe par l'Amérique latine, et par Cuba en particulier.

Mais le *Sacre* du roman est avant tout le projet de toute une vie d'artiste, de chorégraphe, qui, couplé avec sa propre quête identitaire, conduit Vera vers la révélation, la prise de conscience d'un engagement politique désactivé depuis l'enfance mais finalement latent, et qui cherchait une voie d'expression. Porté par les valeurs et les idéaux de la danseuse et dans les contextes politiques qu'elle traverse, le *Sacre* devient un ballet subversif.

Bien sûr, "l'élue sacrifiée" du final originel, qui meurt d'épuisement en pleine "danse sacrale" frénétique, c'est la Vera meurtrie, abattue, après le massacre de son studio. Sacrifice que l'on peut interpréter métaphoriquement comme nécessaire à l'avènement de la Révolution cubaine, à l'obtention d'une nouvelle organisation et d'un monde meilleur. Pourtant, Vera, dans sa version du ballet, refuse le scénario macabre et pessimiste du crime que suppose tout sacrifice, et choisit de modifier cette scène finale. Elle remplace l'Elue par un couple d'élus, homme et femme, qui ne meurent pas pour le bien de la communauté mais qui au contraire sont glorifiés par elle. Son ballet s'achève en apothéose dans l'affirmation de la vie et non de la mort. On y reconnaît peut-être la filiation de la version de Béjart de 1959, qui s'achève en rituel sexuel et amoureux du couple d'élus, glorifiés par le groupe, et dont l'année de création, celle de l'avènement de la Révolution cubaine, est symbolique pour notre roman.

De plus, même si Vera puise aux racines folkloriques afro-cubaines,

la communauté primitive du ballet n'est plus ni slave ni africaine, ni cubaine. Sa version symbolise le métissage des races, et elle veut en faire d'ailleurs un ballet universel et intemporel, "sans races déterminées". C'est un message de tolérance, d'amour et de fraternité.

Dans un article consacré à la "micropolitique du spectacle"<sup>17</sup>, Frédéric Pouillaude, professeur de philosophie et danseur, analyse comment le spectacle, en tant qu'œuvre événementielle dans un espace public et ouvert, est en soi un acte politique sur lequel le politique, c'est-à-dire l'Etat, a par définition son mot à dire, ses autorisations à délivrer. Quant au dispositif spectaculaire, la représentation sur une scène devant un public, il est déjà en soi une figuration du politique et de la communauté, une préfiguration et une analyse des rapports intersubjectifs. C'est le cas au théâtre aussi, bien sûr, mais la particularité de la danse est qu'elle met l'accent sur l'intercorporéité de la communauté, les rapports entre les corps. Nous comprenons alors pourquoi le révolutionnaire *Sacre* de Vera, à travers ce finale novateur qui propose une autre conception de la société, un mode "d'être ensemble" opposé au système policier et répressif du totalitarisme, ne peut éclore sous la Dictature. C'est encore un autre motif implicite du massacre de l'école de Vera.

### Printemps chorégraphique, printemps politique

L'allégorie politique que représente le ballet se manifeste également dans le jeu que mène Carpentier sur les saisons, en particulier ce que nous pouvons appeler les "printemps forts" du récit, qui articulent danse et révolution. Bien sûr, le printemps c'est, dans le ballet de Stravinsky et Rœrich (le librettiste), le renouveau, la fertilité, la renaissance de la Nature, la régénération de la tribu. Socialement et politiquement, pour Cuba, c'est l'abolition de la dictature et la stimulation des forces vives, le bouleversement profond qu'instaure la Révolution dans l'ordre de la société. Mais celle-ci est le fruit de nombreuses étapes antérieures que nous avons analysées<sup>18</sup> et qui passent par la danse. Cette Révolution latente germe peu à peu, de printemps en printemps, et nous concluons en évoquant ses principaux temps.

Tout d'abord, Vera et Enrique quittent l'Europe pour Cuba symboliquement en "mai" 1939: nouveau commencement pour Vera, cette étape va permettre l'ouverture des écoles de la Havane sans lesquelles son projet du *Sacre* n'aurait jamais vu le jour. Ainsi, dans les vingt ans exactement qui séparent ce nouveau départ et la

Révolution, on assiste à un mûrissement de l'événement à travers une série de printemps clés. Enrique revient par exemple d'un séjour à New York au "printemps" 1943, ramenant avec lui la partition du *Carnaval* de Schumann, premier coup d'essai triomphal de Vera comme chorégraphe, qui annonce déjà la consécration espérée de son futur *Sacre*. En avril 1955, Vera part pour Paris pour tenter d'y trouver un financement à son projet du *Sacre*, étape décisive à la concrétisation du spectacle. Deux ans plus tard, en mars 1957, la tentative d'assassinat de Batista a lieu dans la journée où Vera, se rendant symboliquement à son studio d'entraînement, croise dans un carrefour la fourgonnette rouge qui emmène les rebelles. La même année, le "sacrifice" proprement dit du projet avorté, soit le massacre de l'école de Vera, a évidemment lieu au printemps, en "mai 1957". Enfin, la bataille de Playa Girón, définitive victoire de la Révolution sur l'impérialisme américain et dernier épisode du roman, se déroule en avril 1961. De retour à la Havane après son exil de Baracoa, après les retrouvailles avec son mari et ses danseurs, Vera annonce dans les dernières phrases du récit qu'elle reprendra les répétitions et montera enfin son *Sacre du printemps*.

Pour elle, dans le nouveau régime, l'artistique peut désormais s'accorder avec le politique; point de vue de 1961, on le rappelle, année où s'achève le récit.

## NOTES

1. Traduit de *La consagración de la primavera*, VII, 36, p. 657, Madrid, Edition Clásicos Castalia, 1998, introduction et notes de Julio Rodríguez Puértolas. Toutes les citations du présent article seront tirées de cette édition.
2. On connaît le rôle symbolique du cygne: le poète à l'époque baroque, puis l'artiste épris d'absolu pour les symbolistes (Mallarmé, Ruben Darío), qui chante avant de mourir, représente le sacrifice artistique, les plus désespérés des chants étant les chants les plus beaux pour les romantiques... Le ballet s'en empare: Tchaïkovski, Saint-Saëns... Wagner en a fait aussi le signe de Löhengrin qui incarne l'artiste venu d'un ailleurs qu'Elsa a tort de vouloir percer.
3. *Idem*, V, 26, p. 470.
4. *Idem*, II, 16, p. 303.
5. Apparaissent, notamment, les titres suivants : *La belle au bois dormant*, *Cendrillon*, *Le chat botté*, *Coppélia*, *le marchand de sable* ou encore *Casse-Noisette*... Vera mentionne souvent aussi les personnages romantiques et fantastiques tels sylphides, willis ou femmes-cygnés qu'elle évoque comme autant de motifs d'enchantement.
6. *La consagración de la primavera*, VII, 36, p. 657.
7. *Idem.*, II, 12, p. 248.
8. *Idem*, V, 26, p. 470. "cygne aérien, albatros altier, alcyon insaisissable, qui planait bien au-dessus de notre monde vulgaire et mesquin, quotidiennement troublé par des discussions creuses, des luttes partisans, des scandales financiers et d'horribles faits divers criminels." (*la Danse sacrée*, traduction de L.F. Durand, Gallimard, p. 305)
9. *Idem*, I, 1, p. 95) "Le sol. Au ras du sol. Jusqu'à présent je n'ai vécu qu'au ras du sol, regardant le sol - 1... 2... 3... -; fixant mon attention sur le sol - 1 eet 2 eet 3..., mesurant le sol qui va de mon élan, de la volition de mon être, de la rotation de mon corps, de sa giration sur lui-même (et sans pouvoir jamais dépasser seize, dix-sept, dix-huit fouettés, rêvant des Grands Cygnes Noirs qui arrivent à en enchaîner trente-deux...) jusqu'à la lumière là-bas, cap des feux de la rampe - phare et but - qui, allumée à la lisière de l'abîme noir peuplé de têtes, marquera mon retour à une éphémère immobilité de statue qui cherche l'immobilité de la statue dans l'équilibre incertain - apaisement apparent - de muscles qui se sont fatigués dans la

lancée, [...] les bras soudain levés au-dessus de la tête en ogive tremblante et fragile. Le sol. Mesure du sol. Enjambée, saut, lévitation, recherche d'apesanteur au-dessus du sol. La danse. Toujours la danse, métier d'alcyon" (nous traduisons)

10. "La consagración de la primavera: la Danza y la revolución", in *Hispanic Journal*, 4(2), Indiana, 1983, pp. 65-76.
11. *La consagración de la primavera*, V, 28, p. 515 (Nous traduisons).
12. In *Danse et politique, Démarche artistique et contexte historique*, Pantin, Centre National de la Danse/Le Mas de la danse, 2003, pp. 18-19.
13. "Qu'est-ce qui est politique en danse?", in *Nouvelles de danse*, dossier "Danse et politique", n°30, Bruxelles, Contredanse, 1997
14. *La consagración de la primavera*, VI, 32, p. 573. "la "Danse" finale, tendue, agonique, sensuelle et paroxystique, dans laquelle les pas, les gestes, les attitudes - en lévitation ou en affaissement - semblaient jaillir de la musique, comme engendrés par l'asymétrie spasmodique des accords." (*La Danse sacrée*, p. 386)
15. On se souvient de l'encadrement, de l'embrigadement des corps par le fascisme: récupération et promotion de la gymnastique chorégraphique de masse dans les grandes célébrations nazies. Il est peut-être significatif que la grande cinéaste amie d'Hitler, disparue récemment, Lenie Riefenstahl (1902-2003), filmant les fameuses célébrations de Nüremberg et les corps olympiques, après les années de purgatoire politique, soit devenue la cinéaste des corps libres des peuplades africaines, les Nabus, et, sur le tard de sa vie, de la fluidité incernable des images sous-marines.
16. Entretien avec Salvador del Río, *Revista Mexicana de Cultura*, n°305, Mexico, 8 décembre 1974, in *Ese músico que llevo dentro*, tome III, La Havane, Letras Cubanas, pp. 323-324.
17. in *Danse et Politique*, op. cit., pp. 40-42.
18. Nous renvoyons également à notre mémoire de DEA, *écriture littéraire et chorégraphie: Vera, la danse et son Sacre du printemps dans La consagración de la primavera d'Alejo Carpentier*, Université de Provence, juin 2003.

«L'orage changé en femme»  
dans l'œuvre du peintre tchèque Josef Sima

**Marie-Hélène Popelard**  
(IUFM du Poitou-Charentes Angoulême)

La poétique du peintre tchèque Josef Sima (1891-1971) est une poétique de l'initiation où la femme est toujours présente, mystérieuse et secrète. Les femmes qui nous tournent le dos et les acéphales en lévitation qu'irrigue *la sève des plantes* comme l'écrivait André Delons, nous conduisent d'abord aux sources probables d'une inspiration traversée d'influences composites: symbolisme celte, slave, oriental ou plus orienté vers la rhétorique freudienne. Jusqu'au dénouement de l'œuvre, jusqu'à ce moment où les formes limites de l'humanité se dissolvent dans l'apparence fugitive et lumineuse de traces d'êtres qui brouillent les frontières entre le figuratif et le non figuratif. Les *Corps clairs* ou les formes de *Nuit limite* tendront à purifier les réalités de leur substance en affirmant comme une conquête un espace unifié et raisonné. Si le peintre cherchait ses modèles dans une nature féminine universelle, c'est qu'il aimait à la dominer comme si à la sensualité des choix venait s'ajouter la cérébralité de la transcription. La présence des femmes dans sa peinture n'est pas seulement un phénomène d'époque relevant de ce que Caillois appellerait un "fantastique de parti pris". Elle est si obsessionnelle, si insistante, que le dépaysement qu'elle suscite procède de son caractère de geste manqué irrépressible qui paraît forcer l'inspiration et la main.

