La femme existe-t-elle ?
¿Existe la mujer?

Édition / Edición
de
Michèle Ramond

RILMA 2
México / París

Publié avec le concours du Conseil Scientifique de l'Université de Paris 8 et de l'EA 3055 TRAVERSES

Portada: *Rosa perpetua*, poema visual de Clara Janés
Diseño: José Luis Serrato
Revisión: ERI

La presentación y disposición en conjunto de
La femme existe-t-elle / ¿Existe la mujer?
son propiedad de los editores. Ninguna parte de esta obra puede ser reproducida o transmitida mediante ningún sistema o método, electrónico o mecánico (incluyendo el fotocopiado, la grabación o cualquier sistema de recuperación y almacenamiento de información) sin consentimiento por escrito de los editores.

Derechos Reservados
Versión electrónica
© 2006, Michèle Ramond
© 2006, RILMA 2
© 2006, ADEHL
Correos electrónicos:
editorialrilma2@yahoo.fr
adehl@hotail.fr

ISBN: **970-94583-3-7**

Impreso en México
Imprimé au Mexique
Printed in Mexico

A Saúl Yurkievich
In memoriam

Table des matières
Índice

Laura / Laure, Saúl Yurkievich 6
La loiE, Michèle Ramond 7

Première partie / Primera parte
Spoliée, stéréotypée, renaissante / Expoliada, estereotipada, renaciente 20

L'inversion des représentations du féminin à travers les mythes. Françoise Gange 21
D'Ève à Marie. Les représentations féminines dans les décors monumentaux des Pyrénées. Marc Salvan-Guillotin 31
Recreación de la figura de Eva en Carilda Oliver Labra. Nuria Prats Fons 40
De objeto a sujeto. Las primeras pintoras catalanas contemporáneas. Ezequiel Moltó 48
Siluetas femeninas de principios de siglo. Los monstruos de Gómez Carrillo. Adriana Rodríguez Pérsico 56
Solas *o la reducción de un conflicto entre dos estereotipos.* Covadonga López Alonso 67
La mujer y el hombre. Una historia de hormonas. Luis García Vega 78
Variations autour de Tamar. Catherine Flepp 85
Une double Antigone. María Zambrano, Griselda Gambaro. Rose Duroux, Stéphanie Urdician 93
La voix-off des actrices ou la déroute de Pygmalion. Arnaud Duprat 109
La revisión de la cultura patriarcal y de la tradición orientalista en las escritoras argelinas. Josefina Bueno 119
Disparition subjective et résurrection poétique chez Susana Soca. Valentina Litvan 129
La renaissante dans l'œuvre poétique de Juan Gil-Albert. Déméter et Perséphone. Annick Allaigre 136

Deuxième partie / Segunda parte
Étrange, désirante, fugitive / Extraña, deseante, fugitiva 146

Maruja Mallo, Ángeles Santos. Inquiétantes, étranges... Danièle Miglos 147
Genre, performance et camp. La femme et le déguisement. Mónica Zapata 154
Les fugitives dans les Cuentos completos *de Carmen Martín Gaite.* Francis Martinez 162
Las chicas raras. *Le sujet féminin tragique.* Béatrice Rodriguez 171
La performance au féminin, ça existe ? Montserrat Prudon 179
Los atolladeros del deseo femenino. "Las tentaciones aún en la vejez". Milagros Palma 189
Le corps perdu et retrouvé des femmes. Teresa de la Parra et María Luisa Bombal. María José Bruña Bragado 200
La voix des femmes et de leur désir. Eduardo Marquina et Federico García Lorca. Florence Léglise 210
Les métamorphoses de Mercè Rodoreda. Carles Cortés 224
Les créatures avides *de Alejandra Pizarnik.* Mariana Di Ció 235

La mère comme sujet en partance, Nadia Mékouar Hertzberg 243

Troisième partie / Tercera parte
Libérée, visionnaire, transformatrice /
Liberada, visionaria, transformativa ***251***

Tenéis que ser señoras. Laura Freixas 252
Une expérience fémihumaine. Réflexion avec chants composés par l'auteur, musique et paroles. Evelyne Accad 262
Espacio, luz y signo. Clara Janés 277
Autoportraits poétiques. La femme renaissante. Evelyne Martin-Hernandez 284
Créer à la proue de soi-même. L'œuvre photographique de Claude Cahun. Mireille Calle-Gruber 292
"Este verso tardío que entre mis labios arde". El impulso vital del sujeto poético femenino en Juana de Ibarbourou. Teresa Orecchia Havas 297
La representación de la espacialidad simbólica femenina. Alicia Redondo Goicoechea 311
La flamme secrète de María Rosal. María Ángeles Hermosilla Álvarez 319
Mujeres de ojos grandes. *Les femmes transformatrices de José Saramago*. Maria Graciete Besse 335
Juana Castro. Narcisia *o el mito ardido de la mujer nueva*. Manuel Gahete Jurado 345
À bord de l'impossible représentation. Penser la fusion. Jeanne Hyvrard 354
La métamorphose infinie. La femme dans la plastique de Luís Seoane. Fátima Rodríguez 373

Illustrations / Ilustraciones **381**

Laura

Las encarnadas, cuerpo de guitarra, culo de laúd, las abultadas de torso prominente, las caderas rotundas, bamboleantes, de labios chupetones, las lujuriosas lameronas, ésas, arrebatadoras, me reclaman, se levantan las polleras y abren boca y piernas para que me adentre… pero no. Las más astutas se cubren, sibilinas, y traslucen alguna desnudez sutil, como llamada, como anticipo de la mórbida lascivia que me ofrecen… pero no. No me enardecen como aquella, la bella, la doncella, la nívea, adorada, la dorada que vi asomarse a la ventana una tarde de abril.

Laure

Les charnelles, corps de guitare, cul de luth, les boursouflées au torse proéminent, les croupes rebondies, brinquebalantes, avec leurs lèvres suçoteuses, les luxurieuses pourlécheuses, celles-là, les ensorceleuses, elles me réclament, elles soulèvent leurs jupes et ouvrent leur bouche et leurs jambes pour que je m'enfonce…mais non. Les plus malines se couvrent, sibyllines, laissent entrevoir une subtile nudité, comme un appel, comme une avance sur la morbide lascivité qu'elles m'offrent… mais non. Elles ne m'enflamment pas autant que l'autre, la belle, la demoiselle, la blanche-neige, l'adorée, la dorée que j'ai vue se pencher à la fenêtre par une après-midi d'avril.

Saúl Yurkievich, *Trampantojos*, Madrid, Alfaguara, 1986.
Traduction de Michèle Ramond, *Bonheurs du leurre*, Marseille,
André Dimanche, à paraître fin 2006

La loiE

MICHÈLE RAMOND
Université de Paris 8

> Quand tu rencontreras le bœuf de ton ennemi ou son âne égaré, tu devras le lui ramener. Quand tu verras l'âne de celui qui te hait couché sous sa charge, tu te garderas de l'abandonner ; tu devras aider la bête avec lui.
> *Exode* 23, 4-5

Pour qui a l'habitude de considérer que la loi est d'essence masculine, tout discours en sens contraire aura un caractère oiseux comme les propos d'une jeune fille niaise ou oiselle habituellement tenus pour nuls, sans intérêt ou relevant d'une esprit faux. À l'heure de m'interroger sur les sujets féminins, leur fragile représentativité menacée et contrariée de maintes façons par les sociétés, leurs rites et leurs croyances, et surtout par les intérêts de la classe dominante des sujets masculins, il m'apparaît que la loi est bien plutôt d'essence féminine, plus exactement maternelle. Si nous rétablissions cette vérité il en irait mieux pour nos sociétés, leur moral, leur idéal de justice, nos souhaits d'égalité entre les hommes et les femmes, et nos inquiétudes à propos de l'accession des femmes au symbolique pourraient s'apaiser quelque peu, libérant le champ opérationnel pour des entreprises féminines réellement positives hors des préjugés psychologiques qui favorisent la perpétuation et l'accroissement graduel d'une domination masculine globalement mortifère et acceptée de tous comme une fatalité mondiale liée au progrès technique, au capitalisme et au libéralisme. Depuis l'effondrement du bloc soviétique, ce libéralisme aujourd'hui appelé néo-libéralisme, semble ne plus avoir de prédateurs. Il existe pourtant un contre-pouvoir, tellement antinomique de celui qui nous gouverne qu'il n'est même plus perçu et que rares sont les analyses structurelles qui peuvent encore le débusquer, le mettre en valeur ou du moins en évidence, lui redonner une actualité et le réinvestir d'une opportune opérativité.

Nous avons de la loi une idée à mon avis doublement fausse. Il s'agit de cette pensée communément répandue et qui semble ne pas faire problème, que la loi a pour origine le père (ou le dieu masculin de nos monothéismes) et qu'elle est prohibitive. Ce double présupposé

notionnel est d'ailleurs une injure faite au père comme instance et comme institution. « Patriarcal », « paternaliste », « patricentré » sont des qualificatifs procéduriers qui prétendent définir l'état d'une société de plus en plus construite autour du pouvoir masculin et de ses icônes. Or, nous le savons, rien n'est moins vrai et ces caractérisations relèvent du contresens historique. La montée en puissance exponentielle, à la longue forcément destructrice, des valeurs masculines, ne va nullement dans le sens d'une survalorisation des figures paternelles. C'est là un constat personnel que l'observation sociologique de nos banlieues et de nos quartiers ghettoïsés suffirait à corroborer. Mais que la figure paternelle dans sa vigueur symbolique souffre de l'évolution globale du monde n'empêche pas de reconnaître que la figure maternelle est, de fait, déjà éliminée. En somme, l'excessif empire des valeurs masculines qui tendent à accaparer tout l'espace économique, culturel et social s'accompagne de la disqualification progressive des figures de la parenté. Camouflée sous divers subterfuges politiques, publicitaires, médiatiques, etc. cette disqualification meurtrière est à mon avis criante, elle s'accompagne de l'élimination des femmes, ces supports de la parenté, dont on rêve le remplacement par les progrès de la biogénétique, progrès qui ne sont peut-être pas souhaitables avant que n'advienne un nouvel ordre mondial (que j'appelle de mes vœux). Or si nos sociétés happées par la mécanique globalisante prétendent, sous divers masques et camouflages hypocrites qui soutiennent tout le contraire, se passer de pères et mères, il est un domaine où ces figures de soutènement social sont fortement requises, c'est la littérature, expérience quotidienne s'il en est que vient conforter et étayer l'expérience propre. Celle-ci s'y reconnaît avec émotion alors que tout –dans la marche du monde– la dément, la met à mal, la marginalise, comme si la vie personnelle était soudain devenue désuète, incompatible avec les exigences et le devenir du monde global.

La globalisation des instances du père et de la mère a invalidé ces figures ou, ce qui revient au même, les a dépouillées de leur magie. Elles ont été englouties l'une dans le pouvoir supranational de la haute finance, dans les intérêts économiques de la Banque mondiale et d'une ou deux familles politiquement tentaculaires ; l'autre (c'est la thèse défendue par Jeanne Hyvrard) dans le grand marché cybernétique, la toile amniotique et le cordon ombilical du réseau informatique, ce vaste utérus qui nous tient, à tous, lieu de mère. Globalisées les instances du père et de la mère ne sont plus ces figures tutélaires et liminaires donnant accès à nos plaisirs et à nos jours, mais des puissances asservissantes et déshumanisantes qui transforment les hommes et les femmes du monde en chair excédentaire tout juste bonne à justifier l'existence de ces réseaux humanitaires que sont aujourd'hui les guerres à but stratégique et économique, commandées par la Banque et administrées par la

cybernétique. Face à ces deux super-puissances qui ont détourné à leur profit la foi de l'arbre généalogique (à la fois arbre de Jessé et échelle de Jacob) il n'y a plus que les douleurs et les joies de chacun (d'un côté) et la littérature (de l'autre) pour maintenir en vie le lien symbolique qui fait de nous tous collectivement et individuellement des fils et des filles destinés à remplir sur terre une mission, aussi modeste soit-elle. Ce que j'appelle le pouvoir masculin ou, en empruntant à Bourdieu le concept, la domination masculine, ce n'est pas le pouvoir patriarcal ni (cela valait seulement pour le XIXe siècle) le paternalisme mais cela même qui est à la fois l'origine –métaphysique– et la conséquence –sociale– du désastre humain dans lequel nous nous trouvons si fortement engagés de façon, je l'espère, réversible.

Ce monde dénaturé qui s'inaugure (les mondes antérieurs en étaient les préfigurations dans leurs phases exterminatrices les plus atroces) dont les dérives dites néo-libérales s'apprécient généralement en termes très modérés (les divers analystes et experts ne sont pas des pourfendeurs de l'ordre qui s'instaure) porte à un paroxysme ce que sans exagération nous pouvons appeler les pulsions sadiques-anales, pulsions d'emprise, d'accumulation, thésaurisation, capitalisation, pénétration, spoliation, contamination, pollution, souillure qui peuvent conduire à l'extermination de l'espèce humaine et de tout le vivant si aucun antidote n'intervient dans ce processus d'empirement graduel par domination exclusive d'une tendance de l'esprit humain.

Or les monopoleurs de l'économie mondiale globalisante sont bien ceux que nous venons de décrire sans aucune réelle contrepartie puisque les inclinations féminines de nos sociétés, sans pour autant supposer que leurs propres excès ne seraient pas eux aussi, à la longue, néfastes, sont de plus en plus neutralisées et contrôlées au point que nous avons tous oublié ce que pourrait être une société mondiale du partage et de la mixité. Les tentatives pour établir une parité de fait, je veux dire dans les faits, sont effectivement souhaitables mais vouées à l'échec tant que les femmes, obnubilées par les stratégies et le prestige du pouvoir masculin, ne prendront pas la mesure de ce qu'elles peuvent apporter de neuf et de stimulant. Il n'est pas jusqu'à l'utérus des femmes qui ne soit contrôlé, domestiqué, instrumentalisé, colonisé et même généralisé sous forme de grande matrice cybernétique au service des intérêts sadiques-anaux qui se substituent peu à peu à tout autre forme de gouvernement, sous les allures d'un modèle démocratique exportable dans tous les azimuts. Lorsque les femmes, dans cinquante ans ou au plus tard dans un siècle, auront perdu jusqu'à cette forme de pouvoir symbolique qui tient à la haute fonction de perpétuer l'espèce, et que l'utérus artificiel aura libéré la gent féminine du privilège, mais aussi de la charge, de porter l'embryon de l'homme futur, on pourra dire, si ce progrès biologique ne s'accompagne pas d'une révolution morale, que les sujets féminins

auront perdu la partie sur l'échiquier mondial de la distribution des rôles, des charges, des avantages, des privilèges et des attributions symboliques. Le règne des pulsions sadiques-anales ne confirme pas le triomphe des valeurs que l'on pourrait qualifier de « masculines » mais au contraire leur dégradation et leur perversion.

Le nouveau modèle démocratique qui fait tache d'huile est un stimulateur absolu de conflits et de haines, il met à vif les narcissismes, il exalte les paranoïas, il s'assouvit dans la compétition, le terrorisme, l'épuration, la violence répressive, la défiance, l'élimination de l'autre, c'est-à-dire l'élimination universelle puisqu'il y a toujours un autre de l'autre. Verra-t-on dans cette dérive un sinistre avatar des structures œdipiennes des sociétés occidentales ? À supposer que l'invention freudienne du complexe d'Œdipe ne soit pas qu'une illusion philosophique qui convenait surtout à la société viennoise de la fin du XIXe siècle. L'excessive territorialisation des fils, habités par la crainte d'éliminer le père et par le souhait mêlé d'angoisse d'obtenir les faveurs de la mère, a-t-elle pu entraîner ce processus déculpabilisant qui consiste à oublier les saintes figures de père et de mère, pour goûter enfin la liberté totale de qui n'est plus ni fils ni fille, la liberté d'agir, de vivre sans contrainte, de créer son entreprise, de conquérir et de gouverner sa parcelle de territoire ? Deleuze et Guattari (entre autres), mal lus, mal compris, seraient-ils complices de la dérive globalisante où nous semblons engagés sans retour ? Le responsable de la globalisation de ce principe sadique-anal n'est-il pas plutôt Freud lui-même qui a fait de la loi un édit du père s'interposant entre le désir du fils et la mère et instaurant dans la castration symbolique la suprême épreuve initiatique et anoblissante pour le petit mâle ? Tandis que la petite fille est laissée sur les marges d'une semblable épreuve, son amour pour le père, qu'aucun édit maternel n'est susceptible de contrer, ne la prédisposant qu'au symptôme hystérique. Il y a là une asymétrie qu'une autre pensée aussitôt dissimule. La petite femelle contrairement au petit mâle disposerait de peu de loisir psychique pour faire du père cet objet absolu de désir qui la dresserait contre la mère. Son désir en effet serait accaparé par un autre objet qui la rend amère face à son propre sexe qu'elle juge indigne d'une quelconque attention. L'envie du pénis éclipse chez la fillette le désir du père et c'est avec morosité qu'elle s'envisage l'égale –par sa condition subalterne– de la mère dont elle a hérité l'absence d'attribut. C'est ainsi que le pénis que le frère arbore fixe la mélancolie envieuse des filles amères d'être les mêmes que la mère et sans réelle disponibilité libidinale pour surpasser leur mère auprès du père dont elles eussent pu briguer la préférence et la reconnaissance. Ce mythe psychanalytique des filles, ni plus vrai ni moins vrai peut-être que celui des fils, n'est pas confirmé par une tragédie, sauf à considérer que le deuil sied à Électre, la mort à Iphigénie et la filiale servitude à Antigone. Mais l'amour de Clytemnestre

et l'intervention d'Artémis sauvent Iphigénie et l'histoire mythique de la fille d'Agamemnon vaut bien celle du fils d'Abraham et même celle de Jésus au troisième jour ressuscité puis monté aux cieux.