Le torse féminin apparaît pour la première fois dans les lithographies du recueil de *Jouve, Beau Regard* début 1927 puis dans les illustrations de *Paris*, de *Panenky* et du *Paradis Perdu*. Au début de l'année 1927, Sima reprend ce thème dans *Corps irréels I et II, Corps blancs*, avant de l'intégrer dans un décor plus élaboré (*Europa, Building*).

## La rencontre avec Jouve: "l'orage changé en femme"

L'orage de Carona fut une expérience partagée par Jouve et par Sima qui lui attribuèrent ensemble une vertu révélatrice et destructrice. Grande femme acéphale pour l'un, "blanche femme modifiant tout l'horizon ancien" pour l'autre, l'orage prit à leurs yeux l'apparence de la femme. C'est dans un double contexte de catastrophe individuelle et immémoriale qu'il faut replacer le poème de Jouve, *L'orage*. Le péché de l'homme est un péché de substance et Jouve se sent perpétuellement coupable de ce regard qu'il porte sur sa nature énigmatique, coupable de cette jouissance cosmique qui élève son regard. Les fantômes blancs qui s'abattent sur un monde foudroyé sont des images dont le corps est toujours dérivé et comme sans auteur, pareilles à la fameuse empreinte sur le voile de Véronique dont le mode de réalité est à la fois spectral et iconique. Leur couleur qui disparaît dans la monochromie blanche signifie la lumière d'un jour serein et comme arrêté. Rien de comparable aux traductions classiques de l'orage que nous ont léguées les maîtres du passé (Poussin, Giorgione...). Pas de lumière violemment contrastée, ni de clair-obscur dramatisé, ni davantage de lueur dans la nuit. On l'aura compris, le mystère de Sima n'est pas le mystère profond et intime qui accompagne la confidence silencieuse des grands deuils. Ce n'est que beaucoup plus tard qu'on pourra découvrir dans sa peinture les échos de la haute poésie noire de Gilbert-Lecomte, Kubin, Rembrandt ou Seghers. Le ciel de *Mlno* se réduit à un nuage couleur de chyle et le sexe de la nuit dont parle Jouve est bien "Neige", "cru et mystérieuse" .. "sous le miroir du bleu et bleu étonnement". C'est en effet dans la tonalité générale de la scène que les deux artistes se rejoignent, dans cette atmosphère diurne où le blanc et le bleu dominant, mais aussi dans l'apparition simultanée de l'androgynie (le grand sperme bleuâtre de Jouve engendre la femme au matin ; le fantôme acéphale renvoie à l'humanité des origines). Certes, l'effet produit par les deux œuvres est opposé: tragédie des instincts et des âmes où le rêve amoureux entre en connivence avec une nature érotisée dans l'univers de Jouve ; expérience fondatrice de l'œuvre toute entière pour Sima, qui découvre à Carona la force suggestive de la lumière, vision initiatique dont il parlera dès 1936 dans la conférence donnée lors de l'inauguration de son exposition à l'Obecni dum. Cependant, ce qui les rapproche c'est que tout contribue dans leurs visions de la féminité à réduire la distance entre les figures profondes du rêve et les intentions objectives de la réalité.

C'est par le portrait imaginaire de Paulina que Sima ouvre en 1925 la période si prodigieuse des illustrations de l'œuvre de Jouve, au moment même où le poète surmonte sa crise spirituelle. La suite des romans s'efforcera de rendre ostensible la hantise de la chair féminine ou plus mystérieusement cette part féminine que le poète porte en lui: "il faut admettre que j'eusse le mythe en moi-même pour l'avoir traité de cette façon à partir des accidents de ma vie (*En Miroir*)". Hantise, présence constante de ce qui est redouté, horreur de ce qui est désiré:

Combien l'homme a de mépris pour cette bouche qu'il adore  
Il demande toujours l'odeur et la saveur et la couleur  
Du corps des femmes  
Leur mensonge  
Ce qui dans leur chair nacrée chagement sourit de la mort  
(*Les Noces*)

Au centre de l'abîme, la Femme, le personnage féminin, Paulina, Baladine, Catherine, Fanny, Elisabeth ou Hélène, semblables et différentes, paraissent toutes nées d'une absence à elles-mêmes et de cette nostalgie du romancier qui le ramène au jardin d'Éden car le mythe féminin ne se démarque pas des images convenues de l'éternel féminin. Ève ou fille d'Ève, la femme demeure inévitablement "l'ouverture rose et mielleuse du péché (*La Scène capitale*)", une pourvoyeuse de mort, cette mort qu'elle porte en elle. Toutes les situations romanesques renvoient aux images multiples de la femme fatale: fuite au couvent de Paulina, de Catherine, "amoureuse lunatique et cruelle", abandon de Jacques puis de Luc par Baladine, non point mère, sœur ou épouse, mais femme des grandes fictions du siècle passé, celles qu'offrent les toiles de Gustave Moreau, de Klimt ou tel poème de Baudelaire, indissociables du malheur qu'elles font encourir à ceux qui les approchent. Effective ou emblématique, la mort vient toujours de la femme. Assailli sous son propre tumulte, Jouve entre moins dans les arcanes du mythe féminin qu'il n'essaie, en écrivant, de s'en délivrer. Tournant le dos au réalisme, son œuvre s'enfonce dans l'épaisseur du réel, un réel "plus profond et plus mystérieux que celui dans lequel on prétend que nous vivons (*Commentaires*)". Car si Jouve célèbre admirablement le corps de la femme, il mêle à son évocation, le plus dur de la pierre - elle est statue - au plus sensuel de l'odeur animale - elle est statue de chair. Opposition polaire que comprend immédiatement Sima: sous les corps tranquilles

couvent des feux souterrains très violents et sous l'apparence de lieux ordinaires, une atmosphère profondément sensuelle produit une réalité inactuelle proche des grands mythes où seule comptera la tragédie des instincts et des âmes.

De nombreux tableaux de Sima étaient placés sur les murs du cabinet de travail de Jouve. "L'orage changé en femme" (*Sueur de sang*, 1935) s'inspire directement du tableau de Sima, *Orage* (1928) et semble traduire autant que les premiers tableaux nés du souvenir de l'illumination d'Hendaye ou de la vision de la foudre à Carona, une profonde dilatation cosmique de l'expérience érotique.

Le tonnerre punisseur tombait sur les flancs

Eclatement du grand sperme bleuâtre  
Interminablement montagne contre espace  
Comment le supportaient nos sommeils prisonniers?

Ces chocs, ces punitions et comme il nous frappait  
aux lieux inconnus- nous ouvrons les yeux

Un matin, nous apercevions une blanche  
Femme modifiant tout l'ancien horizon.

Neige, tu étais nue, mais éparpillement  
Du sexe de la nuit, crue et mystérieuse  
Sous le miroir du bleu et bleu étonnement.

La figure de la *Faute* - neuvième planche illustrant le *Paradis perdu* - cette femme assise vue de dos, habita la peinture de Sima d'*Eurydice* au *Désespoir d'Orphée* jusqu'en 1952 (lithographie de *Langue*) et même bien au-delà. Pourtant, ce n'est pas à proprement parler de la femme et de l'expérience érotique que Sima s'inspire dans les dessins et les peintures nés de son séjour à Carona. Dans *Le vieil arbre à Carona* (1927), l'étude détaillée d'un tronc desséché apparu dans la lumière bleuâtre de l'éclair tente de traduire la réalité magique de l'arbre qui se donne la même année dans *Le paradis perdu* entouré d'un serpent. L'eau-forte, *L'arbre et la main* (1928) où la main d'Ève monumentale est placée en diagonale de l'arbre est reproduite dans le deuxième numéro de la revue du Grand Jeu. C'est que l'arbre est plante vivante comme dans les traditions populaires. Et Sima est de ceux qui pensent que les arbres saignent et parlent. Si la pierre, l'arbre et la femme participent ensemble de l'animation d'une nature réunifiée, c'est que tout renvoie

dans ces paysages mythologiques porteurs d'objets hétérogènes au symbolisme cosmique des temps de l'origine. Monique Faux cite un commentaire que le peintre fit de l'expérience de Carona particulièrement intéressante pour l'iconographie du tableau, *Orage*: " Dans le très court instant d'éclairs silencieux passant entre les nuages apparaissait aussitôt éclipsée la nudité d'un arbre mort. C'était véritablement un corps devenu nu." Origine d'avant la catastrophe de la séparation, du temps de la plénitude absolue et de la participation universelle des êtres, entrevue dans une illumination très courte mais qui parut éternelle. Aussi, est-ce dans la solidarité de la femme-lumière, de la pierre et de l'arbre que nous pourrions mieux comprendre ce qui dépasse la seule influence de Jouve dans la naissance des femmes acéphales. Car si nous ne ressentons pas l'espace mythologique de Sima comme investi du sens de la faute originelle, nous pouvons en revanche y lire le moment fatal de l'individuation et de la singularisation qui nous éloigna à jamais du paradis perdu. Comme les pierres qui apparaissent au même moment dans la peinture, les torsos acéphales en lévitation nous délivrent de tout sentiment de pesanteur pour mieux nous transporter dans le temps des origines et l'espace imaginaire des mythes et des légendes.

### Le symbolisme celte

En 1931, Sima écrit à A.Hoffmeister: "J'ai en mémoire quantité de noms de lieux, de villages ou de toutes petites villes. Je pourrai en noircir une page. Ces lieux sont à l'origine de toutes mes couleurs ; d'eux émanent le lourd lyrisme des paysages celtes. On trouve dans le triangle de Nachod, Nove Mesto, Jaromer, des tumulus (slaves, paraît-il), et un menhir. Parfois aussi des dolmens en forme de table ( de sacrifice, semble t-il). Vestiges celtes qui attendent leur Hrozny pour les décrypter. Dans les musées ethnographiques tu pourrais trouver de nombreux ouvrages traitant de ce sujet." À la fin de la lettre Sima dessine un menhir et un dolmen.

Que ces pierres soient réellement celtes ou non, elles exerçaient sur Sima une influence telle qu'elles ne cesseront de hanter son œuvre. Dans les esquisses préparatoires aux *Hommes de Deucalion* (1943), s'élève un dolmen qui ressurgit, transformé, dans une gravure sur bois destinée à illustrer le *Bois des pauvres* de Pierre Jean Jouve. Au moment où Sima parle à Hoffmeister des menhirs d'Orlice, il avait déjà peint les tableaux comme *La Foudre* et *Tempête électrique* qui

figurent tous les deux dans une même silhouette dressée le mystère de la vie éveillée dans la pierre.

Un peu plus tard, les *Souvenirs d'un paysage inconnu* (1936), seront comme la résurgence évidente de l'atmosphère des légendes celtes. À droite, la pierre incandescente, magique, volcanique dont l'anthropomorphisme est manifeste. Quatre blocs sombres de couleur pourpre enserrant la femme sans tête dont la forme épouse exactement celle de la roche. Si la femme se minéralise et si le minéral s'érotise, c'est que l'unité du tableau résulte de la circulation intérieure du sens qui fait ainsi du corps féminin un horizon de nature et du rocher un horizon de chair. La métaphore travaille à rétablir le lieu d'un paradis inconnu, lieu de plénitude où tout est en rapport avec tout. Sima rencontra, au cours de ses premières promenades familiales les statues féminines érigées sur une terrasse du château de Kuks d'où elles paraissaient prêtes à prendre leur envol et il leur associa sans doute très vite l'image de la femme celte mystérieuse et dangereuse. Dangereuse, car dans les formes les plus anciennes de *Tristan et Iseult*, le vin herbé ne courbe pas pareillement les deux amants sous la domination de l'amour: le philtre est un instrument entre les mains de la femme pour contraindre l'homme à aimer à son tour. L'intrépide Iseult conduit le jeu, soumettant le fier Tristan par la force de la magie et le navire qui échoue à revenir à temps est la revanche de la femme sur la trahison de Thésée. Ainsi l'art baroque tchèque dans les bois de Bethléem, les statues du château de Kuks, les têtes monumentales de Vaclav Levy dans la forêt de Libechov n'ont pas été les seules occasions données à Sima de percevoir le monde extérieur comme un univers en perpétuelle mutation où la nature s'animait tandis que les êtres humains devenaient pierres ou arbres. Le *Tableau Sans Titre* (1933) inspiré d'un dessin de 1921 représentant les falaises de la côte d'Hendaye illustre la métamorphose des rochers en torse rose de femme, peut-être une réminiscence de l'image d'Iseult la blonde sculptée dans la grotte de Tristan, au-delà du gué interdit. L'association de la source, de l'arbre et de la pierre qui constitue le décor de l'apparition de la femme, si décisive aussi bien dans le roman médiéval que dans toute l'œuvre de Sima est un trait typiquement celtique dont on pourrait multiplier les exemples ; au moment où Sima peint ses îlots de verdure, ses torses lévitants, ses trous d'eau, ses oeufs et ses arbres décharnés, il plante encore le décor des contes et légendes qui ont marqué son enfance: espace d'exception, en rupture avec l'espace du monde quotidien, espace où s'abolit l'individualité et les définitions, où rien n'est seulement soi, mais femmes-lèvres-sexes-chevelure-prairies-

mers-nuages, où le sol se dérobe, où tous les repères viennent à manquer.

La pensée de Sima y est plus mystique que philosophique. En respectant le monde des légendes et des mythes, Sima choisit plutôt de suivre lentement les courants souterrains et légendaires du monde. Outre l'influence probable de la mythologie celte dans la genèse des femmes associées à la profondeur des forêts, à la magie de l'eau et de la pierre, celle des légendes slaves ne fut d'ailleurs pas moins déterminante. Si le père de Sima joua un rôle décisif dans l'intérêt constant manifesté pour le folklore, c'est sa nourrice qui lui fit découvrir les trésors de création populaire par les légendes qu'elle lui racontait. Cet univers de pure imagination, tel qu'on le retrouve dans les ballades romantiques de Karel Jaromir Erben ou dans les contes de Bozema Nemcova le conduira plus tard vers un monde marqué au sceau de la fatalité mais explique déjà, à la fin des années vingt toutes les tendances animistes de l'œuvre liées aux mythes de la réincarnation nocturne de la femme qu'on retrouve dans la tradition orale du pays et dont les poètes romantiques du XIX<sup>e</sup> siècle s'étaient fait l'écho. En mettant en évidence la place des croyances relatives aux spectres de midi dans les légendes slaves, Roger Caillois a indirectement éclairé l'origine d'une version verticale de la féminité qui apparaît sous le visage sans visage de *Polednice*, archétype d'une divinité slave dangereuse solidaire du complexe de midi. Et donc étroitement lié à la fois à l'image ambivalente de la femme et à l'imagination du temps dans la pensée du peintre.

### Les spectres de midi dans la démonologie slave

"Il est facile de mettre en lumière, écrit Roger Caillois, ce qui consacre les prestiges de l'heure de midi. C'est en effet le moment où la présence du soleil au zénith divise le jour en parties égales sur lesquelles règnent les signes contraires de la croissance et du déclin. C'est donc l'instant où les forces de vie et de lumière le cèdent aux puissances de mort et de ténèbres"<sup>1</sup>. Heure de passage où l'ombre diminue jusqu'à disparaître, midi est l'heure de l'apparition des spectres qui n'ont pas d'ombre. Alors que minuit n'a pas d'existence individualisée, midi est un instant remarquable, "objectivement dangereux". Seul le christianisme pour qui la lumière est un principe positif affirma que les démons haïssant le jour, choisissaient les ténèbres. Pourtant, les docteurs du Moyen-Âge firent du démon de

midi, celui de la tristesse coupable ou *acedia* " qui s'emparait des moines vers le milieu du jour" et les accablait de désirs charnels. Chez les Tchèques, la femme de midi, *Polednice*, coiffée d'un mouchoir rouge et vêtue de blanc, est souvent une ombre qui sort du clocher quand sonne midi: elle vole dans le vent soufflant en tempête et celui qu'elle touche meurt sur le champ<sup>2</sup>. C'est cette femme dangereuse qui emporte les enfants, séduit les hommes et les égare, chasse les enfants voleurs de pois, leur coupe la tête et la met dans un sac, qui dut frapper l'imagination du jeune Sima, au point qu'il en fera trente ans plus tard le sujet de l'un de ses tableaux les plus énigmatiques de la période symbolique: *Méridien (Polednice)* qui est l'une de ces œuvres où l'on voit se réaliser une vision unifiée du monde par l'exploration des espaces dédoublés puisque le paysage est coupé en deux par un corps blanc dont contour et volume ne coïncident pas. "On ne peut certainement pas affirmer, écrit Vera Linhartova, que ce fût le peintre Joseph Sima qui aurait suggéré à Caillois le sujet traité dans *Les spectres de midi*. Mais il est difficile de ne pas mentionner le fait que ce connaisseur des contes merveilleux de son pays d'origine, la Bohême, qui peut réciter comme tous les Tchèques, la ballade, *Polednice*, recueillie au XIX<sup>e</sup> siècle aux sources populaires par le poète K.L. Erben, avait peint en 1929 une toile intitulée *Polednik*, ce qui n'est autre que la forme masculine du nom de ce spectre blanc qui hante la campagne à l'heure torrentielle de midi."

Il est midi et l'axe de ce spectre se donne comme un axe temporel, divisant le paysage en deux, selon les métamorphoses qu'impose la durée. L'heure de la mi-journée est cet "instant éternel d'immémoriale vision jadis vécue" dont parle Gilbert-Lecomte et dont les effets sur l'imagination humaine ne pardonnent pas (coup de chaleur, fièvre, insolation). Les démons slaves sévissent avec des poêles chauffées à blanc ou en arrachant la tête comme des fleurs et nous exposent aux morts auxquels, par la magie sympathique et le jeu des correspondances, nous nous identifions. Le surgissement de la fée de midi a valeur d'annonciation. Plus rien que l'essence larvée de la durée même, sans couleur et sans forme, rompant l'axe horizontal du paysage, à cette heure où les objets perdent leurs ombres. Cette conversion du temps conventionnel en temps ascensionnel signifie aussi la résolution de toutes les antinomies temporelles: l'instant où la vie et la lumière sont sur le point de le céder aux puissances des ténèbres contient en lui présent, passé et avenir. La comparaison du tableau avec un autre qui porte le même titre, réalisé trente ans plus tard révèle la métamorphose des moyens utilisés par Sima pour

évoquer ce moment d'éblouissement du temps fait éternité: la distinction entre le ciel et la terre n'existe plus. La lumière est prise au piège d'un paysage stratifié où son épiphanie par recouvrements révèle au regard patient une lumière intérieure, la lumière enfouie des origines qui émane d'une forme centrale, fondue dans une matière chromatique homogène. Sima cherche à exorciser les démons de son enfance. Si le concept d'unité est le concept central de l'univers poétique de Sima, et l'œuvre tout entière la révélation progressive de cette unité, les deux versions successives de *Méridien* manifestent le procès de la pensée à travers la matière. D'autres tableaux interrogeront la réversibilité du monde et tendront vers cet idéal de traduction d'une vision immémoriale. D'autres tableaux joueront avec les visions binoculaires pour exprimer l'unité pressentie et temporairement occultée. Mais aucun ne donnera comme ces signes à la couleur fanée ou épuisée, à la chair sans poids, à la silhouette où peut s'inscrire l'essence la plus nue d'un être menacé, penché déjà vers sa disparition, un tel sentiment d'éternité. Car les trouées blanches de Sima symbolisent depuis le tableau *Le Havre* une prodigieuse rêverie de l'ascension et de l'envol dont l'inspiration orientale qui ouvre sur l'extase devant le vide et le silence doit également être soulignée.

### Le Grand Jeu et l'âme primitive

Il était donc inéluctable que Gilbert-Lecomte fût un jour frappé de cette "fatalité"<sup>3</sup> qui le mettait face à des toiles qui semblaient rendre visible ce qu'il avait tenté d'exprimer jusqu'alors en des poèmes comme *L'Œuf mystique* que son ami ne pouvait avoir lus. Lorsque Sima, après l'expérience de la double illumination, travaille à faire apparaître dans des espaces de rêve ses cristaux, ses arbres, ses œufs et torses acéphales, la communauté initiatique des "phrères simplistes"<sup>4</sup> se rassemblait depuis quelques années autour de certaines expériences de dépersonnalisation ou de voyance. Imprégnée des mêmes lectures que Sima, celles de Nerval, Baudelaire ou Swedenborg, elle cherchait alors la "frontière désespérante de l'éternel", tout en sauvegardant autant que possible les limites de l'humanité. Daumal racontera en 1932, non sans une certaine complaisance, les expériences liées à la respiration de vapeur de tétrachlorure de carbone ou à l'anesthésie par protoxyde d'azote. Il connaissait depuis 1921 *L'Introduction générale à l'étude des doctrines hindoues* qu'avait écrite René Guénon avec lequel il partageait le procès radical d'un certain

rationalisme<sup>5</sup>. La langue unique qu'il s'agissait de trouver, c'était celle des occultistes, de la philosophie orientale et des grandes mythologies qui inspiraient profondément la peinture de Sima au moment de la rencontre. Sans doute la vision de ces grands fantômes volants qui apparaissent dans l'œuvre de Sima inspira t-elle alors à Gilbert-Lecomte l'image de *l'esprit-reptile* qui dévorant ses membres antérieurs, voit pousser à la place de ses pattes deux ailes immenses conquérantes de l'air: "Quel désir obscur de voler, dira-t-il, quel courage de mutilation."

Tout l'effort des poètes du Grand Jeu est en effet tendu vers un même désir: s'élever, se libérer, bouleverser notre nature de fond en comble, renoncer à la connaissance discursive puisque c'est l'âme primitive qui leur est familière. Si art et littérature ne sont que des moyens au service de la révolte contre les apparences, il faut écrire et peindre pour retrouver le point immobile, le *punctum stans* des vieilles métaphysiques, en faisant naître en soi un état d'innocence qui tourne le dos à la logique rationnelle. Dès qu'on commence à avoir un sentiment même confus qu'autrefois, "tout aspirait vers l'unité une"<sup>6</sup>, le monde perd sa consistance et dans l'univers des choses distinctes se multiplient les participations, se réalisent les métamorphoses. Un flux immense emporte l'homme: "Souvenez-vous, hommes du fond caverneux de vous-mêmes: votre peau n'a pas toujours été votre limite (*ibid.*)." Il s'agit donc pour chacun de découvrir dans son propre passé, mais aussi dans le passé le plus lointain de l'univers, ce moment où l'individuel sortit de l'universel. La révélation spirituelle par laquelle s'éclaire le pays des métamorphoses ne peut être atteinte qu'au prix d'un très long entraînement et c'est le rêve qui au niveau le plus élémentaire nous initie à la grande loi magique de la participation.