Un défaut constitutif qui renvoie à la défaveur des mères semble disposer les filles à un moindre pouvoir que les fils et nous accoutume à une société conçue selon des schèmes masculins. La territorialisation œdipienne qui fait du fils un conquérant absolu dont la castration symbolique impose la suprématie et instaure le règne est un schème métaphysique qui pendant tout le XXe siècle a permis de justifier la suprématie masculine. Mais c'est aujourd'hui la déterritorialisation d'Œdipe qui paradoxalement, en défamilialisant les fils, permet l'avènement d'une société sans autre loi que celle de l'intérêt privé où le profit d'un seul prévaut sur le bien-être de tous. Il y a fort à parier qu'à tant penser et imposer par la pensée la loi comme l'édit du père, on a largement contribué à son discrédit et à sa violation. La loi du marché a pris le pas sur la loi morale, ce qui fut probablement une menace à toutes les époques de l'Histoire, mais aujourd'hui la loi du marché bénéficie de la meilleure propagande chez les économistes, philosophes et intellectuels de tous bords : elle est loi de raison. Cette loi de raison économique qui fait fi des exigences morales et de l'intérêt de survie des plus faibles a peu à voir avec cette loi du père au fondement d'un siècle de psychanalyse qui, sans être absolument juste dans la mesure où elle a évincé ou servi à oblitérer la loi de la mère, avait au moins cette vertu d'imposer contention au jeune mâle et à ses pulsions d'emprise. La spoliation du bien commun, l'exploitation sans mesure des ressources terrestres, l'accaparement par une seule classe des réserves naturelles, le mépris de l'environnement, l'extermination par de prétendues races supérieures, de certaines autres jugées inférieures ou haïssables sont néanmoins les méfaits qu'en Occident la foi en la loi du père et l'exaltation de la castration symbolique des fils n'ont pas su empêcher.

Toutes ces spoliations et tous ces crimes commis par le XXe siècle au nom de la loi économique et raciale peuvent s'interpréter en termes de matricide : épuisement de la terre et extermination du vivant par intérêt financier sadique (capitaliste et meurtrier) où la jouissance a sa part. La loi du père qui a su interdire aux fils le corps de la mère, croyant le faire accéder ainsi au statut supérieur d'être humain civilisé accompli, n'a évité aux petits mâles l'étourderie œdipienne que pour les précipiter dans un crime bien plus abominable. C'est peut-être ce que la Jocaste de Sophocle avait prévu quand elle détournait Œdipe de la recherche de la vérité. Quel fils d'homme en effet n'a pas rêvé un jour de s'unir à sa mère, c'est-à-dire de retourner *in matrem* ? Et cette position tout compte fait n'est-elle pas symboliquement meilleure que le détournement de la mère par la loi entraînant dans son sillage cette catastrophe humanitaire : des mâles qui tuant en eux Œdipe cessent d'être des fils et vouent à la

mère, Gaia, la terre, à l'humain d'une façon générale et bien sûr, en première ligne, aux femmes, une haine atroce, exterminatrice ?

C'est pourquoi je propose d'examiner à quel point il serait juste et opportun de restituer à la loi cette part de féminité qui lui revient mais que nos analyses et nos pratiques intellectuelles et sociales, religieuses et culturelles ont effacée. Or sous les apparences il y a la forme et sous la forme il y a le rythme. Le rythme de la loi est sa matière obscure, celle que nul ne voit. Un sens y repose. Il nous repose de la prohibition qui écarte chaque jour davantage la mère (les mères et bien sûr les femmes) du champ économique, culturel et social. La loi prohibitive inscrite dans les structures les plus valorisantes de nos sociétés, puisque l'évolution et le progrès ont pour prix l'écartement des mères et leur dépassement philosophique, avait sans doute pour destin de devenir la loi spoliatrice dont nous souffrons aujourd'hui. Il ne s'agit pas de recommander l'inceste mère / fils, la question posée est d'ordre symbolique et ne concerne nullement les mœurs. Au demeurant cet inceste n'est pas le plus répandu sauf à considérer que tout fils d'homme choisit une épouse qui convienne à son souvenir ou à son fantasme de la mère jeune de son enfance.

Plus alarmante que la fréquence de l'inceste mère / fils est celle de la violence conjugale qui corrobore notre sinistre hypothèse d'un écartement des mères et des femmes d'ordre idéologique et philosophique puisqu'il est la conséquence prévisible d'une amputation de la loi de sa féminité. Il est donc réconfortant, pour tout amateur de littérature, de constater dans les œuvres les plus diverses la prégnance du féminin non pas à travers l'abondance ni même la séduction des personnages de femmes mais par la façon dont le féminin dans le texte (ses structures et ses contenus fictionnels) fait loi. À commencer par *Exode* 19-40, aussi surprenant que de prime abord cela puisse paraître, puisqu'il s'agit justement d'un texte fondateur de la loi du père dont la psychanalyse depuis Freud en passant par Michel-Ange s'est emparée pour ne plus jamais s'en dessaisir. On nous dit qu'au premier jour du troisième mois, après que les enfants d'Israël furent sortis du pays d'Égypte, ils vinrent au désert du Sinaï et campèrent au désert vis-à-vis de la montagne. C'est de la montagne que l'Éternel appelle Moïse et c'est en montant vers Dieu sur la montagne que Moïse reçoit de Dieu les messages et les paroles qu'il transmet ensuite à son peuple. Il faudrait compter le nombre de fois que Moïse monte sur la montagne pour recevoir de Dieu ses consignes puis en redescend pour informer fidèlement, de ce que Dieu lui a dit, la maison de Jacob. On pourrait compter les fois, ce serait édifiant. Moïse monte, puis il descend de la montagne et appelle les Anciens du peuple, puis il remonte pour rapporter à l'Éternel toutes les paroles du peuple, et ainsi successivement.

Mais le peuple, lui, n'est pas autorisé à monter sur la montagne ni à la toucher, interdiction qui s'accompagne d'une autre : une fois le peuple sanctifié par Moïse qui a parlé avec Dieu, ils lavèrent, comme Moïse le leur ordonna, leurs vêtements et s'abstinrent d'approcher d'aucune femme. Tout se joue entre le sommet de la montagne où Dieu descend pour parler avec Moïse, et le pied de la montagne d'où la maison de Jacob contemple le sommet en attendant le retour de Moïse et ce qu'il leur dira de la part de l'Éternel. L'interdiction faite par l'Éternel au peuple de monter sur la montagne ou même de la toucher, ou de rompre les bornes afin de s'approcher, assure au décalogue qui là-haut va être remis une assise légale terrestre entre les golfes de Suez et d'Aqaba où s'allume la fournaise de Dieu et où Moïse, seul autorisé à y accéder et à y pénétrer, demeurera quarante jours et quarante nuits. Le décalogue et les diverses ordonnances sont donc d'abord prononcés par Dieu, puis Moïse récite au peuple toutes les paroles de l'Éternel, ensuite il écrivit toutes les paroles et c'est seulement au terme des quarante jours et des quarante nuits dans la nuée, temps pendant lequel Dieu donne à Moïse toute indication concernant l'Arche (où sera déposé son témoignage), le sanctuaire et les habits sacerdotaux, que Dieu remet à Moïse sur la montagne du Sinaï les deux tables de pierre écrites du doigt de Dieu sur leurs deux faces.

On connaît l'histoire. Moïse redescend de la montagne avec les deux tables du témoignage en sa main, gravées de l'écriture de Dieu, et quand la colère s'alluma en lui à la vue de son peuple dansant autour du veau d'or il les jeta de ses mains et les rompit au pied de la montagne. Ces premières tables sont entièrement l'ouvrage de Dieu. Mais il y a la montagne : la montagne au sommet de laquelle Dieu devant Moïse les écrit, et la montagne au pied de laquelle Moïse en colère à cause de son peuple les brise. On ne peut dire de façon à la fois plus évidente et plus obscure ou plus invisible que l'espace où la loi s'édicte renferme le secret de la loi, lui donne sa structure (brisée) et le rythme haletant d'un message entrecoupé, lacunaire, sans cesse repris, amendé, complété, instable s'il en est, aux prises avec le temps, avec le travail de mémoire et d'oubli. Brisure et répétition, oubli et redite, rabâchage, effacement, rajout, la loi sur la montage est finalement beaucoup moins lapidaire que balbutiante, beaucoup moins rigide que friable, mal assurée ou fragile. La loi se casse, mais cela ne fait rien : on taille deux autres tables de pierre comme les premières et Dieu (à moins que ce ne soit Moïse car le texte est équivoque et contradictoire) écrit sur elles les paroles qui étaient sur les premières tables que Moïse a rompues :

> L'Éternel dit aussi à Moïse : *Écris* ces paroles ; car c'est suivant la teneur de ces paroles que j'ai traité l'alliance avec toi et avec Israël

> Et Moïse demeura là avec l'Éternel quarante jour et quarante nuits, sans manger du pain et sans boire de l'eau et IL (l'Éternel ? Moïse ?) écrivit sur les tables les paroles de l'alliance, les dix paroles. (34, 27-28)

On voit à quel point est confuse la question de l'envoyeur, celui qui promulgue est l'Éternel mais celui qui écrit ? Est-il si sûr d'ailleurs que celui qui édicte soit Dieu alors qu'il n'y a pas de certitude sur celui qui écrit, tantôt Moïse tantôt Dieu.

Quant aux paroles elles-mêmes où la loi se promulgue avant qu'aucune écriture ne l'inscrive sont-elles de Dieu qui est censé le tout premier les dire ou de Moïse qui les transmet à son peuple de la part de l'Éternel ?

Il y a entre l'une et l'autre parole une zone indécidable de flottement et d'erreur et cette marge se redouble d'être toujours relancée puisque ni la parole de Dieu (ou de Moïse) n'est prononcée une fois pour toutes, ni son inscription sur des tables n'est certaine ni définitive. Entre le premier et le deuxième décalogue une béance est ouverte, elle devrait logiquement se renouveler dans l'opération même de transmission de la loi. Transmettre la loi c'est transmettre son balbutiement, l'incessante ascension de la montagne, suivie de sa descente pour s'adresser au peuple, qui précède une nouvelle ascension, elle-même présageant une nouvelle descente. Ce rythme respiratoire introduit la scansion, la faille mortelle, l'angoisse, la souffrance, la colère, le dépit, l'amour aussi (« …regarde aussi que cette nation est ton peuple » 33, 13). La matière obscure de la loi c'est l'affect qu'elle fait circuler : courroux, imploration, ordonnances tatillonnes, dispositions obsessionnelles, besoin d'amour, de correspondance, de réciprocité, de purification et de protection : l'Arche, son voile, le tabernacle d'assignation, la couverture, le pavillon, le parvis, l'autel, le témoignage déposé dans l'Arche, le propitiatoire sur l'Arche, l'eau dans la cuve entre le tabernacle et l'autel pour laver, la tapisserie de la porte du parvis, la nuée, la gloire, le feu, autant de mesures destinées à protéger, bercer de jour comme de nuit, et honorer cette parole écrite, dans son écrin à multiples parois concentriques, souvenir de la montagne de Sinaï où Moïse monta et d'où il descendit tant de fois pour écouter, parler et écrire la loi pulsatile. Entre le premier Décalogue et le second il se passe donc beaucoup de choses, toutes associées –en sémiologie profonde– à la brisure des Tables. La loi réécrite n'est pas l'équivalent de la première, elle porte la marque d'événements qui désormais affectent sa signification : entre les premières et les secondes Tables, du sang coule, celui des 3000 Israélites tués en représailles de leur infidélité a l'Éternel par les Lévites sur l'ordre de Moïse ; ce sang qui coule adoucit la colère de Dieu et de Moïse qui oscillent entre des dispositions d'amour et de pardon pour leur peuple et le maintien pour les pécheurs d'une menace de châtiment reporté dans

un avenir indéfini ; l'entre-deux Tables ouvre l'espace qui sépare les hommes de Dieu, le rendant transitif et communicant : au va-et-vient de Moïse montant et descendant incessamment le flanc de la montagne pour se rendre au service de Dieu et accomplir sa mission auprès de son peuple, succède le va-et-vient incessant de Dieu qui désormais accomplit le prodige de descendre parmi son peuple et, après la construction de la « Demeure », de couvrir de sa nuée la Tente de la Rencontre. Désormais, oh prodige, la nuée de Yahvé est sur la Demeure durant le jour, la nuit il se tient en elle sous forme de feu et lorsque la nuée s'élève de dessus la Demeure les fils d'Israël savent qu'ils doivent partir pour une nouvelle étape. Et au lieu où se posait la nuée, là campait le peuple. C'est donc sur l'ordre de la nuée que les fils d'Israël campaient et qu'ils partaient. Tout le temps que demeurait la nuée sur la Demeure, ils restaient campés. Le glissement de la montagne vers la Demeure dont la construction est consécutive au second Décalogue, le passage de la nuée de la cime de la montagne où elle descendait pour envelopper Moïse à la Demeure qu'elle garde pour commander au peuple ses étapes et ses trajets sont des changements structurels dont la signification morale, symbolique et métaphysique ne nous échappe pas.

Ces changements ne sont pas anecdotiques, ils impliquent un bouleversement de la transcendance ; la brisure des Tables de pierre, le sang répandu, la forte ambivalence affective qui mêle d'amour le châtiment et le châtiment d'amour, reculant indéfiniment les bornes de l'expiation, l'édification de la Demeure, la présence sur elle et en elle de la nuée décidant des étapes et des trajets du peuple placé sous sa protection, ne sont pas *que* des atténuants de la loi de pierre ou marmoréenne que Dieu écrivit de son doigt, tous ces événements à haute teneur symbolique font la loi elle-même. Ce sont des motifs inauguraux *ou* résiduels qui évoquent l'inspiration et l'invention d'une loi qui fut historiquement détournée et subtilisée. Le coup de force christique indique la volonté d'un retour à cette loi dont la brisure est l'emblème. Cette brisure entraînait dans le système théogonique l'apparition d'éléments symboliques et d'articles juridiques et cultuels en rupture avec la rigueur sans mansuétude des édits les mieux connus du Décalogue. Le sacrifice des fils pour racheter les péchés du peuple, le pardon, la charité envers les ennemis, la longue et scrupuleuse édification de la Demeure, ventre gardé de voiles, de bassins et d'autels au sein duquel le témoignage est déposé comme un enfant porté / bercé sous le dais, la nuée qui la couvre, qui y entre et qui de nuit y luit, donnant quand il lui plaît le signe convenu d'un nouveau départ ; la bienveillance accordée au bœuf et à l'âne de l'ennemi suggèrent une loi mosaïque peu conforme au canon reçu.

Restituer à la loi sa fragilité originelle, sa matière affective devenue invisible, ses phases lunaires, son rythme favorable à un nomadisme

perpétuel, toute cette substance sémantique et symbolique qui mitige la rigidité juridique et l'autorité d'un principe divin sans faille, c'est reprendre pied dans un territoire philosophique et idéologique abandonné depuis des temps immémoriaux. Le territoire d'une familialisation non œdipienne, à la fois anté et anti-œdipienne, dont on peut observer le significatif métissage : la loi en effet s'impose comme un être de pensée multiplement oxymorique, qui comporte en lui, savamment convoqués et entremêlés, les attributs de *tout* le corps idéel familial. Diffracté au cours de l'Histoire ce corps fusionnel juridique dont nos littératures, souvent sans le savoir, rêvent encore, contenait des trésors qui furent dilapidés. Mon espoir est que les littératures puissent restaurer ce potentiel en influant sur les esprits et, à travers cette influence, en infléchissant l'orientation politique du monde. J'appelle « domination masculine » l'état de dilapidation actuel de cet être de pensée multiplement mixte qui institue par ses associations de contraires un état d'équilibre et de tempérance. Cet être de pensée est un corps poétique que nos démocraties sont désormais incapables de se représenter et de reproduire.

Sur ce corps jouent toutes les structures les plus miroitantes de l'imaginaire paternel, maternel et filial. C'est leur mélange inextricable qui rend ce corps infiniment dense, révolutionnaire et utopique. Le moindre faux-pas va entraîner, entre ces trois instances imaginaires, des disjonctions progressivement irrémédiables. Les trois registres en s'écartant l'un de l'autre vont s'appauvrir réciproquement, devenir néfastes ou se dévaloriser et pour finir se combattre.

L'index de Dieu-l'Éternel, autonome et solitaire, imposera le règne économique et juridique du plus fort, comme si la loi n'était pas ontologiquement brisée, comme si elle n'abritait pas le dépôt sacré et filial du témoignage, comme si sa forme n'obéissait pas au rythme lunaire de sa matière obscure.

La loi rêvée par l'infratexte des monothéismes et dont nos littératures partagent le désir n'est pas une loi phallique mais cet intermédiaire entre science et ignorance ou sagesse et ignorance dont Socrate rêvait déjà en compagnie de son inspiratrice Diotime (*Le Banquet,* 200-202). La loi rêvée et désirée serait un intermédiaire entre tous les contraires, à la fois l'Éternel qui édicte en rigueur, imposant le sacrifice des fils et des frères en rémission des péchés de son peuple ; mais aussi la brisure de ces édits ouverte à charité et pardon et à tout comportement humanitaire, brisure que reproduit le rythme de la forme avec ses phases alternées de recueillement (on dresse le camp) et de marche (on lève le camp), ces deux alternatives trouvant entente dans le témoignage central, le corps filial de la loi au sein de la demeure où la nuée se pose et d'où elle s'élève. Il est surprenant de voir les correspondances entre cet être de pensée qu'*Exode* 19-40 impose et cet autre être de pensée qu'est Amour selon le

portrait que Diotime en a fait à Socrate. Comme Amour, la loi est la façon dont Dieu sans se mêler à l'homme découvre, grâce à cette nature moyenne, la possibilité d'entrer en relation avec les hommes et de converser avec eux. Ma surféminisation générique de la loi(e) n'a pas pour but d'indiquer qu'elle devrait être féminine plutôt que masculine selon l'acception communément donnée à ces termes. Car c'est d'être sans mélange et donc sans tempérance que la loi est phallique. Je rêve bien plutôt d'une refamilialisation de la loi, destinée à faire de cet être de pensée qui nous façonne et dont la gouvernance du monde dépend, un principe universel de citoyenneté. Il convient donc de lui restituer ses dimensions paternelle, maternelle et filiale subtilisées au cours de l'Histoire et dont l'évacuation progressive est aujourd'hui confirmée par le primat d'une loi économique vouée à occuper le lieu symbolique d'un Dieu tout-puissant qui n'aura plus le moindre égard pour l'humanité qu'il est censé gouverner. La tâche à accomplir est donc lourde. La cellule autopoïétique, narrative et législative, extrêmement active sous l'évidence d'un texte juridique et cultuel autoritaire, s'est érodée au cours des âges, a perdu sa souplesse idéologique, a égaré sa formule éthique, sa ductilité sémantique, son œcuménicité symbolique. Les grandes perdantes sont les valeurs maternelle et filiale, restaurées par le coup de force christique mais aussitôt contrôlées et réduites par une catholicité autoritaire, impérialiste et inquisitoriale qui institue la soumission à l'autorité d'un Chef Suprême, le péché d'hétérodoxie et la toute-puissance anathémisante d'un dogme politiquement hostile au message christique.