Ainsi l'homme apprend "que tout est animé, vivant et voulant, que tout participe de tout." Au-delà de l'univers onirique commun à toutes les consciences et si présent dans les mythes, l'expérience mystique et poétique dévoile les images originelles sous le signe de la voyance. Sa pratique se ramène à la poursuite supplicante "de l'image entrevue à la lueur d'un éclair, perpétuellement fuyante" mais "immédiatement reconnue, car elle appelle le déchirant souvenir d'une partie de soi perdue depuis des millénaires (*ibid.*)". Le poète n'est donc pas n'importe quel poète mais un voyant, un "technicien de l'essentiel", voué à la métaphysique expérimentale, aux expériences limites qui ouvrent une fenêtre de la conscience sur les symboles derniers de la réalité. C'est dans le Védisme et le Brahmanisme - qu'ils connaissaient par l'intermédiaire des livres de René Guénon - que les poètes du

Grand Jeu puisent leur connaissance de l'âme universelle. Guidés par Léon Pierre-Quint, leur mentor, ils prennent aussi en compte le travail de Meyerson, la philosophie des sciences, et la nouvelle conception de l'unité qu'elle ébauche. Sima, en devenant, selon l'expression de Gilbert-Lecomte dans son hommage rendu au peintre en 1929, "le premier sur la route peinte du Grand Jeu", partagea sans réticence leur philosophie. Alors même que le *Manifeste du Poétisme* récusait toute incursion dans le monde de la philosophie, le peintre participe avec ses nouveaux amis dans son atelier de la cour de Rohan des discussions sur la dialectique - celle d'Héraclite, de Platon ou d'Hegel - et inscrit sa démarche dans le champ des grandes recherches mystiques condamnées par Breton. Partagea-t-il aussi en son for intérieur le désespoir, la souffrance, le sentiment de perte qui accompagnent cette appréhension de soi-même à un niveau de liberté supérieure ? Il n'emploiera pas en tout cas les grands moyens par lesquels Lecomte et Daumal parcoururent plus rapidement le chemin qui les séparait de la mort. Jamais Gilbert-Lecomte ne s'est caché de rechercher un déséquilibre qui devait apporter un autre regard sur le mystère de l'être. Il a pratiqué sciemment le long et immense dérèglement de tous les sens. A l'inverse, Sima ne tenta pas de bousculer le mouvement de la vie et sa quête des images originelles passe par d'autres voies que l'exténuation de tous les sens. L'obsession de la régression jusqu'aux portes de la mort lui est étrangère. Il aura consacré une vie entière à remonter vers la source, à se mettre au service d'une matière en mouvement pour en restituer les rythmes. Il n'a pas choisi comme les surréalistes la vision hypnotique fixe qui se sert de moyens académiques afin d'offrir au regard des réalités contrariées ou la voie de la rapidité vertigineuse de l'exécution jamais en retard sur l'inspiration. Ses hiéroglyphes appartiennent à un alphabet personnel et ce qu'il s'agit de restituer ce n'est pas le vide qu'on fait en soi mais l'expérience intérieure de l'illumination afin que le crayon "soit constamment au bout du regard solidifié".<sup>7</sup>

Derrière la toute puissance des images renouvelées dans des espaces différents qui convergent vers la découverte de l'Image et de L'Espace essentiels, il y a la remontée du souffle vers sa source et pour le peintre, la restitution de la lumière sans laquelle aucune peinture ne pourrait s'offrir au regard. Sans doute, seule la lumière du rêve d'*Aurélia* éclairerait-elle le rôle de certaines métaphores communes aux membres du Grand Jeu. *Aurélia* dont Gilbert-Lecomte et Sima aimaient extraire une phrase qui leur paraissait exprimer parfaitement leur conception de la métaphysique expérimentale: "Quoiqu'il en soit, je

crois que l'imagination humaine n'a rien inventé qui ne soit vrai dans ce monde ou dans les autres et je ne pouvais douter de ce que j'avais vu si distinctement."

Un poème de Gilbert-Lecomte, *La vie masquée*, rejoint miraculeusement l'inspiration d'un tableau que Sima offrit à Blanche Reverchon Jouve, *À quatre heures de l'après midi*, autrement appelé *Les corps roses*. Si l'approche du point limite appelle dans l'œuvre de Gilbert-Lecomte le langage du cri et de l'incantation, langage auquel Sima ne tend jamais, elle conduit à la même vision de la femme-univers dont "tout le corps est un vide à combler"<sup>8</sup>. Forme vide, fantomatique, mouvante, gouffre où l'homme rencontre son propre vide. Construit par étapes successives, le tableau est lié à un souvenir d'enfance, un incendie survenu à Jaromer en 1896 ainsi que l'a souvent raconté Sima: "J'étais en promenade sur les hauteurs qui dominent ma ville natale de Bohême. J'avais 4 ans. L'après-midi était paisible. Il faisait chaud. Soudain, la jeune fille qui m'accompagnait se mit à courir. Je la suivis en remontant le talus qui me cachait la ville ; j'aperçus ses jambes, en un éclair. Un énorme incendie embrasait la ville. Les moindres détails de l'événement m'apparurent avec une netteté extraordinaire. Les flammes et les rouleaux de fumée, les mouvements des hommes qui luttèrent contre le feu. Je voyais tout. En 1929, dans une toile qui a pour titre *À quatre heures de l'après midi*, je devais peindre un torse de femme sur fond rouge, dévoré par un incendie intérieur"<sup>9</sup>.

Les images de Sima partent souvent du souvenir qu'il s'agit de transformer en illumination intemporelle: l'horizontalité et la passivité des poutres à peine taillées évoquent tout à la fois le désir et ce qui lui fait obstacle traversant le torse féminin à la hauteur du sexe. Pour comprendre cette image de la femme qui s'enroule sur le feu intérieur de l'histoire, il faudrait pouvoir éprouver soi-même la sensation érotique mêlée de terreur de l'enfant devant le feu ou encore l'incendie intérieure du désir devant lequel le peintre se protège en multipliant et effaçant les contours du corps ; mais on peut aussi lire le poème de Gilbert-Lecomte, *La vie masquée*<sup>10</sup> comme un écho fortuit de la toile. L'insatisfaction est pour le poète la loi et elle n'engendrerait pas le sentiment du tragique si elle ne se compliquait d'une angoisse qui a la précision du cauchemar:

...avec une lenteur effroyable (...)  
...les rayons paralytiques de l'effroi

La fascination, l'attirance s'opposent à la peur et à la tentation de fuite devant les rayons qui émanent de cette femme-phare.

Grande statue de femme en cire pâle et lourde  
La statue qui pivote avec une lenteur effroyable  
Toujours  
Toupie tournant dans l'huile de dormir  
Phare aux yeux fermés dont la face à éclipses  
Ne projette que les rayons paralytiques de l'effroi  
Grande prison de cire en forme de femme  
Qui renferme muré dans le creux de son moule  
Un cadavre vivant de femme  
Mangeant l'intérieur de sa face de statue (...)

Fantastique, appartient-elle à la catégorie de l'animé ou de l'inanimé ? Elle est femme mais aussi statue. Elle est statue mais elle pivote comme mue par une vie étrange. La cire dont elle est faite semble un compromis entre l'inerte et la souplesse de la chair. Le lent mouvement de rotation, le caractère obsédant et répétitif de la première strophe où chaque vers donne une interprétation plus précise de la vision suffisent à créer l'atmosphère. Si la statue ne pivote que par l'intermédiaire de son socle et si la toupie exige également une impulsion extérieure pour tourner, le phare seul dispose d'un dynamisme intérieur qui le rend d'autant plus inquiétant. Le déterminisme implacable est à l'image de la fatalité et du destin dont les yeux fermés de la silhouette traduisent la menace. Comme pour les *Corps roses* de Sima, la scène se passe dans un lieu clos, d'où l'on ne s'évade pas, d'où l'on ne désire même pas s'évader. C'est le comble de l'horreur qu'il nous faut atteindre: l'apparition n'est plus qu'une forme de femme recelant comme un sarcophage un cadavre vivant à l'origine du mouvement du phare. À l'effroi, succède bientôt la répugnance. À la fascination du spectateur devant le paradoxe de l'inerte qui s'anime, la répulsion angoissée devant la réalité du mort-vivant. À l'extérieur c'est la pâleur de la cire. Au-dedans, la couleur de la chair et du sang comme si la peau se faisait transparente pour découvrir la réalité des organes. C'est alors que la statue se met à pousser un cri silencieux, évoquant le réflexe bâillonné de la souffrance qui n'aboutit pas, le cri inutile de l'impuissance, le cri blanc de Lulu de Berg. La suite du drame se produit en trois actes. Trois tours, comme un inquiétant rituel magique: la face se voile d'abord de rouge trahissant l'ambivalence de la femme lunaire et souveraine comme

*Aurélia* mais aussi répugnante et viscérale. Au second tour, le sang vire au noir. Au troisième tour: "La face découvre ses dents":

A chaque tour de lenteur effroyable  
Le cadavre vivant de femme muré  
Pousse un seul immense cri silencieux  
Qui fait imperceptiblement frémir la cire

Pour le spectateur envoûté  
Au premier tour la face est masquée d'un nuage  
Rouge et qui s'étire  
Comme la pieuvre du sang au fond des mers

Au second tour la face apparaît noire et close  
Comme un masque de suie pulvérulente et grasse

Au troisième tour avec une lenteur effroyable  
La face découvre ses dents.(...)

Menacé de se faire dévorer par la femme monstrueuse, le spectateur perd conscience dans un sommeil soudain qui tient de l'enchantement. Il restera donc à jamais frustré du moment essentiel de la scène. Lorsqu'il s'éveille, sa situation s'est transformée, il est passé à l'intérieur de la statue:

Le spectateur s'endort

Se réveille muré  
Dans le ventre vivant du cadavre moulé de cire  
Dans un monde tournant de lenteur effroyable  
Plein de scies et de rats.

L'événement se donne comme le passage mystérieux d'un monde à l'autre que le héros subit dans l'inconscience et la passivité. Et c'est sur cette image de nausée vertigineuse que le poème s'interrompt. Toute expérience poétique se donne comme une expérience initiatique qui retentit définitivement dans la personnalité de l'artiste. Mais en soulevant le masque de la vie, le poète découvre une réalité répugnante et angoissante là où le peintre évoque un feu intérieur. Telle est la limite d'un rapprochement possible entre les deux oeuvres. Sima ne confond pas feu et fièvre et n'aurait jamais écrit comme Gilbert-

Lecomte à Roger Vaillant, félicité d'être malade: " La fièvre est un formidable dynamisme, rongeur du corps mais propulseur spirituel." La révélation qui conclut la démarche initiatique prend dans *La vie masquée*, la forme du malaise constitutif de la personnalité de l'auteur et son caractère hallucinatoire lui donne une intensité vécue dans l'instant.

Sima ne remonte pas jusqu'aux portes de la mort pour y installer un poste d'observation privilégié. *Les Corps roses* qui se dépouillent de leurs peaux successives, le font avec méthode et lenteur, selon le programme rimbaldien, alors que Lecomte a toujours littéralement brûlé les étapes comme s'il n'y avait pas de temps à perdre. L'évidence révélée dans l'instant fulgurant de l'illumination d'Hendaye ou de Carona semble exiger d'être saisie par un langage patient et toujours renouvelé. Si la lumière se dérobe encore pour réapparaître parfois sous la forme de souvenirs constamment féconds, elle impose au peintre une attente infinie. Alors que la métaphysique expérimentale de Gilbert-Lecomte pour approcher "le point limite" est expéditive puisque les moyens comptent peu en regard du terme de la démarche, l'œuvre de Sima se donne comme le dépassement impossible d'un horizon éternellement reculé. À la plénitude entrevue un jour, succède un état de manque et cette aridité est essentielle puisqu'elle est motrice en engageant le sujet dans une expérience qui multiplie les carrefours et ouvre l'espace à perte de vue des expérimentations formelles. Cette expérience de la participation du sujet au fond obscur des choses demande qu'on prenne tout son temps. Gilbert-Lecomte est, au contraire obsédé par le désir brûlant d'arriver le plus vite à pied d'oeuvre. Qu'on relise *Le fils de l'os parle*<sup>11</sup>:

Je frappe comme un sourd à la porte des morts...  
À la porte des morts que je voudrais forcer...

Selon l'expression de Philippe Soupault dans *Histoire d'un Blanc*, l'esprit de Gilbert-Lecomte "ne peut se satisfaire que de sa perte qui le rapproche enfin de l'infini." Son désir s'accomplit dans l'involution remontant de l'humanité vers le chaos, la résorption dans le fœtus originel, l'enfermement au cœur de la statue de chair et de sang. La transparence des différents états ou des âges successifs de la femme universelle du tableau de Sima, la couleur qui s'épuise en tendant vers le gris, proposent et masquent en même temps une vitalité profonde. Si la chair perd de sa solidité et de son poids, c'est que la vision du peintre se situe dans l'entre-deux. Non pas devant les portes

de la mort mais au bord d'un nouveau monde, sur le seuil d'un univers désorbité où la femme abandonnant toute la sensualité d'*Europa* se confondrait avec le feu et la lumière. Les arbres, les rivières, les roseaux, les buissons, ce sont encore là formes trop stables, et c'est l'orage qui va les animer comme l'incendie anima la ville natale de Sima. L'orage qui fait éclater la forme.

Les fantômes acéphales travaillent donc à l'effondrement de la différence abolie par la grande loi de la participation. Plus sûrement que la prodigieuse emphase de Gilbert-Lecomte, l'ambiguïté des lignes tremblées *des corps roses* se refuse à ensermer une réalité qui se voudrait illimitée. Enfin, l'absence de tête exprime plus sûrement la douleur du fragment qui est souvenir de l'ensemble dont il a été séparé. Car la femme sans sa tête qui a perdu toute noblesse peut aussi faire songer au ver de terre. Comme les anthropoïdes difformes des grottes préhistoriques et les femmes-insectes qui peuplent l'imaginaire surréaliste et qui sont aussi acéphales. L'acéphale nie la verticalité de l'homme, son élévation au sens biologique et moral. Dans l'imaginaire des années 20, la femme à tête d'insecte est la mante religieuse. Symbole de l'effondrement de la distinction entre la vie -le fait de procréer- et la mort, la mante religieuse fascina l'avant-garde de *Variétés*, *Documents*, *Minotaure*, en raison d'un seul détail: la femelle dévore son partenaire après la copulation ou même pendant celle-ci. Le caractère fortement anthropomorphe de cet insecte et son mode d'accouplement apparurent profondément monstrueux aux surréalistes.

### De la mante religieuse au pouvoir de l'informe

L'essai de Caillois sur la mante religieuse fut publié par la revue *Le Minotaure* en 1934 et devait devenir la base de recherches ultérieures sur la fonction du mythe et l'ambiguïté du sacré<sup>12</sup>. Il lâcha dans la peinture surréaliste tout un essaim de mantes religieuses qui étaient néanmoins déjà présentes dans l'œuvre de Giacometti et de Max Ernst avant 1934<sup>13</sup>. Dans ce contexte, il n'est peut-être pas inutile de repenser aux femmes acéphales de l'œuvre de Sima: "Il convient, écrit Caillois, de ne pas passer sous silence le mimétisme des mantidés qui illustre de façon quelquefois hallucinante le désir humain de réintégration à *l'insensibilité originelle* qu'il faut rapprocher de la conception panthéistique de la *fusion dans la nature*, fréquente traduction philosophique et littéraire du retour à l'inconscience prénatale..."

Certes la rigidité articulée de la mante ferait plus spontanément penser au pendu femelle de Duchamp mais l'allusion de Caillois à la relation étroite que le principe de plaisir entretient avec la décapitation nous donne peut être une des clés du mystère de l'acéphale. "Aussi se rallie-t-on de préférence à la théorie de Raphaël Dubois (...) Ce naturaliste remarque que le criquet décapité exécute mieux et plus longtemps les mouvements réflexes et spasmodiques qu'on provoque chez lui et il se demande si la mante en décapitant le mâle avant l'accouplement n'aurait pas pour but d'obtenir par l'ablation des centres inhibiteurs du cerveau une meilleure et plus longue exécution des mouvements spasmodiques du coït. Si bien qu'en dernière analyse, ce serait le principe de plaisir qui lui commanderait le meurtre de son amant dont par surcroît elle commence d'absorber le corps pendant l'acte même de l'amour." Au fond l'assimilation de la mante à un androïde féminin, femme machine inanimée et inconsciente dérive d'une façon particulière de penser les rapports de la mort et de l'amour.

En 1935, une série de dessins avec collages inspirés à Sima par l'Espagne, *Corrida de Muerte*, montrent des jeunes filles au visage ovoïde massacrant de toréadors aveugles: leurs cadavres sont piétinés par un personnage féminin esquissant un geste d'extase. "S'agit-il d'un commentaire amer sur l'aveuglement amoureux, d'une allégorie de la lutte impitoyable que se livrent les instincts passionnels ou d'une variation originelle du mythe surréaliste de la mante religieuse?", se demande Smejkal<sup>14</sup>.

Les femmes acéphales ont en fait dans la peinture de Sima une fonction vertigineuse d'implosion des formes identifiables. Ce phallisme rond qui les caractérise, cet effondrement de la distinction entre ce qui est spécifiquement masculin et spécifiquement féminin puisque à mi-chemin du vertical et de l'horizontal sont à la logique ce que les perversions sont à l'érotisme, une transgression. Ainsi que Bataille l'explique dans l'article "Informe" qu'il rédigeait pour le dictionnaire de *Documents*, la tâche de la philosophie est de s'assurer que chaque chose a une forme propre, des frontières précises, des limites. Mais certains mots comme "informe" ont une mission contraire, celle de défaire les classifications, d'arracher la redingote mathématique dont la philosophie revêt chaque chose. "Affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat." Parce qu'ils ouvrent sur un espace d'indétermination, les fantômes en lévitation de Sima travaillent à l'anéantissement des différences conceptuelles. C'est d'ailleurs dans l'espace des labyrinthes qu'ils

réapparaîtront tardivement puisqu'il y a dans le labyrinthe, un aspect perturbant, transgressif et subversif, une complexité topologique inquiétante où l'homme se trouve dominé et désorienté. L'image de la femme sans tête est indissociable de ce lieu d'implosion, d'abolition des distinctions entre l'intérieur et l'extérieur, le début et la fin. Alors que les premières toiles parisiennes connotent la lucidité et la domination de l'espace, le nouvel espace symbolique brouillera les pistes de la raison pour nous introduire dans le dédale de l'inconscient de l'espèce. Quant aux dernières *Impasses* et *Labyrinthes* (1966-1968), elles redonneront à l'informe tout son poids d'érotisme jusqu'alors étranger à l'œuvre: l'accouplement au monde sera pensé dans les couleurs de la violence et du désir. Dans *Torse Rouge* (1966) les deux lèvres s'ouvrent et se ferment sur l'image métonymique de la femme-sexe. Sima cherchera dans l'alternance entre l'ouverture et la fermeture de l'espace pictural un moyen de restituer cette expérience ambivalente où l'unité et ce bonheur extatique qui l'accompagne, ce temps d'une suffisance parfaite et d'une plénitude absolue où toute altérité s'efface est aussitôt suivi du temps dépressif, temps du vide où toute présence s'abolit<sup>15</sup>. Soucieux d'éviter les lignes droites, il renoncera alors au moi pré-personnel voué à l'anonymat des grandes gestes ontologiques et découvrira, comme il le reconnaît tardivement lui-même, le refoulement possible du rapport à sa propre sexualité. Hommage à Jouve mais aussi *incarnation* de la peinture par la représentation d'un féminin totalement intempestif.

À partir d'une série d'expositions organisées en Tchécoslovaquie dès 1963, Sima revoit quelques œuvres anciennes qui font éclater à nouveau l'image féminine tantôt cristalline, tantôt alourdie d'ombres, des figures du nombre et de celles de la chair dans un univers en voie de remonter vers ses origines. Certes les torsos acéphales et les corps féminins étaient un thème familier des artistes au cours des années vingt, aussi bien dans la peinture italienne métaphysique, chez les artistes dadaïstes, Ernst ou Picabia que dans les photomontages d'Harfaux ou de Teige, mais les torsos de Sima sont des êtres à part entière et pas seulement des objets mutilés, fragments d'un tout. Pour Mukarovsky, ils remplissent même la fonction privilégiée d'élever l'espace tout entier à la dignité du sens symbolique. Les premiers *Corps irréels* ne sont pas immédiatement intégrés à une composition complexe mais ils reviendront en revanche plus tard avec le pouvoir d'élever l'ensemble du monde peint à la dimension d'un mystère indéchiffrable. C'est par la purification toute entière de moyens

formels identiques qu'on acquiert le sentiment impérieux de l'unité du message, qui vise à se décanter de plus en plus de ses accidents. L'évolution se fait en effet à la fois dans le sens d'une économie croissante des formes et des couleurs et dans celui d'un enrichissement d'un vocabulaire symbolique lié à la représentation de la destinée du poète à laquelle Sima identifie la sienne. L'espace poétique suggère de plus en plus la présence cachée dans ses strates d'une réalité métaphysique dérobée à la vue et c'est pourquoi les dernières toiles explicitent les intuitions de jeunesse: il faut que l'œuvre parvienne à sauvegarder sa charge de mystère et impose au regard une attente infinie.

### Les femmes sans regard

S'il est vrai que toutes les femmes de Sima sont sans regard, leur cécité désigne une autre clarté. Aveugles mais visionnaires comme le peintre lui-même qui prit le parti, après la tourmente de la guerre, de clore définitivement son œil physique.

Avec les anges, les fées, les sphinges, elles appartiennent à un univers exceptionnel où la cécité désigne une autre vue, celle de Tirésias et d'Homère, en apportant la confirmation de ces paysages où la lumière brûle les yeux qu'elle éclaire. Dressées dans les espaces clos des *Impasses* et des *Labyrinthes*, couchées dans les espaces ouverts (*Terre, la toujours hallucinante terre*, (1970)...), telles des paupières qui s'ouvrent et se ferment sur la vérité brûlante, les femmes acéphales ont toute l'ambivalence du sacré, attirantes et repoussantes, fascinantes et inquiétantes. Vénus, la déesse de l'amour, naît de l'écume comme les "Venus nouvelles"<sup>16</sup> de Sima naissent des nuages de la peinture. Le principe féminin, symbole des forces irrationnelles surgit des profondeurs de l'inconscient y affronte en permanence les pentagones clairs de l'ordre rationnel. C'est la lumière qui a fait ressurgir de la *Nuit-Limite*, les *Corps clairs* ou rouges de la femme.

Dans la jeunesse de la peinture, la fée de midi nous donnait le temps à la mi-journée ; l'orage éclatait sous la forme du torse féminin, illustrant le sacre et massacre de l'amour des éléments et des hommes. Informe né de l'imaginaire personnel et collectif, il avait le pouvoir déjà vertigineux d'implosion de formes identifiables et d'ouverture sur un espace d'indétermination. Image du tout dont en tant que fragment il portait la nostalgie, il disait la démesure prochaine de l'œuvre sans échelle. Quant aux spectres de midi, ils introduisaient le thème de l'interrogatoire qui est aussi celui de l'énigme du sphinx de sorte que dès l'origine, l'apparition de la femme sans tête qui coupe

les têtes à l'heure aveuglante de midi est associée à la question métaphysique du *connais-toi-même*.

Rien d'étonnant à ce que le thème refasse son apparition à l'heure des bilans définitifs. Que la femme soit arbre ou pierre, elle nous arrache à l'espace quotidien et au temps conventionnel, pour nous réintégrer dans l'espace-temps cosmique infini. Mais plus encore que la pierre ou l'arbre, elle est devenue lumière, épousant la forme de l'ellipse vibratile. Symbole de liberté écorchée ou reconquise, elle montre au cœur des dernières *Impasses* et *Labyrinthes* le lieu où s'inscrivent les signes d'un passage.

Les illustrations de poésie frivole avaient déjà pris le crayon au piège de l'enivrement créateur et comme l'écrit Salda c'était "d'un trait de crayon extrêmement pur et sensible, presque argenté", que le peintre dédiait ses dessins au raffinement de la femme, osant à peine éprouver pour elle "les impressions érotiques les plus éphémères." À partir de 1930, le peintre renonce à la prendre pour modèle, sauvant ainsi par l'œuvre toute entière des contradictions qui perdirent Frenhofer, le héros malheureux du *Chef d'œuvre inconnu*.

### Une réécriture positive du "Chef d'œuvre inconnu"

À Frenhofer impuissant et à l'ignorance des hommes sans souci qui lui étaient contemporains, Sima aurait pu répondre que ce n'est pas dans la lumière d'ici, aussi étincelante soit-elle que la vraie vie de l'art est possible. Pour la rejoindre, il faut encore franchir la faille invisible par quoi le visible et l'éphémère prennent fin et où commence un univers miraculeux en marge de la vie. Un univers de paysages imaginaires qui se ressemblent tous. Fidèle à son grand rêve de synthèse, Sima réduit alors le signifiant à un système d'éléments aussi simples que possible. Minimum de formes et de couleurs. Sans compter le noir, le blanc et le gris, le peintre ne se sert plus que de trois couleurs essentielles, l'ocre, le bleu-vert et le rouge.