Or, si je suis fière, aujourd'hui, d'appartenir à une collectivité littéraire dont le défaut majeur semblerait être sa disqualification pour des entreprises politiquement utiles à la société, rédemptrices de ces valeurs en extinction qu'ici, devant vous, je défends, c'est bien parce que j'observe, plus encore depuis que je lis et analyse la littérature écrite par les femmes, que ces valeurs encore puissamment actives dans *Exode* 19-40 sont, dans maintes narrations et œuvres dramatiques ou poétiques, en textualité profonde, restaurées. La textualité profonde ou, si l'on préfère, l'intratextualité de nos littératures, qui est bien ce que nous les rend si indispensables et si chères, n'est pas autre chose en effet qu'une refamilisation de la cellule autopoïétique, narrative et législative, autrement appelée « la loi ». En dehors de nos expériences personnelles d'êtres vivants, jamais nous ne nous sentons autant « fils » ou « filles » que dans ce rapport intime avec les grands textes littéraires qui nourrissent nos travaux et nos jours. Nous nous régénérons dans l'intimité de la cellule autopoïétique que toute grande œuvre garde au secret de sa création et dont elle est le développement plus ou moins transparent ou opaque. Cette cellule prolifique garde l'amour et la nostalgie active d'une loi primitive peu à peu érodée et oubliée ou trahie qui est tout ensemble le témoignage filial, l'arche ou le vaisseau

protecteurs, la nuée d'un Éternel exigeant mais amant. Dépouillée de ces attributs symboliques, la loi économique qui nous gouverne ne connaît plus ni père, ni mère, ni fils, ni fille, elle est défamilialisée et son ambition législative se limite à assurer le triomphe de l'impératif sadique-anal (productivité, rendement, consommation et bénéfice) sur toute autre aspiration idéologique et morale. Face à cette loi gastrique l'individu est seul et sans famille. Plus de pouvoir économique pour les uns implique moins de pouvoir pour les autres, toujours moins pour les autres et toujours plus pour les uns, telle est la loi défamilialisée. Alors je retourne aux textes qui me redonnent le goût de la vie et la force du combat moral. Je retourne à Combray (merci Proust), à Sido (merci Colette), à Pedralbes (merci Clara Janés), je retourne à Iturbe-Manorá, au « portón de los sueños » (merci Augusto Roa Bastos), je retourne à l'appartement de la « calle Aribau » (merci Carmen Laforet), à la maison des Abel (merci Ana María Matute), à la « pièce de derrière » et au « Refu » (merci Carmen Martín Gaite), je retourne à *Ebusus* (merci Clara), à Comala (merci Rulfo), à tant et tant de lieux et de figures dont les plaisirs et les tourments rayonnent autour d'un foyer souterrain autopoïétique que j'appelle « la loi*e* » pour le différencier de cette loi du marché inhumaine qui nous destine à une mort sans mystère, sans transmission, comme à une vie sans transcendance.

Et c'est trop peu de dire que cette loi révolue que les littératures nous restituent pose, au centre des sociétés imaginaires dont nous avons bercé nos enfances et qui occupent encore nos loisirs, une « Domus » triphasée. Encore convient-il de préciser que ce qui rend cette « Domus » ombilicale, admirable, c'est qu'aucune de ses trois phases ne se limite sémantiquement à son champ d'appartenance logique. Dans les œuvres que nous lisons et que nous analysons et, en particulier, dans celles écrites par les femmes, on sera sensible en effet à la mutabilité des trois grandes figures familiales où la loi, originellement brisée, est réinstituée. La réinvention d'*Exode* 19-40 par les écritures des femmes ne cessera pas de nous surprendre. On retrouvera chez elles, pour notre plus grand émerveillement, mille variations autour des trois grands thèmes indissociables et métissés comme si ni Œdipe ni le processus valorisé de l'individuation conquérante n'avaient socialement triomphé :

✶ la nuée où l'Éternel (le Père) enveloppe son visage et sa volonté comme s'il ne pouvait se manifester que sous cette forme de légalité légère, prête à se rompre, couveuse et pourtant impérative et impériale

✶ la matricielle demeure (le Sanctuaire) dont toute partie, depuis la charpente jusqu'à l'huile pour le luminaire, aux habits des prêtres et aux aromates pour le parfum à brûler, est scrupuleusement conforme aux prescriptions de l'Éternel

✶ le témoignage enfin qui se contient lui-même et contient les deux autres au centre de la demeure, fondement filial de l'entente cordiale

entre les principes parentaux reconnaissables mais qui éternellement participent l'un de l'autre par leurs qualités réciproques.

Cette « Domus » ou cette loi instituée par les figures centrales du Décalogue évoquent aujourd'hui, en dehors des littératures où nous nous reconstruisons idéalement, ce qui nous manque le plus. La domination masculine qui sous le masque de la raison économique nous tient lieu de loi évacuera, si nous n'y prenons garde, jusqu'au souvenir de cette loi(e) que j'écris avec un (e) non pour revendiquer une domination féminine qui remplacerait l'autre, mais pour indiquer la nécessité de rompre avec le stéréotype législatif d'une loi qui serait obligatoirement et dès l'origine, pour des raisons d'ordre institutionnel et juridique, phallique et de droit divin.

Nous devons à ce stéréotype législatif notre malheur économique. Ce livre répond donc à une angoisse, celle de voir la femme disparaître d'un monde miné par les conflits de pouvoir, les injustices, les discriminations et les guerres. Il s'efforce de rendre à la femme sa visibilité dans l'immense champ des connaissances et des expériences humaines.

Première partie
Primera parte

Spoliée, stéréotypée, renaissante
Expoliada, estereotipada, renaciente

L'inversion des représentations du féminin à travers les mythes

FRANÇOISE GANGE
Anthropologue, écrivaine

C'est du processus historique d'inversion des représentations du féminin à travers les mythes, que j'aimerais vous parler aujourd'hui.

Pourquoi ce terme d'inversion ? Inversion par rapport à quoi ?

Nous avons, en Occident, appris à raisonner dans un système global de pensée qui même dans les cas où le bain de teinture était devenu laïc, a trouvé son inspiration profonde dans la religion judéo-chrétienne du Père et du Fils. L'émergence d'une pensée laïque est en effet récente dans l'histoire de l'humanité, comme nous l'apprend l'archéologie.

Nous ne sommes pas toujours conscients de l'emprise que le passé religieux a eue sur la pensée la plus laïque en apparence.

Nos cadres conceptuels et symboliques ont donc été ceux d'une divinisation « naturelle » du viril, c'est à dire d'une valorisation de la polarité mâle de l'humain et d'une démonisation du féminin, accompagnée d'une dévalorisation de la femme et de la composante féminine.

Car nous avons intériorisé, à notre insu le plus souvent, la notion de culpabilité ontologique du féminin, véhiculée par la conception biblique de la Création : le péché originel d'Ève la coupable et le statut de victime d'Adam, entraîné à son tour vers le péché (le mal et la mort) par la Tentatrice. Ce qui a entraîné « tout naturellement » l'idée du contrôle nécessaire des hommes, descendants d'Adam, sur les femmes, descendantes d'Ève.

Du grand mythe biblique de la Création, nous avons aussi intériorisé la tonalité conquérante qui était celle employée par le Dieu Père à l'égard des hommes, ses fils, à propos de la terre : « Croissez et multipliez ; emplissez la terre et soumettez-la ; dominez sur les poissons de la mer, les oiseaux du ciel et tous les animaux qui rampent sur la terre. » Cette mise en sujétion de la terre par les fils, étant en étroite correspondance avec la mise en sujétion des femmes par les hommes. Le ventre des femmes ayant été assimilé à la terre fertile « que l'homme doit labourer pour faire pousser le grain », image qui revient fréquemment dans la Bible, et figurait déjà dans des mythes antérieurs, revêtue d'une tonalité tout autre.

En effet, bien avant l'apparition d'Abraham et du Dieu Père conquérant (l'époque d'Abraham se situant rappelons-le vers 1800 av. J.-C.), il avait existé une culture dont les vestiges archéologiques tendent de plus en plus, au fil des découvertes et des synthèses amorcées, à montrer l'universalité. Elle gravitait non pas autour d'un Dieu Père mais d'une Déesse Mère, créatrice et protectrice du monde, représentée sur terre par ses grandes prêtresses, pivot de la vie culturelle et sociale. Ces prêtresses étaient appelées *Nin* à Sumer, territoire entre Tigre et Euphrate qui correspond en gros à l'Irak actuel et qui est de la plus haute importance, puisque c'est là qu'on a retrouvé le corpus de mythes le plus ancien déchiffré à ce jour.

C'est avec la mention de Sumer que nous abordons véritablement notre sujet : l'inversion historique des représentations du féminin, ou du féminin sacré au féminin démonisé.

Car les mythes de Sumer mettent tous en scène le formidable combat qui s'est déroulé depuis les environs de 3000 av. J.-C. entre les « Fils et Filles de la Mère » au sens de peuple de la Déesse, comprenant l'ensemble des partisans de sa culture, et les « Fils du Père », tenants de la nouvelle idéologie guerrière et conquérante, qui sous la houlette du Dieu mâle est venu s'opposer au monde du Tout sacré / corps de la Mère divine.

Combat qui est à l'origine des premières guerres de l'Histoire et dont on retrouve la trace à des époques différentes, dans tous les mythes du monde.

Ce combat a pris différentes formes, mais la plus ancienne et la plus fréquente est le combat mené par un Héros magnifique contre un Monstre, fréquemment Monstre marin (la mer ou eau salée étant devenue en patriarcat le domaine effrayant des Eaux matricielles, peuplé de créatures dangereuses et démoniaques), mais aussi Oiseau ou Serpent maléfiques (la combinaison du Serpent et de l'Oiseau ayant donné le terrible Dragon qui court à travers toutes les mythologies du monde). Toutes sont des images symboliques de la Grande Mère à laquelle s'attaque le « nouvel homme », guerrier conquérant, fils du Père.

Ce combat a aussi pris l'aspect, dans des mythes divers, d'un combat du Héros contre la Montagne sacrée. A Sumer par exemple, l'un des noms de la Grande Mère était Nin. Hursag qui signifie Dame de la Montagne ; la Montagne étant symboliquement le lieu de la rencontre Ciel/Terre qui figure le divin. Ce combat s'étant soldé peu ou prou sur toute la surface du globe par la victoire du patriarcat conquérant qui est en réalité une victoire des fils, « fils du Père », venant imposer la notion de sacralité des Pères mythiques.

Les mythes, qu'ils soient sumériens, indiens, égyptiens, grecs, pour ne prendre que ces exemples… montrent que ce combat contre la Grande

Mère est en fait un combat contre la sacralisation première de la femme et du féminin de l'humain, sacralisation qui semble avoir été la grande caractéristique des sociétés néolithiques et vraisemblablement aussi des époques antérieures, puisque les premières représentations d'art sacré figuraient à l'Aurignacien (environs de 30 000 av. J.-C.) des vulves gravées sur blocs lithiques, aux Eyzies, en Dordogne par exemple, et qu'on a retrouvé de par le monde d'innombrables statues et statuettes féminines, des Pyrénées à la Sibérie centrale.

La femme a été sacralisée non pas seulement en tant que génitrice au premier degré, comme on l'a cru trop souvent dans un sens réducteur, mais comme Âme créatrice du monde : celle qui crée et maintient la vie.

À Sumer, la Déesse était (comme dans l'Inde néolithique, à Harappa et Mohenjo-Daro) l'inventrice de la première agriculture –agriculture à la houe, qui respecte la fragilité de la couche arable– et c'est à ce titre qu'elle était la Nourricière, Maîtresse du double attribut de Fertilité / Fécondité que lui envieront et finiront par lui dérober les premiers Héros devenus Dieux (l'agriculture patriarcale a inventé la charrue, qui laboure et bouleverse profondément la terre). Car de même que le grain pousse dans le ventre des femmes pour donner naissance à l'enfant, les premières agricultrices savent faire pousser le grain déposé à germer dans la matrice/terre.

À Sumer toujours, la Grande Prêtresse est nommément la Maîtresse des Plantes, celle qui connaît leur utilisation non seulement pour s'en nourrir, mais pour se soigner.

Elle était aussi la Maîtresse des Tablettes, inventrice de la première écriture.

Les « Fils du Père », c'est-à-dire les premiers héros conquérants, futurs aspirants Dieux, ont combattu par les armes et la ruse pour renverser l'ordre établi de la Mère divinisée et faire émerger dans le panthéon où la Déesse créatrice et protectrice régnait seule (jusqu'aux environs de 3000 av. J.-C. à Sumer), la figure du Père divin qui a permis en inversant la polarité du sacré –du féminin sacré au viril hypostasié–, de changer radicalement l'ensemble des valeurs fondatrices des cultures.
Il faut bien voir que le monde divin, tel qu'il est présenté à travers les grands mythes religieux fondateurs, n'est que le modèle exemplaire du monde des hommes, sorte de « patron » servant à la construction de ce dernier. L'étude de mythes comme celui de Gilgamesh dont l'action se déroule à Uruk, ville de la Déesse Inanna, ou encore la saga de Ninurta de Nippur, ou la Descente aux Enfers d'Inanna… montrent parfaitement que l'inversion des polarités du divin, s'est accompagnée d'un changement radical des bases culturelles. D'une approche « féminine » mystique, privilégiant la sacralité de l'ensemble des éléments du monde et préconisant donc le respect à l'égard du Grand Tout conçu comme une vaste et vivante matrice, on est passé à une approche

« virile » conquérante et matérialiste, étayée sur la supériorité de l'homme et sur son droit à exploiter toutes choses dans un monde devenu inerte. La Terre, jadis sacrée conçue comme corps de la Grande Mère, est par exemple devenue « poussière » dans la conception Yahvique tandis que l'Arbre sacré, le Pommier de Connaissance de la Déesse Inanna à Sumer ou le Pommier de Sagesse aux fruits d'or de la Déesse Héra, est devenu l'Arbre du Péché, vecteur de mort. De même pour l'ancien Serpent de Sagesse, animal vénéré symbolisant la Connaissance, devenu le conseiller pervers d'Ève…

Le mythe sumérien de la Descente aux Enfers d'Inanna, illustre lumineusement le thème de l'inversion historique de la représentation du féminin.

Nous employons le terme d'inversion « historique » parce qu'il s'avère que les grands récits mythiques sont des transpositions d'évènements historiques. Ils constituent une histoire déshistoricisée pour les besoins de la cause, c'est-à-dire une histoire réelle dont on a désamorcé la charge explosive en transposant sur un plan symbolique les faits qu'ils relataient réellement.

On voit bien dans les mythes les plus anciens, ceux de Sumer par exemple, que les guerriers patriarcaux qui se sont attaqués à la culture multimillénaire de la Déesse, soubassement même du monde ancien, ont dû avancer masqués, de façon tactique, car ils devaient dissimuler autant que faire se peut, leur œuvre de mort –destruction des temples et des cités par le fer et le feu, pillages des richesses, viols des femmes, abattage symbolique des arbres sacrés, désacralisation radicale de la nature…

Et c'est ainsi que la Déesse attaquée devint, dans les écrits datés des époques patriarcales de la conquête, un Monstre entouré de créatures maléfiques (son peuple fidèle) qu'il s'agissait de réduire afin de nettoyer la terre de ses impuretés ; tandis que le héros conquérant, Gilgamesh par exemple, premier roi d'Uruk, est au contraire systématiquement porté aux nues (au sens littéral de cette expression qui signifie « divinisé ») et doté de toutes les qualités de force, de bravoure, d'endurance, droiture…

C'est à partir de cette inversion –l'antique Déesse devenant la Démone à combattre pour assurer le salut de la nouvelle humanité, celle des Fils et du Père– que le féminin dans son entier commença sa Chute, au sens métaphysique, dans le nouveau monde patriarcal. Dans ce nouveau monde la femme déchue allait devenir dans un premier temps le repos du guerrier et dans un second, l'épouse exclue du social et rivée au foyer de l'époux ainsi qu'à la procréation des lignées de fils, gloire des Pères, tandis que dans tous les patriarcats confondus, la naissance d'une fille a toujours été considérée comme une calamité. Ceci jusque dans la Chine d'aujourd'hui, où la limitation des naissances à un enfant unique, est responsable de l'élimination de très nombreux fœtus féminins. Ce cas de figure se retrouvant aussi dans les couches populaires du sous-

continent indien, où le lourd système de la dot de la fille, fait maudire la naissance de l'enfant femelle et accueillir avec vénération la venue de l'enfant mâle, futur soutien de la famille. Situation qui commence à être responsable d'un lourd déséquilibre entre les sexes, certains analystes parlant déjà d'un grave déficit de femmes à la surface du globe.

Il faut remarquer que les grands mythes ne sont jamais des récits rédigés d'un seul tenant mais toujours des écrits stratifiés qui ont été ré-écrits, reformulés au cours du temps, et dont le sens a même souvent été inversé par rapport à la strate originelle. Car ce sont de véritables « catéchismes », récités et mimés devant les foules, ayant eu pour fonction de répandre l'idéologie souhaitée à une époque donnée.

Ainsi, dans le mythe de *La Descente aux Enfers d'Inanna*, comme dans tous les mythes de Sumer, on peut parfaitement distinguer deux strates superposées appartenant aux deux idéologies successives : la strate originelle, œuvre du peuple de la Déesse (c'est à dire de ses partisans et défenseurs) qui déplore le départ d'Inanna pour l'En bas de mort où elle est ensevelie par les héros aspirants Dieux du patriarcat montant, et la strate patriarcale postérieure qui démonise la Déesse et feint que les Dieux soient non seulement innocents de son ensevelissement, mais encore qu'ils tentent de la sauver d'elle-même, présentée désormais comme une créature maléfique et dangereuse descendant volontairement dans l'En bas pour y régner.