Quant aux formes, elles sont désormais toutes des variations autour de l'ellipse, du trapèze, du rectangle et du pentagone. Chaque tableau apparaît comme l'une des nombreuses figures du même qui se heurte à un obstacle incontournable, le corps d'un peintre. Celui-ci ne fit jamais que dire son horreur du noir et de l'absence de lumière, son horreur du temps qui passe et qu'on ne peut rattraper.

Les toiles sont bien comme les étapes successives d'une montée du Carmel. À force d'avoir cherché toute sa vie à traduire l'illumination première celle-ci s'écrit enfin dans la présence insistante, au sein du

face à face entre l'idéogramme de la terre et le côté sourd du ciel, d'une forme diaphane éblouissante, fantôme d'Aurélia qui serait comme la perception instantanée de la substance matérielle de la lumière réalisant enfin sur la toile la synthèse miraculeuse de la légèreté et de la clarté.

### *L'insensibilité des pierres*

Pourtant, si le torse minéralisé ouvrait sur le tout du monde, la pierre des *Rivières souterraines* délivre un autre message: là, inscrite dans la pierre d'Elseneur, de Jaromer, Melnik, Bethléem, Kuks ou Jicin, la trace de cette plaie qui ne s'est jamais refermée, de cette peur du temps qui conduit au noir, au froid de la terre, en effaçant les figures du mage et du savant. Sima rejoint désormais le souvenir de Saint Jacques dont le corps décollé épousa un jour la forme de la pierre sarcophage. Plus de ciel invitant aux rêves de vol et d'ascension spirituelle. Rien que la terre et sa pesanteur. Des rivières pétrifiées qui reconduisent au pays de Macha et du gouffre de Macocha. Un soleil éclipsé qui dit l'absence du lendemain. Si toute l'œuvre est un chemin qui raconte l'histoire d'un cycle mais aussi d'un passage vers l'incarnation de la peinture dans le féminin intempestif, le corps figuré de la lumière, les toiles testamentaires disent avec sérénité et nostalgie la fin des illusions et l'impossibilité de rouvrir la boîte du temps. La densité des dernières images, les *Rivières souterraines* semble manifester une dernière évidence: conduit jusqu'à la limite de l'idéal, celle-ci produit un jour ou l'autre l'échec. La toile *Sans Titre* (inachevée, 1971) que Vera Linhartova choisit d'appeler *Précipice* témoigne à sa manière d'une certaine impuissance de l'art: s'il faut toute une vie pour défier la résistance de l'informe en faisant éclore dans l'espace de la toile l'image de la transcendance lumineuse du monde, la destinée d'Orphée restera destinée tragique, l'unité désirée du monde un rêve qui en sacrifie tout le tranchant, et l'éternité toujours imaginée par le penseur, en marge d'une vie réelle et éphémère dont le peintre, malgré tant de dénégations, garde la nostalgie.

Et pourtant, comme l'écrivait Joë Bousquet, " il sait qu'il est poète dans l'heure qui lui apprend qu'il doit mourir et que toute sa vie est la réalité même des endroits qu'il aime pour n'en avoir été que la chanson. Faut-il appeler malheureux celui qui a connu son étoile en dévisageant la mort et qui a su qu'elles ne touchaient en lui que le fantôme de l'existence ? Malheureux dans la langue des hommes mais racheté de l'horreur d'être né." (*Le Meneur de Lune*)

## NOTES

1. Caillois, "Le complexe de midi" *Minotaure*, n° 9, 1936.
2. Caillois, "Les spectres de midi dans la démonologie slave: les faits." *Revue des études slaves*; T. XVI. fasc.1-2, 1936.
3. L'expression est d'Antoine Coron, *Catalogue de la Bibliothèque Nationale*, 1979.
4. Le Grand Jeu vit le jour en 1922 sur les bancs du lycée de Reims où s'étaient rencontrés quatre étudiants particulièrement précoces qui s'étaient baptisés eux-mêmes *phrères simplistes*: Roger Gilbert-Lecomte (1907-1943), René Daumal (1908-1944), Roger Vailland (1907-1965) et Robert Meyrat. Le nom de simplistes fut choisi en raison de leur désir de s'affranchir de tout artifice de civilisation en gardant un esprit primitif. Mais pour élargir leurs connaissances ils avaient recours à tous les moyens, y compris de dangereux voyages au-delà des frontières de la conscience au moyen de drogues, de produits anesthésiants et d'exercices spirituels épuisants qui abîmèrent la santé de Daumal et de Gilbert-lecomte morts très jeunes. À leurs yeux, seule comptait la métaphysique expérimentale. Pour toute précision voir la bibliographie sur le Grand Jeu à la fin de l'ouvrage.
5. Même si Daumal lui reprochait de n'avoir pas compris ce qu'il y avait de profond dans la philosophie de Spinoza et de Hegel.
6. Gilbert-Lecomte, "L'univers des mythes", *Le Grand Jeu*, n° 3.
7. Gilbert-Lecomte: "Ce que voit, ce que fait voir Sima aujourd'hui", *Roger Gilbert-Lecomte Josef Sima*, Atelier des Brisants, p. 60.
8. Gilbert-Lecomte, "Sacre et Massacre de l'amour", *Œuvres complètes*, II, Gallimard, p. 36.
9. Sima, Entretien avec R. Sorin, *Quinzaine Littéraire*.
10. Œuvres complètes, II, *Poésie*, Gallimard, p.24
11. *Ibidem*, p.56
12. R.Caillois, *Minotaure*, n° 5, mai 1934.
13. "Femme, Tête, Arbre" 1930, Giacometti et Ernst, *Une semaine de bonté*.
14. Smejkal, *Sima*, p.204.
15. "Le cercle rouge sur fond gris appelé *Abîme rouge*, devient dans le contexte de l'œuvre de Sima le symbole des forces libidineuses, abîme de la chair et de la passion dans lequel on retombe toujours, après la conquête temporaire des paysages lumineux de l'esprit", écrit Smejkal.
16. Ainsi les surnomme Claude Esteban, dans *Traces, figures, traversées*.

## BIBLIOGRAPHIE

- Linhartova (V), *Josef Sima, ses amis, ses contemporains*, La connaissance, Bruxelles, 1974.
- Smejkal (F), *Sima*, Editions Odéon, Prague, 1988, pour l'édition tchèque. Cercle d'art et le Point Cardinal pour l'édition française de 1992.
- Popelard (M.H), *Sima / Gilbert-Lecomte*, présentation, Atelier des Brisants, 2001
- Josef Sima*, Bois d'Orion, 2005.



## Création féminine et rapports aux pouvoirs: combler un vide

**Béatrice Rodriguez**

(Allocataire Monitrice Normalienne Université de Paris 8)

La réflexion que nous aimerions offrir pour ces journées d'études sur le thème "créations au féminin et rapports aux pouvoirs" porte d'une part sur la création romanesque espagnole et tente, d'autre part, de concevoir le pouvoir dans ses formes particulières, pour ainsi dire ancestrales et quotidiennes, qui appartient - encore de nos jours - majoritairement aux hommes<sup>1</sup>.

Quels liens s'instaurent dès lors entre les pouvoirs et les créations qui émanent des femmes ? La question n'est pas uniquement de voir dans les œuvres artistiques ou littéraires ce que les femmes disent ou dénoncent de leurs relations aux pouvoirs -ce qui ne serait que les "effets" qui émanent de la pratique du pouvoir- mais bien de tenter de définir, de caractériser les pouvoirs masculins et féminins pour interroger, à partir de ces caractéristiques, ce que la notion de pouvoir implique pour la notion de création. En quoi la mise à l'écart du pouvoir des femmes et leur situation marginale a-t-elle réussi à forger une position particulière face à la création littéraire?

Nous voudrions distinguer dans un premier temps pouvoir et puissance: si la femme n'a pas de pouvoir, elle a *en puissance* le pouvoir de créer du même ou de l'autre grâce à la reproduction. Or, ce pouvoir premier a été capté par les hommes dans toutes les sociétés et depuis l'origine des temps: c'est ce que l'on pourra appeler la généalogie du pouvoir masculin dans toutes les sphères de la vie. Il faut dans un second temps caractériser ce pouvoir pour mesurer l'imbrication de la problématique du pouvoir et de la création féminine.

Si les femmes ont été -et sont- exclues des pouvoirs et donc

invisibles, ne trouvent-elles pas dans l'écriture un espace de liberté qui fait défaut dans la vie sociale<sup>2</sup> ? Dans une deuxième étape, nous voudrions rappeler l'apport des critiques féministes<sup>3</sup> à l'étude des productions artistiques et littéraires. Celles-ci ont non seulement dénoncé la violence qui émane du pouvoir en place mais elles ont aussi apporté des perspectives d'action politique pour changer les rapports entre le féminin et le masculin.

Enfin, j'aimerais interroger les rapports entre pouvoir et espace à travers l'exemple d'une fiction d'une romancière espagnole contemporaine, Mercedes Abad<sup>4</sup>. Le traitement de la figure maternelle est dans ce cas un lieu privilégié d'interrogation et de mise en cause du pouvoir masculin. Si au Nom-du-Père se substitue l'ordre symbolique de la mère, pour reprendre les termes de Luisa Muraro<sup>5</sup>, n'y a-t-il pas là une levée de l'occultation que la mère a subie dans la formation des pouvoirs ?

Généalogie du pouvoir masculin:  
pouvoir et puissance

#### **L'hypothèse anthropologique et le "mythe freudien" de l'anthropologie psychanalytique**

Cette évidence, la captation du pouvoir par les hommes et la soumission du corps des femmes à travers les âges, trouve dans les travaux d'anthropologie de Françoise Héritier<sup>6</sup> une généalogie<sup>7</sup>: elle définit ainsi ce qu'elle nomme la "valence différentielle des sexes: à la fois le pouvoir d'un sexe sur l'autre ou la valorisation de l'un et la dévalorisation de l'autre." Ce qui n'est à l'origine qu'une différence sexuelle, "qui ne comporte dans l'absolu rien de hiérarchique, a été pensé dans les diverses sociétés du monde depuis les origines des temps". Il s'agit dans ces travaux d'analyser les conditions "(...) qui ont amené les hommes à conceptualiser et à traduire en tout lieu cette simple différence en hiérarchie". Une différence naturelle, biologique et sexuelle s'est transformée en hiérarchie politique qui instaure ainsi un dominant et un dominé. Cette captation des femmes réalisée par les hommes, à travers la maîtrise de leurs corps et par là de leur pouvoir procréateur/reproducteur, est à l'origine de toutes les autres inégalités: économiques (répartition des activités), sociales (répartition des rôles) et intellectuelles (les catégories de l'universel et du neutre appartiennent au masculin, laissant ainsi au féminin celle du

particulier). Maîtriser le corps reproducteur, susceptible de créer non seulement le même sexe mais aussi un autre sexe, est une compensation de ce "scandale originaire" féminin: on comprend alors les enjeux que cela entraîne pour la sexualité féminine.

Mais si la femme est exclue du pouvoir, elle n'en est pas moins l'enjeu principal. Il suffit de rappeler l'analyse du texte freudien, *Totem et tabou* par Paul-Laurent Assoun dans son ouvrage *Freud et les sciences sociales. Psychanalyse et théorie de la Culture*<sup>8</sup> pour retrouver le même schème fondateur du lien social pour l'anthropologie psychanalytique.