Finalement, elle parvient à rejaillir des Enfers à la lumière du jour, à « ressusciter », non plus en tant que grande Déesse –ce qu'elle était avant son ensevelissement– mais en tant que « fille des Dieux », autrement dit féminin minoré dépendant désormais de ses « pères » : termes empruntés à la famille patriarcale et qui traduisent la fin du monde du divin féminin et avec lui, la disparition du féminin libre et respecté de la longue culture précédente, en même temps que l'avènement du règne du viril conquérant sous les traits des Dieux Pères guerriers.

On peut observer ce même glissement, qui aboutit à une véritable inversion, à travers tous les mythes de Sumer, mais aussi à travers les mythes grecs, celtes ou égyptiens, ou encore à travers ceux de l'Inde védique : tous racontent les mêmes étapes de la transformation des représentations du féminin.

Tout d'abord la Déesse siège seule dans le panthéon, ce qui exprime l'idée de la sacralisation du féminin ; puis elle est appelée la « Mère des Dieux » aux temps où émerge la notion de divin mâle ; à l'étape suivante, elle est devenue la « sœur des Dieux », puis leur épouse (grande époque des Couples divins), et enfin leur fille, féminin minoré placé sous la dépendance des Pères Tout-puissants, avant de disparaître purement et simplement comme c'est le cas dans la Bible où Yahvé trône seul, premier Dieu sans parèdre féminine de toute l'histoire de l'humanité.

Les mythes de Sumer montrent aussi que le triomphe de l'idéologie patriarcale, qui peut se formuler comme étant le triomphe de l'idéologie guerrière conquérante sur la culture du Tout sacré, n'alla pas sans difficultés.

Ainsi, dans le mythe cité de la Descente aux Enfers d'Inanna, de nombreux épisodes ont été rajoutés au corps central pendant près d'un millénaire. Ces épisodes montrent la Déesse, une fois ressuscitée grâce à l'intervention de sa Grande Prêtresse, sa *Nin,* et de ses fidèles, désireuse de se venger de l'époux usurpateur qu'elle découvre, au sortir des Enfers, installé à sa place sur son trône « sous le Pommier sacré ». Cet époux étant celui que l'idéologie patriarcale lui a adjoint aux époques de la conquête. Jadis la Grande Déesse n'avait pas d'époux, mais des amants temporaires symbolisés par l'image du Taureau fécondant, figure-clef de la première religion comme on peut le voir, non seulement à Sumer, mais dans tous les mythes du monde.

L'épisode de la Vengeance de la Déesse –vengeance exercée donc contre Dumuzi / l'Epoux, responsable de l'envoi de la Déesse dans les Enfers de mort et d'oubli– témoigne, en langage symbolique toujours, de la lutte qui a fait rage entre les partisans de la « première culture » et ceux du patriarcat montant.

Le mariage, entendu au sens d'union fixe entre un époux dominant et une épouse dominée (réduite à la contention de ses choix sexuels focalisés désormais sur le seul époux ; ce qui n'était pas le cas pour ce dernier), fut en effet l'institution patriarcale majeure qui a permis de consacrer l'ensevelissement de la femme, c'est à dire l'éradication de tous ses anciens rôles, sociaux, culturels, politiques, religieux, économiques… au profit du seul rôle d'épouse et de mère, exercé entre les murs du foyer de l'époux où elle était tenue de passer son existence, aux époques du patriarcat installé.

Les mythes de Sumer montrent que cette institution du mariage rencontra une vive résistance parmi les peuples de la Déesse, notamment celle des femmes, et qu'elle dut être assénée par la force.

La cruauté des lois contre l'épouse supposée adultère dans la Babylone d'Hammurabi, témoigne d'une part de la résistance rencontrée et d'autre part de l'ardeur avec laquelle cette institution du mariage –véritable pivot de l'ordre patriarcal- fut imposée. Sous Hammurabi toujours, il suffisait du témoignage d'un voisin affirmant avoir vu l'épouse parler avec un homme étranger à la maison, pour que la présumée coupable soit condamnée à l'ordalie du fleuve, à l'amputation de son nez afin de la défigurer, ou à son élimination pure et simple, toutes sentences exercées à la discrétion du mari.

Le thème du combat du héros ou du Dieu contre le « Grand féminin » qui refuse le mariage avec véhémence, est l'un des grands

thèmes des strates des mythes qui correspondent à l'époque du patriarcat qui s'installe.

C'est le cas d'Inanna qui refuse catégoriquement le mariage avec le Pasteur Dumuzi ; d'Ereskigal, la Grande Mère, qui ne consent à épouser le Dieu Nergal, que contrainte et forcée, sous la menace de mort de celui-ci qui la saisit par les cheveux pour lui couper la gorge afin de la forcer à descendre de son trône et à l'épouser c'est-à-dire à « démissionner » en sa faveur.

C'est encore le cas d'Anat, à Ugarit, qui refuse de céder son trône sur la montagne sacrée, le Sapon, à Baal, le Dieu frère qui vient usurper ses pouvoirs et son siège divin.

Il est aisé de suivre, à travers les strates successives des mythes, les différentes étapes de la Chute métaphysique et de la dépossession du « Grand féminin » par le viril conquérant de la « deuxième Histoire » ou histoire patriarcale, qui a littéralement inversé les caractéristiques du féminin et du masculin, en même temps qu'il inversait toutes les valeurs : des valeurs magnifiant la vie sous toutes ses formes et insistant sur sa sacralité, aux valeurs étayées sur la conquête guerrière, qui impliquaient un véritable mépris de la vie.

Ainsi, dans la première strate des mythes de Sumer correspondant à la toute première époque de la conquête, on peut voir les premiers héros / aspirants Dieux envahir avec leurs troupes armées, les cités et les temples de la Déesse, qu'ils pillent et détruisent, violant toutes les femmes, c'est-à-dire les désacralisant.

Le thème du viol des femmes, suivi de la parade triomphante des héros conquérants dans les cités envahies, est pléthorique dans les mythes universels : à Sumer, on peut ainsi voir le héros Gilgamesh parader triomphalement dans les rues d'Uruk, ville de la Déesse Inanna, après le saccage de la ville et le viol des femmes par sa soldatesque.

La mythologie grecque fourmille quant à elle du récit des viols exercés par Zeus sur des « mortelles » –le statut « mortel » étant le nouveau statut du féminin en patriarcat–, tandis qu'au contraire les héros conquérants accèdent au statut divin.

Ce thème du Viol exprime à la fois la désacralisation / destitution du féminin et la victoire du nouvel homme, super mâle conquérant dans la « deuxième Histoire » ; deuxième Histoire qui va transformer radicalement l'identité du féminin et celle du masculin ainsi que la nature de leurs rapports.

Les mythes montrent en effet que dans la première culture, l'union entre les deux principes féminin et masculin, était valorisée et même sacralisée : le centre de la liturgie dans la religion de la Déesse était très symboliquement la hiérogamie de la grande Prêtresse et d'un amant/consort temporaire annuel. On a retrouvé, datés de cette époque (aux environs de 3000 av. J.-C. à Sumer), de beaux chants d'amour qui

devaient être chantés lors de la grande fête annuelle qui consacrait l'union pour l'année à venir entre le principe mâle alors considéré comme mortel et le principe divin considéré comme féminin.

Cet amant temporaire de la Déesse connaissait, semble-t-il, une mort sacrificielle, une fois son temps de règne accompli.

Le plus ancien de ces chants d'amour sacré sumériens, se présente comme un dialogue amoureux entre le jeune amant de la nouvelle année qui s'approche avec amour et vénération de la grande Prêtresse, chantant son bonheur et son émotion, puis la réponse de la grande Prêtresse, qui loue à son tour l'amant, le nommant de mille noms délicieux et flatteurs « mon porte fleurs, mon porte fruits… mon image d'or… », puis déplore pathétiquement la mort prochaine de celui-ci, « parce qu'il s'est approché d'elle et qu'il a posé sa main sur sa vulve»…

La longue saga de Gilgamesh (monument de la littérature sumero-akkadienne qui situe son action aux environs de 2800 av. J.-C.), montre que c'est contre ce sacrifice rituel de l'amant/consort, que s'est sans doute organisée la révolte d'une fraction rebelle (vraisemblablement constituée de nomades sémites fixés dans les cités ou vivant à leur périphérie) aux coutumes de l'hiérogamie qui étaient celles des agriculteurs sédentaires.

Certains épisodes de cette saga laissent en effet clairement entendre que le héros avait été choisi pour tenir le rôle « d'amant d'Inanna » lors de la hiérogamie rituelle, et que bravant la longue tradition des amants temporaires de la Déesse, il a refusé le rôle, refusant de mourir pour les « beaux yeux » de celle-ci. C'est-à-dire qu'il apparaît comme un héros révolté, venu renverser la culture de la Déesse en s'attaquant au rituel central de sa religion.

Toute sa saga le montre d'ailleurs combattant contre la Grande Mère démonisée, sous différentes formes. On peut ainsi le voir attaquer successivement tous les attributs symboliques de la culture du divin féminin : abattant les arbres de la forêt sacrée, tuant les Oiseaux du temple d'Inanna, violant toutes les filles d'Uruk, ville de la Déesse, détruisant le Temple en bois de Cèdre, décapitant la Grande Prêtresse d'Inanna, etc.

Le thème du Viol des femmes exprime donc, en termes hautement symboliques, la révolte contre la « première culture » et contre la sacralisation du féminin. Le Viol, redisons-le, équivaut, à ces hautes époques, à la désacralisation.

Dans l'Histoire patriarcale, la femme devenue mortelle et/ou vénale, sera entièrement placée au service de l'homme, qu'il s'agisse de l'épouse, de la maman ou de la putain.

Des indices assez nombreux montrent que l'inversion des représentations du divin (du féminin au viril divinisés), s'est accompagnée dans de nombreuses cultures, par une inversion des

polarités du sacrifice humain : dans la ville d'Ur devenue patriarcale, lorsque apparaissent les premières dynasties mâles, on trouve dans les tombes des rois, accompagnant la mort de ceux-ci, de nombreux squelettes de femmes sacrifiées : musiciennes, joueuses de harpe, épouses, favorites… elles sont entrées dans la tombe en chantant et en jouant de leurs instruments, tandis que le poison absorbé dont on a retrouvé les coupes, faisaient lentement son effet, comme le rapporte l'archéologue découvreur des tombes d'Ur, Léonard Woolley.

La lumière jetée par cette « première histoire » vécue sous l'égide de la Mère divine et du féminin sacralisé, ainsi que par l'âpre combat que durent lui livrer l'union des fils solidarisés autour de la nouvelle figure du Père sacralisé, afin de parvenir à imposer le nouvel ordre patriarcal, est extrêmement importante pour comprendre pleinement le type de rapport qu'entretiennent, inconsciemment mais réellement, hommes et femmes. Or il se trouve que cette histoire est totalement ignorée, puisqu'on a choisi traditionnellement de ne faire commencer l'histoire qu'avec l'avènement de l'ordre patriarcal ; confondant ainsi l'optique militante et la lecture historique.

Les mythes ne sont décryptés généralement que dans leurs strates de surface (patriarcales), en ignorant la première strate qui émane de la première culture, aux temps du féminin sacralisé.

D'innombrables vestiges de cette première culture demeurent à la fois dans nos traditions (les résistances à l'ordre patriarcal ayant été multiples et récurrentes dans l'histoire) et engrammés dans nos cerveaux et nos cœurs.

Reprendre possession de cette histoire qui est aussi la nôtre, au même titre que l'histoire patriarcale, revient à agrandir considérablement notre compréhension, notre intelligence des évènements passés et ce qui est étonnant, des évènements les plus contemporains.

La psychanalyse a montré que le mécanisme du refoulement ne fait pas disparaître l'objet refoulé, mais que cet objet tente au contraire de réapparaître éternellement sous des formes transposées.

Laisser affleurer cette plus ancienne mémoire sous l'égide de la Grande Mère, ou mère sacralisée, nous permettra de voir se dérouler le grand film de l'inversion des représentations du féminin et du masculin, qui est aussi une inversion des valeurs sur lesquelles on a pu choisir d'étayer les sociétés.

Bibliographie

Gange, Françoise, *Avant les Dieux, la Mère universelle*, Paris, Alphée, 2006.
— *Jésus et les Femmes,* essai*,* Paris, Alphée, 2006.
— *Le Mythe d'Europe dans la grande histoire, du Mythe au continent,* Bruxelles, La renaissance du Livre, 2004.

D'Ève à Marie
Les représentations féminines dans les décors monumentaux des Pyrénées

MARC SALVAN-GUILLOTIN
Docteur en histoire de l'art
Université de Toulouse-Le Mirail

Un inventaire[1] des peintures murales pyrénéennes des XVIe et XVIIe siècles montre à quel point les églises villageoises ont conservé leurs décors en grand nombre, plaçant la chaîne parmi les endroits les mieux pourvus à cet égard. Lieux parfois isolés, ces sanctuaires ont souvent bénéficié d'une attention toute particulière de la part des autochtones dont les goûts en matière de décor et d'iconographie restèrent longtemps traditionnels, ce qui explique leur conservation au fil du temps. Malgré cet attachement aux formes et aux thèmes issus du passé, l'image d'un monde fondamentalement reculé et replié sur lui-même doit être rejetée : de par leur position stratégique à proximité de la péninsule ibérique, les hautes vallées pyrénéennes furent des lieux de passage, fréquentés tout aussi bien par les foules jacquaires que par les postulants au Nouveau Monde. Les hommes circulant, les idées firent de même, profitant du *mass media* qu'était alors la gravure. En quoi l'étude des décors peints peut-elle permettre de lever le voile sur l'histoire des mentalités ? Comment ces ensembles permettent-ils d'inclure les Pyrénées dans une problématique élargie ? Pistes de recherches multiples parmi lesquelles nous avons décidé d'explorer l'une des moins traitées jusqu'à présent : la place des sujets féminins dans l'iconographie religieuse des Pyrénées centrales à l'époque de Jean de Marconville[2] et du *Malleus Maleficarum*[3]. Même si ce portrait ne pourra être que partiel, tentons de faire parler les images et de mieux cerner l'impact qu'elles avaient sur les paroissiens du temps.

La femme diabolisée : une constante au XVIe siècle

Avant de pousser la porte des chapelles pyrénéennes et de découvrir les décors frustes qu'elles abritent, rappelons brièvement quelle était la vision que le XVIe siècle avait de la femme[4]. Si elle était parfois admirative, dans la majorité des cas elle était plutôt empreinte de misogynie. Cette attitude, qui s'affirma notamment au XVIe siècle, était

héritée des siècles antérieurs, notamment de l'Antiquité, où elle trouvait des illustrations dans le mythe de Pandore dont la présence sur terre s'était soldée par une calamité. La femme fut donc perçue très tôt sous une double image : porteuse de malheur, elle était un être dangereux dans lequel l'homme avait trouvé le coupable essentiel face à ses peurs. Présentée comme inférieure par Aristote qui la désignait comme « mâle accidentel », elle le fut aussi par saint Paul qui établit une distinction entre l'homme-tête (le chef) et la femme-corps. Le corps dépendant de la tête, la femme devait donc être soumise à son mari[5]. L'on pensait aussi qu'elle n'était pas forcément d'essence humaine. Associée au monde des plantes et des animaux, elle était perçue comme étant plus proche de la nature que l'homme et, en conséquence, pas tout à fait intégrée à la société humaine. Ces questions amenèrent à se demander si elle était réellement dotée d'une âme, ce qui doit aussi être mis en relation avec l'idée selon laquelle elle était l'arme du démon. Grâce à l'influence qu'elle exerçait sur les hommes par le biais de ses charmes, elle pouvait les mener à leur perte, ceux-ci étant considérés comme des victimes innocentes[6]. La gent féminine était alliée au diable car elle était trop faible pour résister, et c'est pour y remédier qu'elle devait être placée sous le joug masculin. Au XVIe siècle, cette conception s'intensifia, notamment par le biais des deux grands moyens de diffusion que furent d'une part la prédication, et d'autre part l'imprimerie. Ce qui n'était auparavant que discours monastique devint un message destiné à un auditoire plus large. C'est ainsi que se mit en place la chasse aux sorcières, notamment dans les régions montagnardes telles que les Alpes et les Pyrénées dès la première moitié du XVIe siècle. Par la suite le phénomène se généralisa aux autres milieux, mais l'on sait que durant les années 1560-1640 les principales victimes de cette répression furent les paysans[7]. Le fait est donc lourd de sens pour la région qui nous intéresse ici, et dans laquelle les peintures font écho à ce discours, notamment par le biais de la présumée grande coupable : Eve.

Ève, Marie et les saintes : visions antinomiques de la femme

La première femme apparaît à maintes reprises dans les peintures pyrénéennes, et c'est bien entendu l'épisode de la Chute qui est constamment mis en exergue. Par exemple, dans le décor de San-Juan-Bautista de San-Juan de Toledo de La Nata (1599, Aragon du nord)[8] **(fig. 1)**, il est intéressant de noter que le serpent est doté d'un visage féminin. Cette humanisation du tentateur avait pour but de mieux faire admettre le fait qu'il était doué de parole[9]. Le détail se remarque dans la plupart des représentations pyrénéennes, comme à Anéran-Camors ou à Cazaux-de-Larboust **(fig. 2)**. Le péché était passé par Ève, mais au-delà de ceci la tentation diabolique avait été véhiculée par un reptile féminin[10]. La gravité de la tache originelle avait été réaffirmée en 1546 lors de la

cinquième session du concile de Trente qui précisait que dès lors Adam et sa descendance étaient devenus sujets au trépas et qu'ils étaient tombés sous l'empire du démon[11]. Notons cependant que dans la majorité des cas, les peintures placées à proximité de ce thème culpabilisateur véhiculaient un message apaisant, en mettant l'accent sur l'œuvre de Rédemption : le Christ ou les saints intercesseurs rassuraient les paroissiens en leur montrant notamment la voie à suivre. Parmi ces figures exemplaires, la plus prestigieuse demeurait la Vierge Marie…

Ceci n'est pas propre à la zone pyrénéenne, car dans la théologie officielle depuis le XIIe siècle, Eve et Marie étaient des pendants car la seconde réparait les erreurs de la première. Ainsi, comme partout ailleurs, Marie est Celle qui rachète le péché originel. L'évocation mariale revêt ici différents aspects : la Vierge apparaît dans des cycles narratifs, essentiellement christiques, mais également au sein de thèmes glorificateurs comme l'Arbre de Jessé[12] **(fig. 3)**, la Dormition, l'Assomption ou les Litanies **(fig. 4)**. Marie est guérisseuse, protectrice, consolatrice et surtout intercesseur au moment du Jugement dernier. Elle est Mère, elle a souffert, elle est donc apte à comprendre les maux des fidèles et ces derniers lui accordent toute leur confiance. Au-delà de ces faits, il semble important d'opérer ici une relecture des différents thèmes en tentant de voir si les vertus qu'on lui accordait alors étaient celles que l'on souhaitait trouver chez les femmes du temps. Chaste et pudique (son Immaculée Conception fut réaffirmée par la Contre Réforme face aux attaques protestantes), elle était un modèle pour les femmes qui se devaient de posséder ces qualités, indispensables notamment au moment du mariage. Cette étape franchie, l'épouse devait être une mère aimante qui s'occupait de sa descendance. D'une manière logique, les Vierges à l'Enfant de la fin du Moyen Âge se mirent à jouer, à embrasser et à choyer leur Nouveau Né. Image de piété, mais aussi modèle pour les paroissiennes, Marie ne se contentait plus de servir de trône au Fils de Dieu comme au temps des statiques Majestés romanes : c'était une Mère, aimante avant tout et jusqu'au bout. Ce dernier aspect fut mis en exergue dans les très nombreux cycles de la Passion qui fleurirent sur la totalité de la chaîne à cette époque : le « beau XVIe » fut aussi très douloureux, entre peurs, épidémies et guerres qui ne firent qu'ébranler la confiance en l'avenir. L'intérêt pour les souffrances du Christ s'en trouva décuplé, ainsi que celui que l'on accorda à sa Mère qui, déchirée et néanmoins courageuse, l'accompagna au Calvaire. Ainsi, outre l'image de la femme attendrie par son Enfant, l'on apprécia celle de l'amour maternel se manifestant dans l'adversité et la douleur **(fig. 5)**. Plus rarement, Marie est montrée dans l'intimité de son foyer, comme à Sainte-Suzanne (Ariège) où on la voit filant la laine **(fig. 6)**. Ce panorama de l'iconographie mariale pyrénéenne permet de détecter un message ayant pour but de montrer aux fidèles quelles étaient les qualités

nécessaires à la femme modèle de l'époque : épouse vertueuse et pudique, mère aimante et patiente, ménagère accomplie. Même si l'imagerie mariale met en évidence des fonctions qu'il convient de ne pas occulter (rôle protecteur de Marie par exemple), l'on constate qu'une lecture transversale permet aussi d'y déceler une forte connotation moralisatrice.

Le même type de message ressort des évocations de saintes qui apparaissent dans les sanctuaires montagnards. Personnages centraux de la piété populaire pyrénéenne, elles ne peuvent être passées sous silence ici, même si nous nous limiterons à un bref rappel. Les plus présentes sont Véronique et Catherine. La première, munie de son voile qu'elle montre ostensiblement, protège de la mort subite sans sacrements **(fig. 7)**. La seconde est une princesse qui, pour avoir affirmé sa foi face à Maximien **(fig. 8 et 9)**, est condamnée à subir le martyre : elle est fouettée, lacérée et décapitée **(fig. 10)**. Hormis les différents patronages de la sainte, il est possible que les cycles qui évoquaient son martyre aient revêtu un autre sens, plus intime et personnel pour les femmes qui regardaient ces scènes. Le message devait en effet leur sembler clair : gare à celle qui osait défier l'autorité masculine tenante de la bienséance sociale. En ce qui concerne Catherine, et les martyres de sa stature, leur apothéose ne se réalisait que dans la souffrance et dans la mort.

Cette évocation permet donc de brosser un portrait relativement complet de la femme idéale telle que l'envisage le XVIe siècle. Tournons nous à présent vers une toute autre vision de la gent féminine, évoquée cette fois-ci par le biais de ses travers.

Pécheresses en cavalcade et défauts féminins : la voie de l'enfer

L'image la plus emblématique se trouve dans l'église de Bourisp, dont le porche fut décoré à la fin du XVIe siècle d'une Cavalcade des péchés capitaux[13] **(fig. 11 à 18)**. Elle présente la particularité de ne comporter que des sujets féminins, caractéristique suffisamment rare pour que l'on s'y arrête un instant[14]. Ces cavalières arborent toutes des parures contemporaines afin de mettre en image la conviction répandue à l'époque que les femmes « bonnes » appartenaient à un passé lointain alors que les « mauvaises » étaient les femmes actuelles qui étaient chargées de tourmenter les hommes du monde moderne. Une légende répandue affirmait d'ailleurs qu'au temps de Marc Aurèle une peste avait emporté les femmes bonnes alors que les mauvaises étaient toutes restées et s'étaient reproduites[15]. La pécheresse qui ouvre le défilé est l'orgueilleuse, ce qui n'est pas dû au hasard **(fig. 11)**. S'il était admis que ce péché engendrait tous les autres, il prend tout son sens dans le contexte d'une Cavalcade exclusivement féminine. Très souvent, l'orgueil féminin était assimilé à la coquetterie, ce qui explique la tenue soignée du personnage, ainsi que le fait que cette femme soit la seule à

porter un chapeau à plumes **(fig. 12)**. Les accusations qui pesaient alors sur la coquette étaient multiples : elle perdait son temps, et délaissait ses obligations de mère et d'épouse. Sa beauté étant source de tentation, elle devenait une arme qui, manipulée par Satan, détournait les hommes du droit chemin. D'où les condamnations qui fleurissaient à l'encontre du maquillage : les fards étaient considérés comme inspirés par Satan, car ils étaient une insulte à Dieu dont ils dénaturaient l'œuvre originelle en y substituant une beauté étrangère. Cette dissimulation était d'autant plus dangereuse qu'elle pouvait nuire aux prêtres. Charles Borromée précisait que les confesseurs devaient se montrer intransigeants et repousser celles qui se présentaient à eux trop maquillées. Un prêtre de moins de trente ans ne pouvait confesser une femme, et leurs confessions ne pouvaient se faire que de jour. L'autre critique qui était émise à l'encontre de la coquette résidait dans le fait qu'elle trichait sur son statut social. En s'apprêtant trop, elle empruntait les codes qui étaient ceux des couches supérieures de la société. C'est pourquoi à partir de la fin du XIVe siècle la royauté émit régulièrement des lois somptuaires afin de préserver les privilèges de la noblesse en matière d'habillement.

La femme qui suit l'orgueilleuse est l'avare **(fig. 11)**. Cette juxtaposition se justifie pleinement, car il était alors reconnu que pour satisfaire son orgueil la pécheresse dépensait toutes ses richesses pour la toilette, au point d'en priver ses enfants et d'appauvrir son mari. Le péché qui vient en troisième position est celui de gourmandise **(fig. 13)**. Ce travers était plus souvent reproché aux hommes, mais l'ivrognerie était considérée comme étant un vice particulièrement répandu chez les femmes, qui s'exposaient dès lors à l'impudicité. Il est donc tout à fait naturel que la luxure suive **(fig. 14)**. Ce péché est celui dont on a le plus accusé les femmes au cours des siècles. Ici l'amazone place ses mains entre ses cuisses et, les lèvres cramoisies **(fig. 15)**, s'apprête à désarmer les hommes grâce à ses atours. Derrière elle, la colère est montée sur un dragon **(fig. 14 et 16)**. L'on insiste ici sur la violence féminine, pour l'évocation de laquelle le XVIe siècle puisait dans l'Antiquité gréco-romaine et dans l'histoire biblique des exemples comme les amazones, Médée ou Jézabel. De Marconville indiquait que « la mauvaise femme ressemble à un saint Michel renversé, parce que l'image de saint Michel a le diable au pied, et la femme l'a à la teste »[16]. Suivant la colère, l'envie apparaît sous les traits d'une femme de cour tenant à la main un miroir qui l'assimile à la coquette **(fig. 17)** : l'on a voulu montrer ici que l'envieuse brûle d'ascension sociale, et que c'est par son apparence trompeuse qu'elle parviendra à satisfaire ses velléités. La dernière pécheresse est la paresseuse[17] **(fig. 18)**. La femme qui ne travaillait pas privait le foyer d'un revenu supplémentaire et entraînait les siens vers la misère. L'on avait aussi coutume de dire que la paresseuse avait le temps de penser et de rêvasser à mauvais escient. C'est pourquoi l'on conseillait

à son époux de l'occuper constamment afin que Lucifer n'entre pas dans le foyer.

La Cavalcade de Bourisp trouve donc des échos dans la morale et les écrits du temps. Les hommes pouvaient peut-être y voir une justification à la position sociale de leurs compagnes. Elles-mêmes devaient redoubler de culpabilité face à ces pécheresses dans lesquelles on les forçait subrepticement à se reconnaître. Le panel des péchés féminins ne serait pas complet si l'on n'évoquait ici l'un des travers qui leur était communément reproché : le bavardage.

Il faut avoir recours à la représentation de Job harcelé par sa femme de l'église de La Nata **(fig. 19)**. Outre la source biblique, cette image s'inspire du motif iconographique de la femme dominatrice qui écrase l'homme et opère sa ruine. La femme accusatrice est la dernière et la pire des infortunes qui soit infligée au mari par le diable. Selon les autorités morales c'était dans la langue que gisait la plus grande partie de la puissance féminine : elle était comparée à un serpent venimeux. Par exemple de Marconville indiquait ce qui suit :

> Nous voyons que nature en diverses parties du corps a mis les forces, à l'aigle au bec, au taureau à la corne, au serpent en la queue, au chien aux dents, au pigeon aux ailes, et aux femmes en la langue. Mais toutes ces bêtes venimeuses ne tiennent tant de venin répandu en tout leur corps, comme une mauvaise femme en tient en sa langue»[18].

Le même expliquait que chez les Grecs la première femme s'était formée sur du fumier exposé aux rayons du soleil, ce qui expliquait qu'elles avaient toutes une « langue de feu ». Ainsi, pour préserver l'harmonie du foyer, le prédicateur Thomas Murner précisait qu'il fallait battre son épouse, véritable diable domestique car elle avait neuf peaux !

Cette énumération atteint son dénouement logique au sein des représentations du Jugement dernier. Le succès du thème résidait dans les peurs d'un temps où l'on s'interrogeait sur le devenir de l'âme dans l'Au-delà, et surtout sur la meilleure manière d'échapper à l'enfer. La conviction selon laquelle la fin du monde était proche rendait plus crédible l'idée qui voulait que Satan soit à portée de main, prêt à s'emparer de celui qui n'y prendrait pas garde. Le clergé tira parti de ces angoisses, et offrit aux fidèles les illustrations qui allaient de pair avec ces croyances. Dès lors, diables hirsutes, hurlants et lubriques peuplèrent les églises **(fig. 20)**. Les Mystères, les gravures ou les discours alarmistes des prédicateurs firent que la terreur se répandit comme une traînée de poudre[19]. Sans grande surprise au vu de l'image de la femme à cette époque, les fournaises et gueules de Léviathan accueillirent une majorité de pécheresses. Pour preuve, l'ensemble grandiose peint aux alentours de 1564 sur le lambris de l'église de Jézeau[20] qui montre un enfer traité dans un style qui rappelle à la fois l'art bellifontain et les productions

flamandes **(fig. 21 à 24)**. Le lieu est évoqué sous la forme d'un paysage désertique, clôturé à l'est par la gueule béante du Léviathan. Au premier plan une procession rassemble différentes femmes enchaînées qui suivent calmement un centaure salace qui souffle dans un buccin. L'une d'entre elles a pris place sur la croupe du monstre, et nous regarde d'un air mutin. La présence du centaure, rare dans les Pyrénées, rappelle les légendes qui rapportaient que des femmes s'accouplaient avec des animaux, donnant naissance parfois à des êtres supérieurs, ou au contraire à des rejetons diaboliques. Ces pécheresses ignorent vraisemblablement quel va être leur destin. Pourtant, sous leurs yeux, dans les flammes, une damnée dodue hurle et se débat, en essayant de s'extirper des griffes cruelles du démon qui la retient **(fig. 24)**. Les tortures ne s'arrêtent pas là, car à l'arrière plan les diables s'en donnent aussi à cœur joie : chevauchées, fouettées, brûlées ou écartelées, les malheureuses dénudées subissent les pires sévices **(fig. 21)**. Ce panel de punitions est destiné d'une part à effrayer, mais aussi à prévenir les femmes qui se laisseraient tenter par le diable : illustration terrible et sadique de ce que l'on souhaitait voir réservé aux luxurieuses, aux sorcières ou à tout autre paroissienne s'étant éloignée du droit chemin.

Le corpus partiel que nous venons de parcourir permet donc de déceler dans l'iconographie mise en œuvre dans les Pyrénées à la fin du XVIe siècle des résurgences explicites du discours alors en cours, que ce soit chez de Marconville ou dans le *Malleus Maleficarum*. Peu de salut pour la femme en dehors du schéma établi. La Vierge ou les saintes, nettement différenciées d'Eve, étaient intronisées comme modèles à suivre, en guidant les paroissiennes vers leur rôle d'épouses et de mères. Les peintures rappelaient ce schéma idéal, tout en faisant parfois référence aux martyres comme sainte Catherine : modèles elles aussi, leur destin exemplaire était cependant scellé dans la souffrance pour avoir désobéi aux hommes. Plus explicites sont les figures de pécheresses représentées au sein de la Cavalcade de Bourisp : la gent féminine y est montrée entachée des sept péchés capitaux auxquels l'on ajoutait alors le bavardage. Tristes destins que ceux-là qui, s'ils n'étaient pas encadrés et surveillés par les hommes, trouvaient leur issue dans les cercles infernaux. Misogyne, machiste, cette iconographie offre un reflet de la société du temps et délivre un message dont la cible est parfaitement cernée : ces images justifient d'une part la position dominante de l'homme au sein de la structure villageoise patriarcale, et s'adressent d'autre part aux paroissiennes afin de les cantonner dans leur rôle subalterne. Ainsi, au-delà d'un catéchisme en images, ces peintures sont un moyen dont disposaient le clergé et les tenants du pouvoir (donc les commanditaires à l'origine de la réalisation des programmes picturaux) pour entériner une conception féminine déjà fort ancienne.

Notes

[1] Voir P.-Y. Corbel, *Peintures monumentales en Vallée d'Aure – Hautes-Pyrénées*, Itinéraires du Patrimoine, n° 109, Toulouse, Association pour la Promotion du Patrimoine en Midi-Pyrénées, 1995 ; S. Decottignies, *Peintures monumentales dans la Vallée du Louron – Hautes-Pyrénées*, Itinéraires du Patrimoine, n°109, Toulouse, Association pour la Promotion du Patrimoine en Midi-Pyrénées, 1996. Consulter en dernier lieu M. Salvan-Guillotin, *Peindre dans les Pyrénées – fin XVIe- début XVIIe siècle*, à paraître.

[2] J. de Marconville, *De la bonté et mauvaiseté des femmes – 1564*, Paris, Côté-femmes éditions, 1991.

[3] Consulter H. Institoris, J. Sprenger, *Le marteau des sorcières – Malleus maleficarum*, Grenoble, Editions Jérôme Million, 1997.

[4] S. Matthews-Grieco, *Ange ou diablesse – La représentation de la femme u XVIe siècle*, Paris, Flammarion, 1991. Nous remercions l'auteur de cet ouvrage pour ses considérations écrites concernant la Cavalcade des péchés capitaux de Bourisp évoquée ci-après.

[5] Cité par Sara Matthews-Grieco, *op. cit.*, p. 84.

[6] Noter que ce danger était aussi considéré comme médical : Ambroise Paré (*Œuvres*) invitait par exemple à éviter la fréquentation des femmes en temps de peste « d'autant que par icelles les forces et vertus sont diminuées, et les esprits se résolvent et affaiblissent […] dame Vénus est la vraie peste si on n'en use avec discrétion (comprendre modération) ». Voir J. Delumeau, *La peur en Occident (XIVe-XVIIIe siècle)*, Paris, Editions Pluriel, 1978, p. 157.

[7] Voir à ce sujet J. Delumeau, *op. cit.*, p. 456-466. L'auteur indique notamment qu'entre 1565 et 1640, la majorité des appels au Parlement de Paris pour condamnations motivées par la sorcellerie provenait du milieu rural et plus de la moitié (57%) de personnes liées à la terre.

[8] M. Salvan-Guillotin, « Le décor peint de l'église San-Juan-Bautista de San-Juan de Toledo de La Nata et ses équivalents pyrénéens », *in Montagnes sacrées d'Europe*, actes du colloque *Religion et montagnes*, Tarbes 30 mai-2 juin 2002, Paris, Publications de la Sorbonne, 2005, p. 161-191.

[9] L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, tome second, *Iconographie de la Bible*, I, *Ancien Testament*, Paris, Presses Universitaires de France, 1956, p. 84.

[10] Qui pourrait aussi être assimilé à Lilith, première épouse d'Adam. Voir Françoise Gange, *Avant les Dieux, la Mère universelle*, Monaco, Editions Alphée, 2006, p. 24-30.

[11] L. Cristiani, *Histoire de l'Église depuis les origines jusqu'à nos jours*, 17, *L'Église à l'époque du Concile de Trente*, Paris, Bloud & Gay, 1948, p. 232.

[12] M. Salvan-Guillotin, « Le thème de l'Arbre de Jessé dans les Pyrénées Centrales à la fin du Moyen Âge », *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France*, tome LX, 2000, p. 135-153.