### **Caractéristiques du pouvoir masculin**

Cette généalogie de l'établissement d'une hiérarchie renvoie alors à certaines caractéristiques du pouvoir devenu masculin. L'essai de Michelle Coquillat qui a pour titre "Les femmes, le pouvoir et l'influence" dans l'ouvrage collectif *Femmes de pouvoir: mythes et fantasmes*<sup>9</sup>, tente de dégager certaines caractéristiques du pouvoir masculin. Nous les résumerons brièvement ainsi: le pouvoir est d'abord "visible" ; il est ensuite "solitaire", il ne se partage pas -en tout cas pas avec des femmes- ; enfin, il "ne parle pas" même s'il n'est qu'une longue construction discursive. Selon ses termes: "installé dans le symbolique, il est un signe en soi qui n'a pas besoin de discours"<sup>10</sup>. Cette dernière remarque est extrêmement intéressante puisqu'elle se prolonge dans le domaine de la création<sup>11</sup>:

Car s'il est vrai que le pouvoir masculin s'exprime par le moyen de la représentation, alors il est clair que sa manifestation la plus haute en est la création. Créer, concevoir des mondes et des idées là où il n'y avait rien, émouvoir des champs vierges, découvrir des formes d'expression nouvelles, inventer les symboliques qui nous donnent un sens et le sens de toute vie, faire naître le langage qui nous conditionne, évoquer des visions créées et à naître, toute la création est le domaine presque exclusif des mâles.

### **Conséquences pour la création: "et le mâle créa la femme..."**

Si le pouvoir ne se dit pas, il n'a cependant pas cessé de dire "la" femme, créant ainsi la "féminité", réservoir de stéréotypes, de mythes et de fantasmes qui, dans la pensée binaire, se loge désormais du côté de la chair, de l'affectivité, et qui rend la femme illégitime au pouvoir.

La captation du discours ne se fait pas uniquement pour exclure les femmes du pouvoir mais aussi pour leur dire que le pouvoir leur est interdit. Il suffirait de citer les exemples mythologiques ou historiques des femmes "de pouvoir" pour s'en convaincre: de Clytemnestre à Médée, le pouvoir les rend sauvagement illégitimes à son bon exercice. De même, l'étude de Yannick Ripa, "La construction des archétypes féminins dans les romans franquistes: un projet politique"<sup>12</sup>, montre la stratégie discursive du pouvoir franquiste pour exclure les femmes de l'action politique.

Nous reprendrons les propos de Michelle Coquillat qui retrace ici l'inversion dialectique que la femme a subie dans l'image que les créateurs mâles ont forgée d'elle:

C'est parce qu'ils ont su imposer au monde son sens qu'ils le dominant. C'est parce qu'ils ont su obliger les femmes à entrer dans la définition qu'ils ont voulu leur donner d'elles-mêmes, à coïncider avec toutes les représentations qu'ils ont imaginées et créées de toutes pièces pour mieux les asservir, qu'ils en sont les maîtres. Ainsi en a-t-il été de ce formidable pouvoir de procréation qui devait faire d'elles les maîtresses du monde et qui est précisément devenu, par le pouvoir des stéréotypes, la cause définitive de leur asservissement.

Que ces remarques nous servent à présent à interroger la puissance créatrice des femmes dans le domaine littéraire et à envisager la réponse de certaines femmes écrivaines à cette "féminité".

### Puissance et création

La littérature et l'écriture sont des lieux où les rapports au pouvoir sont constamment questionnés. Le domaine de la fiction littéraire est une manifestation de la création artistique et, comme le rappelait l'écrivaine Jeanne Hyvrard lors du séminaire de *Traverses*<sup>13</sup>, il est aussi un domaine de liberté et de "vérité". L'étude de la production littéraire des femmes, ces exclues du pouvoir économique et social, est l'un des champs où la voix féminine a tenté de s'ériger contre les pouvoirs exercés par "le masculin".

#### "Création d'un discours"

L'histoire récente de la critique littéraire féministe et de ses divers

questionnements a voulu combler le vide concernant les sujets féminins et leur rapport au pouvoir. Il fallait d'abord rendre visible la création féminine qui avait été occultée à travers l'histoire.

Il s'est agi tout d'abord de mettre en lumière les créations des femmes, de sauver de l'oubli des écrits qui témoignent de l'oppression ou de la domination qui découle de l'exercice du pouvoir politique, économique, social et culturel.

Nous pourrions regrouper certains écrits sous le nom de la littérature du "discours - contre": il s'agit dans un premier temps de dénoncer, de repérer et d'analyser tout ce qui découle de ce type de pouvoir que nous avons caractérisé comme masculin et qui se définit comme "phallocratique". On retrouve d'abord la valorisation du discours de l'intimité (raconter sous formes de récits de vie son expérience de femme); les discours qui dénoncent l'oppression et les violences quotidiennes que peut subir un être humain parce qu'il est né et a grandi comme "femme" -nous y incluons volontiers les écrits des hommes "féminisés", c'est-à-dire dévalorisés par rapport à la norme masculine phallocratique; enfin les discours du doute et de l'incertitude sur le droit ou non de participer et de vivre dans la société, atteignant là la "violence symbolique" décrite par Pierre Bourdieu dans son ouvrage *La domination masculine*.<sup>14</sup> Tout le travail de la critique littéraire féministe a été dans un premier temps de regrouper la production des femmes autour d'un thème, l'oppression, et donc de restaurer une visibilité de leurs productions. Il fallait combler un vide dans l'histoire de la production littéraire des femmes.

### **Détruire "la" féminité**

La réflexion s'est poursuivie dans la critique littéraire au niveau, cette fois, du discours que la critique féministe portait sur les femmes et qui dénonce une autre aporie: vouloir identifier le féminin sous le terme "la" femme n'est-ce pas une façon de recréer une sphère qui nie la diversité culturelle, identitaire et discursive? N'est-ce pas offrir au pouvoir une représentation unique de "la" femme -qui n'existe pas- et qui délimite -et limite- ainsi le territoire du féminin?

L'un des domaines des études féministes, les "gender studies", a largement contribué à mettre en lumière que ce sont les rapports au(x) pouvoir(s) qui définissent la problématique entre le masculin et le féminin:

Les représentations (...) articulent la question du pouvoir et

celle de la différence des sexes, non seulement à travers les constructions sociales et économiques, mais aussi sur un plan culturel. (...) Joan Scott en 1986 [a théorisé] l'histoire de la différence des sexes à partir de l'étude non plus de la société ou de l'économie, mais des rapports de pouvoir inscrits dans la culture<sup>15</sup>, des représentations de la différence des sexes et des identités de sexe dans l'ensemble des discours et des textes produits par la société<sup>16</sup>.

Les études de "genre", qui distinguent la catégorie biologique, "le sexe", et la construction sociale et historique, "le genre", portent précisément sur un questionnement du genre pour démontrer qu'il s'agit d'un "élément constitutif des relations sociales basé sur la perception des différences entre les sexes, [...] une façon primaire de signifier les rapports avec le pouvoir"<sup>17</sup>.

Une nouvelle étape dans la critique féministe a été l'apport de la critique lesbienne et en particulier les "queer studies", qui dénoncent la vision bipolaire et hétérosexuelle<sup>18</sup>. Monique Wittig a en ce sens exprimé de façon radicale cette conception de la femme qui rentrait dans la norme hétérosexuelle en affirmant dans la *Pensée Straight*<sup>19</sup>:

De plus "lesbienne" est le seul concept que je connaisse qui soit au-delà des catégories de sexe (femme et homme) parce que le sujet désigné (lesbienne) *n'est pas* une femme, ni économiquement, ni politiquement, ni idéologiquement. Car en effet ce qui fait une femme, c'est une relation sociale particulière à un homme (...), relation à laquelle les lesbiennes échappent en refusant de devenir ou de rester hétérosexuelles.

La force de cette énonciation est que M. Wittig rappelle là aussi l'enjeu fondamental du pouvoir: le corps féminin. Echapper à la sexualité hétérosexuelle permet en effet de mettre hors circuit, hors rapport générique, le corps lesbien. D'une certaine manière, elle signifie aussi que le corps est le premier lieu où s'inscrit la violence dès qu'il tente d'échapper au pouvoir en place.

Hors la procréation, donc, pas de salut ? Nous l'avons vu, le pouvoir féminin se borne bien souvent, dans sa formulation, à celui de la procréation. Pas de pouvoir, ou si durement établi, dans le domaine social, politique et intellectuel. Jusqu'alors, le féminin dans la création n'est qu'un "rapport" aux autres pouvoirs déjà établis.

Il semble bien que le pouvoir féminin marque un vide dans la représentation: rien n'est venu substituer la représentation phallique du pouvoir. Tout l'effort de la critique littéraire féministe a été de combler un vide dans les représentations du féminin qui émanait du pouvoir en place. Aussi la portée politique et pratique de ces théories est-elle toujours sous-jacente.

## Espace et création

### Des rapports spéculaires

La fiction est un espace privilégié non seulement de transgression des normes -tout pouvoir est normatif- mais de renégociation des rapports aux pouvoirs. Qu'en-est-il à présent de sa manifestation dans l'espace de la fiction ?

Il est intéressant de souligner les métaphores qui existent entre pouvoir et espace: ne parle-t-on pas de "sphères de pouvoir", de l'exercice du pouvoir dans le "domaine public et le domaine privé"? La théorie du pouvoir est liée à une pensée de l'espace et c'est là où la littérature nous informe puisque, suivant la pensée de Michel Foucault, l'individu est à comprendre à la fois comme un effet et comme un relais du pouvoir qui est sans lieu ni figure, mais dans les mécanismes et dans ses représentants. Qu'en-est-il donc de la littérature contemporaine produite par les femmes?

Penser l'espace du féminin est un enjeu tout d'abord social et politique. A la question de savoir quelles sont les conditions de création pour les femmes, Virginia Woolf<sup>20</sup> répond de manière simple dans son essai *Une chambre à soi*: la création nécessite une autonomie spatiale et économique.

Mais l'espace nécessaire est aussi d'ordre psychique. Lorsque la femme se déplace dans l'espace que lui accorde le pouvoir, lorsqu'elle change de perspective, qu'elle abandonne cette place toute désignée, tout le système établi est déstabilisé. Pour cela, Virginia Woolf utilise la métaphore du miroir qui, d'objet de la coquetterie féminine, devient ici l'instrument du rapport entre les genres<sup>21</sup>:

Les femmes ont pendant des siècles servi aux hommes de miroirs, elles possédaient le pouvoir magique et délicieux de réfléchir une image de l'homme deux fois plus grande que nature. Sans ce pouvoir la terre serait probablement encore marécage et jungle. Les gloires de nos guerres seraient

inconnues. (...) Les miroirs peuvent avoir de multiples visages dans les sociétés civilisées ; ils sont en tout cas indispensables à qui veut agir avec violence ou héroïsme. C'est pourquoi Napoléon ou Mussolini insistent tous deux avec tant de force sur l'infériorité des femmes ; car si elles n'étaient pas inférieures, elles cesseraient d'être des miroirs grossissants. Et voilà pourquoi les femmes sont souvent si nécessaires aux hommes. Et cela explique aussi pourquoi la critique féminine inquiète tant les hommes (...). Si une femme, en effet, se met à dire la vérité, la forme dans le miroir se rétrécit, son aptitude à la vie s'en trouve diminuée. Comment l'homme continuerait-il de dicter ses sentences, de civiliser des indigènes, de faire des lois, d'écrire des livres, de se parer, de pérorer dans les banquets, s'il ne pouvait se voir pendant ses deux repas principaux d'une taille pour le moins double de ce qu'elle est en vérité.

Rompre avec cette position d'être le miroir de l'homme revient à remettre les deux sexes au même niveau et surtout à revenir sur l'illusion de la supériorité masculine et, peut-être, sur l'instrument même de sa domination. Comment se déplacer sur l'échiquier de l'espace de la fiction pour changer les rapports entre les femmes et le pouvoir ?

### **Rendre la mère visible**

La littérature contemporaine écrite par les femmes montre non seulement qu'elles se parlent -à travers les personnages de fiction- mais aussi qu'elles se donnent le pouvoir de remettre en cause l'ordre établi, parfois à travers des figures hyperboliques.