[13] M. Salvan-Guillotin, « Le thème de la Cavalcade des péchés capitaux dans la peinture murale des Pyrénées Centrales à la fin du Moyen Âge », *in Les Hommes et leur Patrimoine en Comminges – Identités, Espaces, Cultures, Aménagement du territoire*, actes du 52e Congrès de la Fédération historique de Midi-Pyrénées, Saint-Gaudens, 25-27 juin 1999, Saint-Gaudens, Société des Etudes du Comminges, 2000, p. 651-668. Nous ajoutons à cet inventaire la Cavalcade qui se trouve sur la

paroi de la nef de l'église de Cazaux-Fréchet, peut-être réalisée vers 1564 et qui est encore dissimulée par des enduits plus récents (suffisamment transparents pour que l'on discerne sa présence). Serge Brunet cite aussi un document qui précise qu'à Escunhau une représentation des péchés capitaux fut dissimulée au XIXe siècle par une épaisse couche de lait de chaux sur les ordres de l'évêque d'Urgell (S. Brunet, *Les prêtres des montagnes – La vie, la mort, la foi dans les Pyrénées centrales sous l'Ancien Régime*, Aspet, Universatim – PyréGraph, 2001, p. 125).

[14] Ceci se remarque également dans la Cavalcade de la chapelle Santa-Maria-di-Missione de Villafranca-Piemonte (province de Turin), datée de la première moitié du XVIe siècle.

[15] J. de Marconville, *op. cit.*, p.142.

[16] J. de Marconville, *op. cit.*, p.140.

[17] Sur le péché de paresse, associé à la mélancolie et à l'acédie, voir l'étude de J. Delumeau, « L'âge d'or de la mélancolie », *L'Histoire*, février 1982, n°42, p. 28-37 et J. Delumeau, « La naissance de la paresse », *L'Histoire*, septembre 1983, n°59, p. 38-44.

[18] J. de Marconville, *op. cit.*, p.139.

[19] Jean Delumeau, *op. cit.*, p. 275-277.

[20] M. Salvan-Guillotin, « Melchior Rodiguis, peintre pyrénéen vers 1564 : les décors de Mont, Aranvielle, Cazaux-Fréchet, Ris, Garaison et Jézeau», à paraître dans *Cultures et solidarités dans les Pyrénées centrales et occidentales*, 56e Congrès de la Fédération Historique de Midi-Pyrénées, Tarbes, 17-19 juin 2005.

Recreación de la figura de Eva en Carilda Oliver Labra

NURIA PRATS FONS
Université d'Avignon

Retrasa la puerta del paraíso
acuna tu ángel caído revuélvele la espesa cabellera con la
espada de fuego usurpada
muerde la manzana
Gioconda Belli, "Pequeñas lecciones de erotismo"

El presente trabajo tiene una parte novedosa en mi quehacer como investigadora, ya que se trata de un estudio sobre una poeta cubana y no sobre una narradora mexicana, línea habitual de mis últimos trabajos críticos. En la elección de este objeto de estudio hay una voluntad por derrumbar las murallas con las que siempre he querido proteger mi propia escritura poética de los posibles asaltos de la escritura crítica. Carilda Oliver me ha permitido tender puentes, abrir puertas de acceso y asistir al abrazo enriquecedor de visiones y puntos de vista que hasta entonces se habían dado la espalda. No me cabe duda que dicho abrazo tendrá sed de otros. De hecho, este ya es el segundo trabajo que realizo sobre la autora; en el primero, presentado hace menos de un mes en Limoges, me interesé en la construcción del espacio escritural del deseo, del erotismo y del cuerpo femenino en su obra poética, analizando especialmente el poema "Me desordeno, amor, me desordeno" de 1946, que catapultó la fama de Carilda Oliver. Hoy, el verbo "desordenarse" ha pasado a formar parte del habla cubana para designar con él aquellos desórdenes eróticos del cuerpo que tan sabiamente aparecen en el poema.

El acercamiento que aquí propongo tiene mucho que ver, como podrán comprobar, con esa creación de un espacio erótico donde el deseo femenino se deshace de sus velos y se proclama sin tapujos. En esta ocasión, analizaré la relectura que los textos carildeanos hacen de uno de los mitos que se encuentran en la base de las definiciones con que la tradición ha tejido las identidades genéricas, el mito del Génesis y, en concreto, la figura de Eva. Dicha figura aparece en uno de los textos poéticos más emblemáticos de la autora, el poema "Discurso de Eva" de 1965, el cual además ha dado título a la antología española publicada en Hiperión en 1997 y prologada por Jenaro Talens.

Este trabajo se enmarca en una línea de estudio que ha guiado mi investigación desde hace algunos años y que, sobre todo a partir de los ochenta y de la discusión postmoderna sobre la disolución o remodelación de las relaciones entre lo central y lo periférico, se ha convertido en una línea fecundamente utilizada por numerosos investigadores. En mi caso yo me he centrado sobre la inserción en la narrativa femenina de intertextos o textos culturales que han servido como modelos de socialización para la mujer: el mito del Génesis, por un lado, pero también los cuentos de hadas. Analizar el modo de inclusión de este tipo de intertextos en las obras de los escritores que producen desde una situación de subalternidad, no sólo puede revelar las distancias, distorsiones y desconstrucciones necesarias para apoderarse y modificar la tradición que vehiculan, sino que también nos dan la medida exacta de cómo es esa tradición y cuál el grado de opresión que impone.

Acercamiento a la obra de Carilda Oliver Labra

Nacida en Matanzas en 1922 y con casi una veintena de libros publicados, Carilda Oliver Labra es un mito viviente para los cubanos. Una leyenda en la que se entremezclan su personalidad, su biografía y el impacto que tuvieron alguno de sus textos eróticos de juventud. Pero a pesar de la popularidad de que goza la autora en Cuba y de los augurios de Gabriela Mistral, quien a mediados del siglo XX decía que si su obra se divulgara suficientemente ejercería un "ardiente magisterio en América", lo cierto es que sólo ahora empieza a contar con cierto reconocimiento por parte de la crítica internacional. Aún así es un reconocimiento todavía lagunoso: es evidente la falta de estudios críticos sobre su obra y en cuanto a su difusión, baste con decir que en Francia, por ejemplo, no contamos con ninguna traducción de sus poemarios.

Esta falta de eco crítico y de difusión es quizás uno de los elementos que me parecen más paradójicos en una poeta con una producción tan importante cualitativa y cuantitativamente. En su obra son perceptibles tanto los ecos de la tradición poética de los Siglos de Oro –su maestría en los poemas en metros clásicos (sonetos, décimas, ovillejos, etc.) lo demuestran– como los ecos de las vanguardias, de las que recoge ciertos procedimientos –como las asociaciones léxicas sorpresivas, verso libre, etc.–. Pero Carilda se forma e integra en dos movimientos cubanos: el neo-romanticismo y el coloquialismo, en los que encontrará su tono. Un tono que quizás sea una de las características más señaladas en su obra: un tono directo, desenfadado, lleno de humor que, por un lado, ofrece un prisma distanciador para leer sus textos y, por otro, provoca una violencia verbal de la que se servirá para subvertir ciertos órdenes, como el sexual.

En cuanto a la temática, aún cuando predomine la del amor, se trata de un espacio no constrictivo donde a menudo se inserta lo público, en

un vaivén en el que lo íntimo nos lleva a lo público y viceversa. Podemos verlo, por ejemplo, en el poema "Declaración de amor", donde ese vaivén va a servir, por los contrastes que establece, para desconstruir tanto la gravedad de la historia nacional como la de la historia cotidiana o de amor:

> Yo sé que la guerra es probable;
> sobre todo hoy
> porque ha nacido un geranio.
> [...]
> No tengo miedo,
> no soy cobarde,
> haría todo por mi patria;
> pero no habléis tanto de cohetes atómicos,
> que sucede una cosa terrible:
> lo he besado poco.

Otra línea importante de sus poemas es la indagación constante sobre el yo, un yo que no es nunca neutro, sino que siempre aparecerá marcado como femenino. Dicha línea aparece tanto en sus poemas auto-referenciales como en otros que presentan motivos distintos y que sin embargo pueden servirle al yo poético como espejos donde intentar discernir la imagen propia de la ajena, aunque sea para advertir, como en el final de uno de sus sonetos que ella es "como la ciega/que se mira en sus espejos"[1].

Es dentro de esa preocupación por indagar en un yo que se autoproclama mujer donde se puede insertar tanto su gesto libre al abordar la temática erótica desde un deseo femenino convertido en sujeto y objeto de la enunciación, como la reescritura que Carilda Oliver nos ofrece del mito de Eva.

El Discurso de Eva

La pregunta que parece imprescindible es el por qué de la recreación de la figura de Eva en la obra de Carilda Oliver y en general, en la literatura contemporánea ¿qué elementos existen en dicha figura para que esa recreación siga ofreciendo un sentido actualmente? ¿y cuál es dicho sentido en el caso concreto que analizamos?

Resulta obvio decir que dada nuestra inserción en la tradición judeocristiana el mito del Génesis goza de una enorme vitalidad en nuestra cultura, donde lo podemos encontrar reformulado más o menos superficialmente bajo distintas ópticas, soportes y tipos discursivos, desde las camisetas que presentan a una Eva en el momento de ofrecer la manzana a Adán, ordenándole que "coma y calle", hasta los textos publicitarios más frecuentes que inciden sobre una Eva seductora que logrará que su Adán consuma tal o cual producto, y como no, todas las

relecturas que podemos encontrar de este mito en la literatura. En este último ámbito, el que nos interesa en este momento, se produce un hecho significativo, que es el de su recurrencia en la escritura producida por mujeres, hecho que comprenderemos más adelante.

Dados los acontecimientos diversos que componen la fábula del mito genesiaco, las interpretaciones que se hacen del mismo varían según veamos al mito en su conjunto o nos apoyemos o valoremos más alguno de los acontecimientos incluidos en él: la creación del universo, la distinta creación de Adán y Eva; la formulación de la prohibición; la tentación, que circula sinuosa desde la serpiente, hasta la mano de Eva para llegar por último al mordisco de Adán; y, por último, el castigo: la expulsión del Edén, el nacimiento a la mortalidad, y el conocimiento del sufrimiento.

Visto en su conjunto se trataría de un mito cosmogónico-ontológico que serviría como relato de interpretación de los mitologemas (entendiendo por ello las preguntas del ser humano que quedan sin respuesta desde el discurso científico) de la existencia y de la condición mortal del género humano. Pero desde una interpretación que tiene en cuenta el peso de alguno de sus mitemas y cómo han sido vehiculados en nuestra cultura, podemos ver en el mito del Génesis un mito que me inclino a definir como genésico-genérico, es decir un mito que sirve para relatar la generación de la distinción genérica y así mejor reglamentarla. De ahí sin duda el por qué del uso reiterado en la literatura de mujeres de este intertexto.

En ese sentido genérico, se suele destacar el papel secundario de la mujer que nos ofrece el mito en cuanto a su creación. Como se sabe, la Biblia ha tachado la figura de Lilith, anterior a Eva, equiparable a Adán puesto que ambos fueron modelados por Dios a partir del barro, y a quien le cabe además el honor de ser la primera mujer que dijo no a la sumisión frente al hombre. Por ello Lilith ha sido una figura ensalzada por algunas feministas. No obstante, no podemos olvidar que tanto su insumisión como la suerte que ésta le provoca están sólo materializando los miedos del imaginario masculinista en una mujer-monstruo que tantas representaciones nos ha dado nuestra tradición cultural. Por ello, quizás sea más interesante la recuperación de Eva puesto que ésta se revela más compleja. Contrariamente a Lilith, Eva fue creada a partir de la costilla de Adán para hacerle compañía al hombre, una mujer que va a entrar pues en la historia como objeto y no como sujeto[2]. Además, el mito dibuja una Eva frágil, sujeta a las tentaciones, intermediaria del mal representado por la serpiente y por ello también de una naturaleza que estaría a medio camino entre la animalidad y la humanidad representada por Adán. Esa es, por ejemplo, la interpretación que entre líneas Juan Eduardo Cirlot nos ofrece de Eva cuando señala que en ella, "como inductora, aparece un elemento mediador entre la serpiente [...] y el

hombre, que habría sido libre e indiferente, y que no hubiera cedido sin presión"[3]. La culpa primera del pecado original recae pues sobre esa Eva instigadora. Tras la caída, las palabras de Yahvé no pueden proclamar más explícitamente que nos encontramos ante una sentencia de la división genérica. Para el hombre el trabajo, para la mujer, el modelo de madre-esposa supeditado su deseo y su ser al varón: "A la mujer le dijo: multiplicaré los trabajos de tus preñeces. Parirás con dolor los hijos y buscarás con ardor a tu marido, que te dominará" [Génesis, 3, 16]. Un modelo que, tras borrar la fuerza del deseo sexual femenino, ese "ardor" del que nos habla el Génesis, y tras sumarle el modelo mariano, es el que tanto se ha anclado en nuestra cultura. El último elemento que acaba de dibujar la sumisión de la mujer en el mito, es que cobra identidad particular cuando Adán la nombra, antes era varona, porque había sido creada de varón, tras la caída será Eva "madre de todos los mortales".

Michèle Le Doeuff en su libro *Le sexe du savoir*[4] prefiere contemplar otra de las consecuencias genéricas mayores del mito del pecado original, el hecho de que desde el Renacimiento la equiparación entre el querer saber por sí mismo y la insubordinación a la autoridad sólo concierne a las mujeres y considera que son pervivencias actuales de este mito todos aquellos discursos que tienden a excluir a la mujer del saber. Sus huellas serían más profundas de lo que a primera vista podría parecer.

Siguiendo esta misma línea, Michèle Soriano[5] plantea la hipótesis de que todo acto de escritura desde una posición femenina podría

> suponer una repetición de ese "pecado original", ya que se transgreden los límites asignados a un sector de la sociedad, en función de una "identidad sexual", representada en el imaginario androcéntrico [...] como "naturalmente" excluida del saber, y por lo tanto de su ejercicio de la escritura.

Por ello, Soriano destaca también que

> la importancia que tiene este mito en nuestras sociedades no debe medirse según la difusión consciente que se le pueda reconocer, tampoco según el grado de creencia que pueda suscitar, sino en función de las numerosas prácticas desvalorizadoras que organizan una jerarquía incorporada, entre las cuales la efectiva exclusión que se aplicó –y sigue aplicándose– de las instituciones que otorgan un determinado capital simbólico y la autorización de usarlo: estas prácticas constituyen el verdadero ámbito de manifestación de la herencia simbólica que nos deja este mito.

Ana Teresa Torres, aún centrándose también en el mito como generador de la exclusión del saber para las mujeres, afina sobre cuál sea uno de los principales objetos del saber sobre el que ha recaído más arduamente la prohibición:

> Cabe preguntarse si la prohibición de conocimiento al que estuvo sometida la mujer –y lo sigue estando en buena medida, en muchas sociedades y en muchos sectores de la sociedad– no tiene alguna relación con la prohibición de conocer su propia sexualidad. Si de alguna manera, conocer el mundo no tiene también una mediación sexual, si no existe una vinculación entre saber y sexualidad, que se remonta a la transgresión de Eva en querer conocer algo que sólo Dios estaba destinado a saber, y que lo prohibido en la mujer es la posesión de su deseo, ya que ese saber orienta en el camino de la búsqueda y no en el sentido de la ofrenda[6]. [1993: 45-46]

Con esta cita nos acercamos ya a la obra de Carilda pues es ese sentido de búsqueda del deseo el que nos aparece en su recreación de la figura de Eva. No se trata de una Eva construida en el espejo invertido de su referente bíblico, como sí podemos encontrar en algunos textos de poetas más recientes, pienso, por ejemplo en "la costilla de Eva" de Gioconda Belli. La Eva carildeana es una Eva ubicada siempre en la búsqueda del ser deseado, con ese "ardor" que el Dios dejaba como legado de la culpa y que la tradición cristiana ha sofocado. Pero en Carilda Oliver ese "ardor" se inflama quemando toda traza de culpa, de acto vergonzoso. Esa Eva buscadora es la del poema "Esta memoria"[7], donde en sus últimos versos podemos leer:

> Arrancaré el azogue de todos sus espejos
> buscándote.
> Arrancaré las cenefas, los umbrales,
> buscándote.
> Arrancaré los muebles, los mosaicos,
> el sol,
> la selva que en el patio ha dado un solo paso,
> mi insomnio de leona enternecida;
> arrancaré el recuerdo
> buscándote,
> y he de encajar de nuevo en tus costillas.

Una búsqueda que se encamina pues hacia la fusión primigenia con el amado, dando así a la creación de la mujer por la costilla de Adán el sentido que Cirlot señala de "una escisión del ser primero que integraba el dualismo sexual"[8]. En Adán ya estaba Eva. Esa idea de fusión y confusión de los cuerpos en el amor capaz de crear una "nueva especie del mundo" la encontramos también al final del largo poema elegíaco "Guárdame el tiempo"[9]:

> Para que siempre seamos lo estupendo:
> hombre y mujer
> girando,
> nueva especie del mundo;

ya casi un milagro.
Pues me han salido en la cara tus ojos
y a ti en el rostro mi boca,
y no sé cuando te miro si eres tú quien me mira
ni cuando tú me besas
si soy yo quien te está besando.

En la poesía de Carilda, la fusión no sólo se traduce por una unión corpórea de los amantes, sino que a menudo la encontraremos también a modo de integración de arquetipos femeninos binarios, para con ello desenmascarar las constricciones sociales. Valgan como ilustración estos versos de "Al dorso de un retrato" (1962):

Vida absoluta.
Hay cierta monja que nunca azoro,
hay cierta puta
aquí en mi carne. Con ambas lloro.

En el poema "Discurso de Eva", salvo el título y el último verso: "te prometo, amor mío, la manzana" nada hace referencia al entorno del mito. El paratexto es así el que nos ofrece la clave mítica de lectura del texto para luego confirmarlo al final.