Nous voudrions conclure sur l'exemple d'un roman de Mercedes Abad dont le titre est à lui seul une véritable énigme féminine: *Sangre*<sup>22</sup>. Dans ce roman, le personnage-narrateur féminin, Marina, raconte le conflit classique entre sa génération de femmes modernes et celle de sa mère, Victoria, qui a grandi et vécu sous le régime dictatorial en Espagne. Cette mère-Méduse, rétrograde et adepte d'une secte, agit à la façon d'un contre-modèle. Mais un événement tragique va bouleverser cette guerre ouverte: Victoria est victime d'un accident. Sa survie dépend d'une transfusion sanguine sur laquelle porte un interdit religieux: la secte à laquelle elle appartient refuse cette pratique médicale car le sang est, selon ses adeptes, le siège de la vie. Marina boit le sang de sa mère, ce qui a pour conséquence de la projeter dans

le corps maternel. Elle va alors découvrir, à travers un voyage dans le temps, dans l'espace, et dans le corps de la mère l'autre visage de Méduse: celui de la Muse. Ce voyage est alors l'occasion de revenir à l'époque de l'enfance de Victoria et à l'instant où elle a rencontré Francisco Franco alors qu'il n'était pas encore devenu le *Caudillo* de l'Espagne. Mère et fille ne feront plus qu'une pour accomplir dans la fiction le meurtre du Père hyperbolique et sanguinaire de l'Espagne pendant quarante ans.

La fusion dans le corps maternel, l'expérience politique à travers l'espace physiologique, met en évidence le pouvoir d'action de l'armée des femmes<sup>23</sup> lorsqu'elles se réconcilient avec l'image -et le corps- maternels. Parce qu'elle réussit à accomplir le meurtre du pouvoir masculin dans ce qu'il peut avoir de plus violent et de plus autoritaire, le personnage principal disparaît: Marina disparaît dans l'écriture, seule trace de son existence terrestre sous un régime où le pouvoir non seulement aliène l'esprit critique et le corps féminin, mais aussi la rencontre possible avec un autre ordre symbolique: celui de la mère, pour reprendre le titre de l'ouvrage de Luisa Muraro.

Le Nom-du-Père laisse place à l'ordre symbolique de la Mère, si longtemps occultée par la logique phallogcentrique et excluante du discours. Néanmoins, le personnage féminin meurt dans l'écriture parce qu'il n'a existé que là et ne connaît que cet espace de pouvoir-là. Comment peut-il s'imaginer vivre dans une logique différente de celle du pouvoir qui a façonné et créé sa propre identité?

Si en effet le féminin se définit avant tout par son rapport au masculin, alors le corps est ce qui fait limite: limite aux discours universalistes et enjeu fondamental de toute logique de pouvoir, la différence entre les sexes est à la fois l'"ultime butoir de la pensée" et ce qui la fonde.

De même, si l'écriture est le lieu où s'élaborent des fictions, des projections et des projets, nous pourrions parler d'*utopie*: le terme permet en effet, lorsqu'il signifie "non-lieu", de réinventer de nouvelles lois et lorsqu'il est synonyme de "lieu idéal", d'illustrer "l'organisation optimale de la société, (...) c'est-à-dire un espace politique au sens plein (...)"<sup>24</sup>. L'ouvrage de Mercedes Abad montre à quel point l'utopie est doublement réalisée ici puisque, non seulement Marina réussit à recréer un nouvel espace politique pour l'Espagne, vidée du Père autoritaire, mais aussi parce que le personnage-narrateur se retrouve à son tour dans un non-lieu: l'écriture recueille l'ultime trace de la présence de cette voix qui pour accomplir le projet

politique a dû plonger dans un corps inexistant, utopique, celui de sa mère enfant.

Défiant l'État, Marina<sup>25</sup> ressemble à cette Antigone décrite par Judith Butler dans son ouvrage *Antigone: la parenté entre vie et mort*<sup>26</sup>:

Bien que son défi ait été entendu, la mort est le prix de sa parole. Son langage n'est pas celui d'une instance politique capable de survivre. (...) Tout cela suggère qu'elle ne peut élever sa revendication hors du langage d'État, mais cette revendication qu'elle s'applique à faire ne peut pas plus être pleinement assimilée par l'État.

La mort est le prix de l'acte meurtrier du pouvoir étatique: son acte, son histoire individuelle ne sont donc capables de survivre *que* dans l'espace de la fiction, du livre que le lecteur a entre les mains. Mercedes Abad nous donne à voir que seule l'écriture est capable d'assimiler une "revendication" de cet ordre là: son Antigone se range du côté de la revendication pour la mère, pour la génération sacrifiée de sa mère, et non plus au nom de l'amour fraternel. Sa revendication féminine -la parole émanant du personnage féminin- devient alors une revendication féministe, c'est-à-dire d'ordre politique, puisqu'elle prétend donner la possibilité d'un avenir pour des femmes qui n'ont connu qu'un passé placé sous l'égide du pouvoir masculin. Le récit se ferme sur l'ouverture d'un nouvel ordre politique possible sans pour autant que l'on puisse en déterminer les fonctionnements et les pratiques. L'ordre symbolique de la mère est encore et toujours à construire: c'est là un nouveau défi pour le savoir.

## NOTES

1. Voir à propos de la place des femmes dans l'Université, lieu de pouvoir et de diffusion des savoirs, l'ouvrage collectif: Le Feuvre Nicky, Membrano Monique, Rieu Annie (sous la direction de), *Les femmes et l'Université en Méditerranée*, Presses Universitaires du Mirail, 1999, Coll. Féminin & Masculin.
2. Nous n'ignorons pas que l'écriture accueille à son tour les rapports plus intimes de l'écrivaine avec ses formes de pouvoir, vécues ou intériorisées: c'est un deuxième niveau d'analyse plus subtil et qui demanderait d'étudier et de dégager dans chaque cas particulier les formes de pouvoir à l'œuvre dans chacune de ces écritures. Nous distinguons ici la sphère de l'écriture des manifestations sociales et visibles du pouvoir.
3. Nous ne présenterons ici que certaines étapes de la pensée féministe qui nous ont permis de problématiser les rapports des femmes au(x) pouvoir(s).
4. *Sangre* de Mercedes Abad (Barcelona, 1961) a été publié en 2000 chez Tusquets.
5. Luisa Muraro, *L'ordre symbolique de la mère*, Paris, L'Harmattan, 2003.
6. Françoise Héritier, *Masculin/Féminin II, Dissoudre la hiérarchie*, Paris, Editions Odile Jacob, 2002.
7. Toutes les citations qui suivent sont tirées de l'Introduction de l'ouvrage de Françoise Héritier, *Op.Cit.*
8. Paul-Laurent Assoun, *Freud et les sciences sociales*, Paris, Armand Colin, Cursus, 1993, p.147: "Dans le second temps, celui de la généalogie de la Culture, dans le scénario de *Totem et Tabou*, les femmes apparaissent comme l'enjeu de la lutte sexuelle entre père originaire et fils: comme sujets elles ne participent pas au meurtre du père lui-même, ce qui organise un lien spécial, conformément au "mythe scientifique" freudien, à la culpabilité et corrélativement à la socialité, en ses modalités d'"idéalisation".
9. Michelle Coquillat, "Les femmes, le pouvoir et l'influence" in *Femmes de pouvoir. Mythes et fantasmes*, sous la direction d'Odile Krakovitch, Geneviève Sellier, Eliane Viennot, Paris, L'Harmattan, 2001, Bibliothèque du féminisme.
10. J'ajouterai néanmoins qu'il est étayé par une batterie de représentations symboliques qui font discours.

11. Michelle Coquillat, *Op. Cit.*, p. 30.
12. Yannick Ripa, "La construction des archétypes féminins dans les romans franquistes: un projet politique.", in *Op. Cit.*, p. 73.
13. Séminaire de l'équipe *Traverses* (Paris 8), dirigée par Montserrat Prudon et Michèle Ramond qui s'est tenu au collège d'Espagne le 14 Novembre 2003.
14. Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, Collection Liber, pp. 39 - 48.
15. C'est nous qui soulignons
16. Introduction à l'ouvrage collectif, sous la direction d'Odile Krakovitch et Geneviève Sellier, *L'exclusion des femmes. Masculinité et politique dans la culture au XX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Editions complexes, 2003, Collection Histoire Culturelle.
17. *Ibid.* Nous renvoyons nos lecteurs aux ouvrages sur l'histoire du féminisme et des "gender studies" qui complèteront cette esquisse de problématisation sur les femmes et le pouvoir. Les traductions des ouvrages anglo-saxons sont, à notre connaissance, plus nombreuses en Espagne. A titre d'exemple, nous pourrions citer: *Feminismos literarios*, sous la direction de Neus Carbonell et Meri Torras, Madrid, Arco Libros, 1999, Lecturas et Marta Segarra y Àngels Carabí (eds.), *Feminismo y crítica literaria*, Barcelona, Icaria, 2000, Mujeres y Cultura.
18. Judith Butler, l'une des théoriciennes majeure des "queer" studies a d'ailleurs publié *La vie psychique du pouvoir. L'assujettissement en théorie*, Paris, Editions Léo Scheer, 2002, Collection Non & Non.
19. Monique Wittig, *La Pensée Straight*, Paris, Editions Balland, 2001, p. 63.
20. Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, Paris, Editions Denoël, 1992, 10/18, p. 7: "Je sais, vous m'avez demandé de parler des femmes et du roman."
21. *Ibid.*, p. 55.
22. Mercedes Abad, *Sangre*, Barcelona, Tusquets, 2000.
23. "L'Armée Symbiotique de Libération", Titre d'un chapitre de *Sangre*.
24. Olivier-H. Bonnerot, "Utopie et Mythe" in *Le dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, p. 1380.
25. Marina est actrice ; elle cite d'ailleurs Antigone comme l'un de ses premiers rôles: " Sé, por ejemplo que Antígona, mi primer papel importante en el teatro (...)." p. 100.
26. Judith Butler, *Antigone: la parenté entre vie et mort*, Paris, Epel, 2003, p. 36.

## BIBLIOGRAPHIE

- Abad, Mercedes, *Sangre*, Barcelona, Tusquets, 2000, Col. Andanzas.
- Assoun, Paul-Laurent, *Freud et les sciences sociales*, Paris, Armand Colin, 1993, Cursus.
- Brunel, Pierre (sous la direction de), *Le dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Editions du Rocher, 1988.
- Bourdieu, Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, Collection Liber.
- Butler, Judith, *Antigone: la parenté entre vie et mort*, Paris, Epel, 2003.
- Carbobeil, Neus, Torras, Meri (sous la direction de), *Feminismos literarios*, Madrid, Arco Libros, 1999, Lecturas
- Héritier, Françoise, *Masculin/Féminin. Dissoudre la hiérarchie*, Paris, Editions Odile Jacob, 2002.
- Krakovitch, Odile, Sellier, Geneviève, Viennot, Éliane, *Femmes de pouvoir: mythes et fantasmes*, Paris, L'Harmattan, 2001, Bibliothèque du féminisme.
- Krakovitch, Odile, Sellier, Geneviève, *L'exclusion des femmes. Masculinité et politique dans la culture au XX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Editions complexes, 2003.
- Laqueur, Thomas, *La fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, Paris, Gallimard, 1992, NRF Essais.
- Le Feuvre, Nicky, Membrano, Monique, Rieu ; Annie (sous la direction de), *Les femmes et l'Université en Méditerranée*, Presses Universitaires du Mirail, 1999, Coll. Féminin & Masculin
- Muraro, Luisa, *L'ordre symbolique de la mère* (1991), Paris, L'Harmattan, 2003.
- Ramond, Michèle (ed.), *Mère / Fille*, IRIS 2002, Montpellier, Service des Publications, Université Montpellier III.
- Segarra, Marta, Carabí, Àngels (eds.), *Feminismo y crítica literaria*, Barcelona, Icaria, 2000, Mujeres y Cultura.
- Wittig, Monique, *La Pensée Straight*, Paris, Editions Balland, 2001.
- Woolf, Virginia, *Une chambre à soi*, Paris, Editions Denoël, 1992, 10/18.