La polisemia del término "discurso" juega en el poema a confundirnos o a establecer uno de los contrastes que tan frecuentes son en la poesía carildeana y que pudimos ver al principio de mi exposición a través de la mezcla de los espacios públicos y privados. Entre las distintas acepciones de la palabra, figura la de transcurso o paso, que podría convenir con el enunciado por la noción de tiempo, insistente en el poema, pero la acepción más corriente de la palabra, sin embargo, hace referencia a una "exposición sobre un asunto serio hecha en tono ilustrativo por una persona a otras" (María Moliner), un sentido que tiene ver con el raciocinio –otra de sus acepciones–. Así, con la utilización de ese término desde el título, Carilda Oliver convoca el linaje de una Eva que no va a sufrir las consecuencias del pecado original, puesto que no sólo no va a ser excluida del saber, sino que va a transmitirlo. No obstante, el discurso de la Eva carildeana se dirige desde el primer verso del saludo a un único interlocutor, el tú, el amado ausente, a quien la voz poética interpela, recrimina, ruega e insulta. Las expectativas que el paratexto nos ofrecía aparecen así desviadas: un discurso sí, pero sobre asuntos íntimos de un yo a un tú. Sólo el último verso con la promesa de la manzana nos devuelve al sentido del saber, estableciendo así una conexión con el paratexto gracias a la cual la manzana se convierte en el signo que condensa en sí todo el saber del deseo femenino que el conjunto del poema nos ha ofrecido hasta ese momento. El discurso de Eva es un discurso sobre el deseo propio,

sobre el saber sexual, sobre las delicias eróticas que guarda la manzana siempre y cuando se quiera morderla y transgredir con ello una prohibición que en nada sofoca con su peso al poema. El paraíso en este texto aparece como recuerdo o proyección, queda en las dos vertientes del presente, en la del recuerdo y en la de la promesa de una manzana que posibilita la fusión de Eva entre las costillas de Adán. El castigo es el olvido y es Eva y no Dios quien lo decreta:

> Si te demoras,
> si se te hace un nudo y no me encuentras,
> vas a quedarte ciego;
> si no vuelves ahora: infame, imbécil, torpe, idiota,
> voy a llamarme nunca

En esta Eva buscadora, ardiente y exigente se encuentra el sentido de la recreación de la figura mítica por Carilda Oliver de la que se anulan culpas y sumisiones. Y para establecer de nuevo un diálogo entre la poeta cubana y Gioconda Belli, acabo con el poema "Culpas obsoletas" de ésta última:

> ¡Ah! ¡Mujeres, compañeras mías!
> ¿Cuándo nos convenceremos
> de que fue sabio el gesto
> de extenderle a Adán
> la manzana?

Notas

[1] *Antología poética*, Madrid, Visor, 1997. Esta antología preparada por Marilyn Bobes recoge la mayor parte de los poemas que cito, en caso contrario mencionaré la fuente.

[2] *Cfr.* Torres, Ana Teresa "Mujer y sexualidad. La inserción de la mujer en el orden sexual." en VVAA, *Diosas, musas y mujeres*, Monte Ávila, 1993, p. 40.

[3] *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1994, p. 52.

[4] Paris, Aubier, 1998, p. 71 y ss.

[5] "El saber de la ficción en 'Quien escucha su mal oye': Estudio sociocrítico de los inicios del género fantástico", en Arroyo, Amelia (comp.) *Juanamanuela, mucho papel*, Salta, Ediciones del Robledal, 1999, p. 241-284.

[6] *Op. cit*, p. 45-46.

[7] *Se me ha perdido un hombre*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 1998, p. 64.

[8] *Op. cit*., p. 52.

[9] *Se me ha perdido un hombre*, *loc. cit.* , p. 75.

De objeto a sujeto
Las primeras pintoras catalanas contemporáneas

EZEQUIEL MOLTÓ I SEGUÍ
Universitat d'Alacant

Los pintores tradicionalmente han pintado a decenas de mujeres en sus cuadros, sin embargo, esas mujeres no alcanzarían cierto prestigio y consideración artística, en el caso del arte catalán, hasta el inicio del siglo XX, coincidiendo con el movimiento cultural denominado Modernismo. En mi estudio de doctorado en la Universidad de Alicante, dentro del área de Sociología de la Cultura, analizo el caso de las primeras mujeres pintoras catalanas, y entre ellas me detendré en la aportación de Lluïsa Vidal (Barcelona 1876-1918), que destacó sobre las demás por su trabajo pictórico y fue importante porque su labor permitió a otras muchas mujeres, detrás de ella, plantearse que podrían ser pintoras.

Lluïsa Vidal fue, además, una de las primeras mujeres pintoras en Cataluña y que alcanzó gran popularidad en aquel momento. Tan sólo vivió unos 40 años, pero todavía hoy es una desconocida para el gran público, aunque en su época fue una de las pintoras más destacadas del modernismo, coetánea, por ejemplo de Santiago Rusiñol o Ramon Casas.

El análisis de la vida y obra de Lluïsa Vidal nos permite trazar algunas conclusiones generales sobre cómo era el entorno familiar y socio económico de las primeras mujeres que decidieron romper su silencio y abrirse paso en el mundo de la pintura. Así, la mayoría de ellas, como Lluïsa, eran hijas de una familia pudiente y de negocios, con un elevado poder adquisitivo. En su entorno familiar tenían, la mayoría de ellas, precedentes de artistas y todas pudieron gozar de una amplia formación humanística y cursaron estudios.

Así por ejemplo, el abuelo paterno de nuestra protagonista, Lluís Vidal era un afamado ebanista, que tenía un taller en la calle Argentina 22, en el barrio gótico de camino hacía la Iglesia de Santa María del Mar. A finales de siglo la transformación de la industria textil catalana hizo que las fortunas familiares aumentaran, Lluís Vidal empezó entonces a confeccionar muebles para los nuevos burgueses catalanes, para los indianos, y también para ciudadanos de clase media e industriales. En

1865 la Guerra Civil en Norte América, las fortunas coloniales de Cuba y la década de la Febre d'or (1876-1886) creo una nueva clase pudiente, para la cual Lluís Vidal era el mejor ebanista de Europa. Persona con grandes ambiciones se fijó cómo objetivo alcanzar fama internacional. Y decidió que l'Exposition Universelle de 1867 en París sería "su trampolín", según explica Marcy Rudo en el libro *Lluïsa Vidal, filla del modernisme* (p. 18). Su hijo Francesc, que tenía entonces 19 años, acompañaría a su padre a Paris y durante su juventud viajó por toda Europa. Entre sus amigos estaba Simó Gómez, un apreciado pintor realista clásico que coincidió con él en París en plena época del impresionismo y que le trasladaría nuevas tendencias artísticas. Francesc regresó a Barcelona con una carpeta repleta de bocetos y dibujos, Rudo en su libro, explica que "si su padre era un artesano exigente y de síntesis de su siglo, el hijo seria un artista exquisito, un precursor del siglo XX. Francesc Vidal elevaría casi las artes decorativas e industriales de Barcelona a un nivel europeo y las modernizaría". (Rudo, 1996: 21)

Francesc se casó con Mercè Puig, hija del organista de la iglesia de Santa María del Mar, en mayo de 1873. Fruto de este matrimonio, con una ciudad de Barcelona anegada por el agua y el barro como consecuencia de las inundaciones de 1876, nacería el dos de abril nuestra protagonista: Lluïsa Andrea Francesca Vidal i Puig, la segunda hija de este matrimonio del cual nacerían un total de diez hijos.

La Renaixença llenaba la ciudad. Barcelona era una fiebre neogótica ecléctica y el nacimiento de Lluïsa coincidió con la exhibición en público del primer mueble estilo Art Noveau en Paris. El rey Alfonso XIII encargó a su padre los nuevos dormitorios reales en Madrid, un trabajo que le reportaría decenas de encargos nuevos por parte de la nobleza. A pesar de su intenso trabajo y ambición, Francesc Vidal quería "una casa hecha con arte y vivida con arte" y a sus diez hijos intentó impregnarles sus ideales más elevados: arte, belleza y música. Para eso buscó a los mejores profesores para su educación. En el caso de las chicas su formación se centró en el estudio de idiomas (francés, alemán, italiano, inglés, castellano y catalán), literatura, historia y religión. Muy pronto, mientras tres de sus hermanas proliferaban en el estudio de la música, Lluïsa descubriría que la pintura era su vocación. De pequeña, según recordó su padre, mientras sus hermanas jugaban a muñecas ella siempre pedía lápiz y papel para dibujar. Su mundo se reducía al hogar familiar y el taller de su padre, quien ya tenía claro que Lluïsa sería la artista de la familia, por eso el apoyo fraternal en su carrera fue constante a lo largo de su vida. Cuenta el libro de Marcy Rudo que durante la Exposición Universal de Barcelona, Francesc Vidal "paseó por la laberíntica muestra a su hija Lluïsa", que tenía tan sólo 12 años, esta sería su primer contacto con el arte. Su padre pidió a Enric Gómez, hermano de Simó, que diera

clases de dibujo a Lluïsa, luego también aprendería de Joan González, considerado un dibujante extraordinario en la época.

Durante los viajes familiares a Vic o Alsacia la pequeña Lluïsa retrataba en su bloc paisajes y las iglesias. En 1882, cuando tenía 16 años, viajó hasta Madrid donde visitó con su padre el monasterio de El Escorial, allí contempló un retrato de Felipe II realizado por la pintora italiana Sofonisba Anguissola, la máxima representante de la pintura cortesana del siglo XVI. A partir de ese momento emprende una incesante actividad artística, pinta, y sobre todo se relaciona con otros artistas. Vidal mostraba unas inmensas ganas de aprender y acudía a todos los actos y exposiciones de Ramón Casas y Santiago Rusiñol en la Casa Pares de Barcelona. Aunque la joven artista no compartía su gusto artístico, prueba de ello es una carta que escribió desde Madrid en 1893 en la que decía "la falta de emoción o sentimiento que encuentras en sus obras está en la mayor parte de las que se exhiben ahora". La joven artista dominó pronto la técnica de la pintura al óleo y en sus primeros cuadros retrató a muchos miembros de su familia. Marcy Rudo escribe "aunque la pintura de Lluïsa Vidal estaba enormemente influenciada por los maestros españoles, el modernismo catalán era visible en los tonos de su paleta, en el uso de la transparencia luminosa en los colores de fondo y en la elección cada vez más frecuente de temas simbólicos" (RUDO, 1996: 79). El historiador del arte Ciricio Pellicer compara que el papel singular de Lluïsa Vidal entre los pintores catalanes porque aportó una visión femenina que es comparable al de Verter Morisot dentro del movimiento impresionista francés.

Un dato curioso y al mismo tiempo interesante, que demuestra la posición de la pintora en aquella época: Lluïsa Vidal y Pablo Picasso tuvieron en común que ambos habían realizado su primera exposición en el famoso local de Els Quatre Gats. Con 22 años Vidal consideró que estaba preparada para exponer, en este local del barrio gótico Barcelona y con ello fue la primera mujer en mostrar su obra artística y la única en toda su historia, un dato, sin duda a valorar y tener en cuenta. En Sala Parés de Barcelona durante aquella época se organizaban algunas exposiciones colectivas de "señoras y señoritas" en las que Vidal se negó a participar. Además, su pintura no se identificaba con la sensibilidad femenina de la época cuyo denominador común y máxima característica eran los recursos florales y los paisajes. Sin embargo, los retratos si que fueron importantes en su producción. "Lluïsa Vidal estuvo educada para creer que podía hacer un buen uso de su inherente sensibilidad y talento artístico, y ganarse la vida con sus retratos", asegura Rudo en el estudio citado. (Rudo, 1996: 82)

En 1989 inició su carrera artística profesional con tres exposiciones, dos de ellas exclusivamente de retratos. En la IV Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona una de sus obras fue premiada

con una Mención Honorífica, este reconocimiento le llenó de orgullo y desde aquel momento la crítica en la prensa empezó a valorar positivamente la aportación de Lluïsa Vidal. El propio Ramon Casellas, uno de los primeros defensores del modernismo catalán en una breve reseña publicada en el diario *La Vanguardia* incluyó a Vidal entre "los artistas consagrados y la obra de los cuales llama más poderosamente la atención". Miquel i Badia, crítico del *Diario de Barcelona* afirmó, con motivo de esta exposición, que "ejecutados con una severidad y sobriedad nada comunes en el día, son los retratos de Luisa Vidal que recomendamos a nuestros lectores por ser testimonio fehaciente del talento de la joven artista". (Rudo, 1996: 85) Más tarde expuso en la Sala Parés, pero en esta ocasión fue en solitario, y a partir de ahí emprendió una incesante actividad pictórica.

Lluïsa Vidal en París

Francesc Vidal, su padre, se veía obligado a viajar mucho a París por cuestiones laborales y en verano de 1900 con motivo de la Exposition Universelle invitó a su esposa y sus hijas mayores, Marcy Rudo resume así en su libro qué significó esta primera visita para Lluïsa Vidal "fue una revelación aturdidora" y explica a raíz de esta primera estancia, "Barcelona, el centro de su mundo artístico, quedó reducida a una diminuta dimensión al lado del cosmopolitismo de París". (Rudo, 1996: 103).

Abrumada por las circunstancias, encantada y emocionada de ver tanto arte y tantos artistas, la joven pintora Lluïsa Vidal sucumbió en una pequeña crisis de identidad y pensó que sus cualidades artísticas no tenían ningún valor y que sus exposiciones en Barcelona no se podían comparar con las estaba viendo en París. Entonces reflexionó y entendió que era allí, en la capital francesa, dónde debía estar unos meses para aprender a pintar mejor. L'Ecole de Meaux-Arts acaba de abrir sus puertas a las mujeres, aunque eso si, no podían participar de los talleres. Para Vidal París ofrecía un amplio abanico de posibilidades, por eso decidió renunciar a exponer de nuevo en la sala Parés de Barcelona para poder instalarse en París en junio de 1901. Aquí se alojaría en la pensión Durand, próxima al Boulevard Asuman y cercana a las modernistas Galerías Lafayette. Las primeras semanas aprovechó para visitar exposiciones y museos, pronto conoció a otros artistas, visitó sus talleres y empezó a sentirse en París como en Barcelona, aunque las ansias de aprender que mantenía le llevaban a trabajar durante horas cada día. A través de un amigo común conoció, a las pocas semanas de haber llegado, a Henri Léopold Lévy, un pintor académico defensor de los ideales republicanos, que se convirtió en el principal mentor de Lluïsa en Paris a la que aconsejaba cómo abrirse paso en una ciudad repleta de artistas de toda Europa que competían entre ellos. La joven pintora se

matriculó en la popular Académie Julian, que se fundó en 1873 y que era la única considera seria donde podían estudiar las mujeres, allí cada semana el trabajo de los alumnos era corregido y supervisado por profesores des Beaux Arts, y en la misma se formaron artistas cómo Derain o Matisse. En el caso de las mujeres las alumnas mayoritariamente eran extranjeras ya que en su país carecían de oportunidades para aprender.

L'École des Beaux Arts no dejó a las mujeres matricularse hasta 1897, aunque después de esta fecha la academia Julian continuó siendo un referente para las jóvenes artistas que podían trabajar sus retratos sobre modelos vivos y no de escayola, como era frecuente, ya que el uso de modelos desnudos era considerado "perjudicial" para las mujeres de la época. El debate sobre el acceso de las mujeres a l'École se prolongó durante ocho años ya que los profesores y algunos intelectuales como Alexandre Dumas hijo, sostenían que el acceso de las mujeres "rebajaría los niveles artísticos y académicos de l'École, por eso la mayoría de ellas optaron por continuar en Julian.

Vidal tuvo como profesores a Baschet y Laurens, el primero de ellos criticaba la obra de la pintora catalana y por este motivo mantuvieron serias discrepancias que le motivaron a buscar otro taller, su padre le dijo "tal vez pensabas tú que llegar a París ver y vencer seria igual". La pintora se desmoralizó, y durante unas semanas se fue a Inglaterra para poder pintar "prados claros y árboles sombríos". Cuando regresó a París recuperó algunas de sus amistades que le abrirán nuevas posibilidades, su padre conoció a Joseph Sar Péladan, fundador en 1890 de Rosa Cruz del Templo de Graal, a través del cual Lluïsa conocerá Sar Páladam y al famoso artista Jacques-Émile Blanche. Aunque con el primero tuvo una encendida discusión sobre pintura, ya que el artista dijo "discutir y teorizar en una mujer siempre resulta ridículo" (Rudo, 1996: 125). En pocas semanas cambió de academia y se matriculó en Humbert que tenía maestros menos famosos pero más rigurosos, eran reconocidos por su disposición a la crítica constructiva y permitían a los alumnos traer al taller obras realizadas fuera para comentarlas y analizarlas. Allí conoció al maestro Eugène Carrière que pedía a Vidal un arte más sencillo y más ingenuo. En una ocasión llegó a decirle: "hágalo peor que eso, mucho peor, para que resulte más natural".

Un día con dos amigas la joven pintora conoció a Marguerite Dreyfus, una periodista de del diario *La Fronde*, que fue todo un símbolo en los inicios del movimiento feminista. Allí sólo escribían y trabajaban mujeres, el periódico era matutino porque las féminas tenían prohibido trabajar por la noche y su objetivo editorial era conseguir el sufragio femenino, mejorar la condición social de la mujer, igualdad de oportunidades y el mismo salario por el mismo trabajo. Lluïsa se interesó de inmediato por estas ideas tan innovadoras que le otorgaron una clara

conciencia femenina. La artista continuó su formación parisina en la academia, cuando podía pintaba y aprovechaba para ir a museos y conferencias sobre historia del arte. Hasta que regresa a Barcelona.

Este regreso fue duro porque tuvo que adaptarse de nuevo a la familia y en esos momentos había algunas desavenencias familiares. No obstante Lluïsa Vidal representó en 1903, con esa clara ideología femenina que había alcanzado en el grupo de La Fronde, el movimiento feminista de la época en Barcelona, un movimiento que estaba dividido en dos facciones, la rama obrera y la burguesa. "Mientras las mujeres trabajadoras pedían total igualdad de derechos, la intelectualidad femenina de clase alta religiosa propugnaba un cambio en la condición social de la mujer pero dentro de unos límites", recuera Marcy Rudo (Rudo, 1996: 146). Así encontramos que la líder del sector trabajador era Teresa Claramunt y por contra Carme Karr representaba a la burguesía femenina. Lluïsa simpatizó y se afilió con el grupo de mujeres católicas, allí entraría en contacto directo con Dolors Monserdà, Carme Karr y Francesca Bonnemaison, personajes que le enriquecerían personalmente.

Marcy Rudo establece "evidentes paralelismos" entre la pintura de Lluïsa Vidal y Ramon Casas (Rudo, 1996: 148) los dos se formaron en Barcelona y Paris y ambos aspiraban a consolidar su carrera como pintores tradicionales, y en su obra se detecta cierta influencia de Velásquez, Sargent, Whistler y Manet, posteriormente. Casas pronto se convertiría en un pintor de la sociedad catalana, cronista de una época y artista comercial de éxito. Vidal tuvo menos oportunidades profesionales, pintó su entorno femenino más particular, el mundo íntimo de su familia y de sus amigos. Y como dice la estudiosa, mientras la cotización de la pintura de Casas "creció sin parar, la pintura de Lluïsa no fue nunca cotizada". Aunque la crítica alabó su trabajo, en 1903 en la sala Parés de Barcelona participó en una exposición colectiva, y la crítica reconoció de Vidal "su talento masculino, la excelencia y la variedad de la pintora, el dominio de la técnica, la firmeza del dibujo y la fuerza y veracidad del color.

La situación política en Cataluña a partir de la coronación de Alfonso XIII fue convulsa, y después de las elecciones generales de 1903 aumentó la conflictividad. Los republicanos se convirtieron en la fuerza más representativa en el Parlamento, sacaron más del doble de votos que los catalanistas liderados por Cambó y los monárquicos liberales. La familia Vidal, favorable al monarca, empezó a sufrir los efectos de la crisis, el padre redujo gastos y empezaron un rosario de tragedias familiares que culminarían con la muerte de una de sus hermanas por enfermedad, causaría una honda conmoción en su padre. "diversos e inesperados reverses comerciales crearon importantes problemas económicos a Francesc Vidal" escribe Marcy Rudo, quien en 1906 se "hundió física y mentalmente". La joven pintora siguió trabajando y en

1911 su academia de Barcelona sería la principal fuente de ingresos para su familia, allí daba clases de moldeado con escayola, decoración y acuarela y dibujo y pintura con modelos vivos. A los 36 años Lluïsa Vidal con un estudio en la calle Major de Gràcia se sentiría fuerte y con ganas de enseñar a sus alumnos. Además las clases no le impedían continuar pintando retratos y colaborando con la revista *Feminal*.

En octubre de 1914 su padre, Francesc Vidal fallece a consecuencia de una obstrucción intestinal, tenía 66 años. La desaparición de su padre y la Guerra provocaron en Lluïsa Vidal una honda desazón, no obstante, seguirá trabajando, y Barcelona empezaría recibir las influencias de las nuevas corrientes estéticas como el cubismo y el futurismo. La pintora reaccionó ante la guerra haciéndose una firma militante pacifista, hasta el extremo de participar en a fundación en 1915 del Comité Femení Pacifista de Catalunya. La gripe en la primavera de 1918 hizo estragos en toda Europa, y Lluïsa Vidal cayó enferma, no pudo hacer testamento porque su profesión no era reconocida para una mujer, su obra y bienes fueron para sus hermanas solteras y a finales de octubre, a los 42 años, fallece "sin ninguna profesión concreta", según consta en su testamento. Para colmo de males algunos familiares cambiaron la firma de sus cuadros, y pusieron Ramón Casas, que se cotizaba más en el mercado y gozaba de mayor prestigio, según revela Rudo en su estudio.

Lluïsa Vidal se rescató en parte de este olvido gracias al estudio de Marcy Rudo publicado en 1996 por la editorial La Campana y La Caixa en el año 2002 organizó una exposición itinerante que se pudo visitar en las localidades de Granollers, Vic, Lleida i Girona. La mayor parte de las obras expuestas, de Lluïsa Vidal procedían de fondos, en gran medida, de colecciones privadas. La exposición *Lluïsa Vidal, pintora. Una dona entre els mestres del modernisme* estaba integrada por 70 piezas entre óleos, acuarelas, dibujos e ilustraciones, permitía repasar la versátil producción de la artista: retrato del entorno familiar, entre los que destacan los de niños y adolescentes, personajes públicos de la aristocracia catalana, escenas domésticas y costumbristas, de calle.

A modo de resumen y síntesis destacaría de la apasionante vida de Lluïsa Vidal que se educó en una familia de la nueva burguesía catalana, con una gran sensibilidad artística por parte de sus padres. Vivía rodeada, en su infancia, por el arte, recuérdese que sus padres querían que su casa fuera "hecha con arte y vivida con arte". Además de su talento, que mostró desde pequeña cuando dibujaba, mientras sus hermanas aprendían música, siempre tuvo una gran inquietud por aprender. Lluïsa Vidal gozó de unas excepcionales oportunidades: conocer París de pequeña, poder aprender de los maestros más reconocidos de la época, instalarse durante un año en París y contactar con las nuevas tendencias artísticas fueron detalles importantísimos en su biografía. No obstante,

Vidal tuvo dificultades, ser mujer le abocó a un sistema de educación diferente al de los hombres. Su condición de mujer, por ejemplo, le impedía en los talleres participar en las sesiones con modelos vivos, y su educación general fue distinta a la de los hombres. En Barcelona tenía importantes contactos con artistas y personas que le ayudaron, la crítica y los periodistas alabaron su papel y su pintura. Durante los últimos años de su vida es interesante comprobar cómo se va constituyendo un ideario feminista y una concepción particular de ser mujer, y luego también de ser pacifista.

Sin embargo, después la historia ha ignorado el papel de esta pintora, como de otras muchas, que lucharon por abrirse paso en el complejo mundo del arte.

Bibliografía

AD (1984), *Actas de las terceras jornadas de investigación intedisciplinaria. La imagen de la mujer en el arte español*, Madrid, Ed. Técnicas gráficas Emilio Vargas.

Barral i Altet, Xavier (2004), "La lluita femenina per l'art" València. *El Temps d'Art,* novembre-desembre, p. 14-15.

Chadwick , Whitney (1992), *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Ed. Destino.

Cruz, José Manuel (1997), "La mujer en el arte madrileño del siglo XVII", *La mujer en el arte español,* Madrid, Ed. Alpuerto, p.179-186.

Garcerán, Rosa (1997), "La mujer como modelo en el arte español", *La mujer en el arte español,* Madrid, Ed. Alpuerto, p. 341-346.

Gombrich, E. H. (1999), *Història de l'art*, Barcelona, Ed. Columna.

Kusche, Maria (1997), "La mujer y el retrato cortesano en el siglo XVI", *La mujer en el arte español,* Madrid, Ed. Alpuerto, p. 69-80.

Marçal, Maria-Mercè (1989), *Daddy* a "La llengua abolida" (1973-1988), València, Gràfiques Hurtado S L.

Marías, Fernando (1997), "Juan Pantoja de la Cruz: el arte cortesano de la imagen y las devociones femeninas", *La mujer en el arte español,* Madrid, Ed. Alpuerto, p. 103-116.

Parcerisas, Pilar (2004), "Un nou model de representació", *El Temps d'art* novembre-desembre, València, p. 16-18.

Ramos de Castro, Guadalupe (1997), "La presencia de la mujer en los oficios artísticos", *La mujer en el arte español,* Madrid, Ed. Alpuerto, p. 169-178.

Rudo, Marcy, Barcelona (1996), *Lluïsa Vidal, filla del modernisme*, Ed. La Campana.

Rius, Nuria (1997-1998), *La dona: subjecte i objecte de l'obra d'art. 1870-1936*. www.xtec.es/sgfp/llicencies/199798/Nrius.htm

Siluetas femeninas de principios de siglo
Los monstruos de Gómez Carrillo

ADRIANA RODRÍGUEZ PÉRSICO
Universidad de Buenos Aires
CONICET

Desvíos y libertinajes burgueses

Durante las tres últimas décadas del siglo XIX, la psiquiatría continúa haciendo la distinción entre los excesos del amor-pasión que derivan en la monomanía erótica y los excesos del libertinaje insertos en el ámbito de las enfermedades mentales. La histeria, que adquiere relevancia en el campo de la psiquiatría, es la nueva forma de este tipo de desórdenes. El libertinaje, por su parte, integra el campo amplio de las perversiones junto a las enfermedades degenerativas y las transmitidas por herencia. La ciencia confiesa su impotencia para tratar al perverso[1].

En la dedicatoria al embajador Quiñones de León, con fecha noviembre de 1919, Enrique Gómez Carrillo lo responsabiliza por la publicación de las *Tres Novelas Inmorales*: "A usted, que las ha salvado de la repudiación [...]" (Gómez Carrillo: s/f, 5)[2]. Procura, al mismo tiempo, la benevolencia del lector al aludir al juvenilismo y la ingenuidad que trasuntan esas "páginas escritas a los diez y ocho años": "Aunque cuando escribo la palabra ´inmorales´, refiriéndome a mis novelitas juveniles, no puedo dejar de sonreír... Es tan ingenua, es tan pueril esa inmoralidad, que no llega siquiera a ser peligrosa" (5).

Del amor, del dolor y del vicio pone en escena, de manera más superficial que escabrosa, la vida sexual de un grupo de artistas melancólicos y de burgueses ricos en el París del 1900. Los personajes, banales y planos, encarnan tipos de la refinada metrópolis. Los tonos –que elaboran una trama elemental de amores, traiciones, peleas y reconciliaciones– hubieran dado cincuenta años más tarde un guión de comedia hollywoodense. Todo lo que por breves momentos huele a perversión o a transgresión se resuelve en anécdota baladí. Como si el carácter dramático quedara confinado en el título, la narración –hecha para lectores burgueses– no se atreve a extremar la provocación. Así, una vez llegado el momento clave de la relación homosexual entre las dos mujeres, comienza a desandar las acciones intentando justificaciones que resultan poco convincentes. La tensión se desmorona mientras la prosa queda a medio camino entre la voluntad de escandalizar y la necesidad

de apaciguar las pasiones descontroladas. La elección por los modos de vida burgués se expresa, ya en el inicio, en el abandono de la vieja y noble casa urbana y su reemplazo por un palacio moderno, en la periferia de la ciudad. La novela sigue la trayectoria del aburguesamiento de las formas, los gustos y las costumbres. Las experiencias vitales son congruentes con el derrotero: los excesos pasionales se metamorfosean en sentimientos ordenados.

Como corresponde al género sentimental, al amor no lo detienen las barreras sociales; Liliana, la joven marquesa de sobrenombre "Muñeca", tiene por amante al plebeyo Carlos de Llorede; el maduro Robert termina casado con la casquivana Margot. El texto señala diferencias de clase al tiempo que, en gesto democratizador, las mezcla. La pertenencia a una clase inferior aumenta el poder de seducción y agiganta las fantasías de los miembros de la clase superior. Liliana se despierta excitada, después de haber soñado una violación a manos de un campesino y se confiesa atraída por el desenfado popular de Margarita: "Esta morenita endiablada me gusta mucho por su gracia parisiense y algo canallesca, por su ruda franqueza y por su modo de mirar" (115). Su nombre de reminiscencias literarias lleva inscripta la paradoja; Margarita del Campo es flor viciosa de ciudad; ambiciosa y experta en debilidades humanas. En su descripción, convergen una cantidad de referencias culturales: "Menuda y elegante a la manera de las Colombinas de Willette, con algo en el modo de inclinar la cabeza que hacía pensar en las aristocráticas pastoras de Watteau, y mucho, también en los ademanes y en los gestos, de las precoces pecadoras de Stenlein [...]" (120). El personaje está armado con elementos contrarios, característica que compartirá también la marquesa. El encanto fatal surge de la superposición de las imágenes de la niña y la prostituta.

Los opuestos que se atraen son el principio constructivo que rige el plano de los personajes y el soporte ideológico de la novela. Liliana expresa con lucidez sus sentimientos: "–Margot me completa –decía a menudo la Muñeca–, porque tiene lo que a mí me falta: la vida exterior, la violencia, la alegría ruidosa, la ligereza callejera, la picardía parisiense" (120-121). El sobrenombre es portador de la falta; después de todo, una muñeca no es sino un remedo humano. De modo paralelo, Margarita ocupa el lugar del exceso, rasgo que se extiende al género sexual en la medida en que la violencia y la picardía callejera integran, socialmente, el repertorio de los atributos masculinos. Y así como la Muñeca no llega a ser humana, la otra está más allá de la media. Ante la enormidad del desvío, un Gómez Carrillo timorato –temeroso, quizás, del posible deslizamiento hacia la tragedia– hace una pieza de vaudeville con un final en el que los corneados, satisfechos, legitiman a sus amantes con el casamiento o el concubinato oficial. El monstruo en este caso se combina con el género y tiene una sexualidad equívoca. Monstruo, mujer

y homosexual son sinónimos, por más que el desenlace insista en atenuar las homologías.

Las mujeres apasionadas reducen a los hombres a simples títeres. Liliana "ya no consideraba a Carlos como a un compañero de placer sino como a un esclavo encargado de proporcionarle sensaciones fuertes y raras" (139). El personaje dará la vuelta completa, atravesando un espectro amplio de experiencias: del placer al vicio, de la languidez a la castidad, del sometimiento del otro a la voluntad de ser sometida. Sin embargo, no hay rastros de sadomasoquismo explícito; el único momento de una relación sexual con un poeta decadente consiste en un *acting* jocoso alterado por los gritos destemplados del hombre.

Los psiquiatras concebían el erotismo lesbiano como otra versión del deseo masculino. Imaginaron a la perversa congénita como una travestida en cuanto a pensamiento y a acción. Distinguían entre la perversa sexual congénita y la jovencita con quien formaba pareja. En 1897 aparece *Sexual Inversion* de Havelock Ellis; allí se diferencia entre inversión sexual congénita y vicio sexual adquirido. La invertida congénita era la mujer masculina y agresiva cuyo representante se halla en la travestida proletaria. Al referirse a la "espuria imitación" de la perversión sexual que se daba cuando las mujeres "normales" mimaban a la invertida congénita, Havelock Ellis describe el entorno social que podría estimular este comportamiento, en especial los ambientes en los que se mueve la "mujer nueva"[3].

En *Del amor, del dolor y del vicio*, la perversión, más que al sexo, compete a la ideología; la narración hace un monstruo de la mujer que decide sus conductas sexuales. Ejemplo de esta posición es el pasaje que se desarrolla en un restaurante parisiense al que concurren Liliana y Margot, "como dos enamorados". El narrador se demora en los detalles: describe el "olor de la carne femenina" en una escena que derrocha alcohol, lujuria, deseos homosexuales, incesto, bohemia y androginia . "Margot es un monstruo, y tu querida una histérica" (141), dice Robert a Carlos sintetizando el imaginario femenino de fin de siglo. Un único paradigma abarca esferas tan distintas como la enfermedad mental y la lectura. Además de cargar con el estigma de la histeria, Liliana consume libros. Carlos –que encarna, en muchos momentos, el estereotipo del pensamiento burgués– censura la biblioteca de la amada, un abanico de la literatura decadente que comprende a D´Annunzio, Flaubert, Daudet, Safo, Luciano, Sade. Esta literatura lleva por el camino equivocado: "¡Todo eso es inmoral, todo eso es disolvente; eso es lo que ha pervertido a Liliana" (148). Si el género femenino está descarriado, compete al mundo masculino enunciar las razones y el buen sentido. Robert condena a la mujer liberal y rescata a las madres y esposas que faltan en el texto mientras emprende la defensa del amor burgués:

> Ya sé yo que para ti el alma de las cortesanas es un alma como las demás almas, buena y mala, cobarde y heroica, una pobre alma humana, en fin, igual a la de todo el mundo, multiforme y lamentable... Pero eso es literatura, hijo mío. En la vida real, tales almas son fatales, porque nos atormentan con sus fantasías de vorágines (143).

La argumentación asegura que el origen del vicio está en la libertad de la mujer que reclama el derecho a conocer todas las experiencias, después de haberse desilusionado con hombres que han perdido el papel de maestros y ya no poseen misterios. "Estas mu]jeres tienen almas de prostitutas" (142-143). Sin embargo, los monumentos de perdición se convierten en esposas, decretando así el triunfo del buen amor o del amor burgués.

Erotismo, homosexualidad, literatura, refinamiento, libertad de pensamiento y acción son los términos que se unen a la hora de armar las identidades femeninas peligrosas. En este mundo de burgueses, las pasiones son enemigas del trabajo creativo. Los ejemplos célebres de un solitario Balzac y un conformista Zola revelan que escribir exige no amar[4]. No obstante, elevada a imagen del amor, y por lo tanto, despojada de toda materialidad o capricho, la mujer adquiere las formas de la inspiración; Carlos publica en los periódicos para su lectora exclusiva, Liliana.

El capítulo XV describe la "gran caravana de la moderna decadencia" (176). Las experiencias eróticas de la Muñeca se comparan con "un viaje a países desconocidos, países sin sol, sin aire, oprimentes, turbadores, exóticos y lejanos". Asoman varias imágenes: la mujer bestia, vorazmente sexual, la mujer literaria o artificial y la mujer arcilla, modelada por el varón. Y aunque se hace hincapié en que la marquesa necesita una relación de sometimiento, nunca se pronuncia la sentencia masoquista (179). El deseo femenino busca el amo macho tal como lo ratifica el pasaje en que un coracero persigue a Liliana. En sus fantasías, el eufemismo vela apenas el deseo masoquista: "Ella no se daba cuenta de lo que era; pero sentía que era algo de anormal y de obsceno, algo de físico, algo de irresistible; un deseo de sufrir materialmente; una enfermedad de la piel, de la sangre y de los nervios, que le producía sensaciones bestiales a la par que extáticas... " (187).

La pasión amorosa debilita al hombre. Solitario, Robert aparece como "uno de esos escritores parisienses que saben ser, al mismo tiempo, ligeros y rudos, batalladores y artistas; y, que en medio de la corrupción casi general de las costumbres periodísticas, conservan siempre un espíritu de rectitud y honradez" (124). Enamorado, este "defensor del buen gusto", encuentra un destino que roza la ridiculez: buscando una familia, acaba casado con una prostituta. Sin embargo, el amor no hace imbéciles sino esclavos lúcidos. Robert se percata de la

relación ambigua entre las dos amigas; ve las estrategias de Margarita que procede "con un arte refinado y cruel que sólo las malas mujeres poseen" (137). No obstante, hacia el final, asume su condición y acepta los riesgos de una pasión destructora[5].

En el final, los monstruos desaparecen. Los excesos y las inversiones sexuales retornan a su cauce. Robert –que es una especie de conciencia narrativa– vuelve a tomar la palabra para neutralizar los efectos y entonces, la enormidad de la perversión se convierte en "pasajero extravío de los sentidos inconscientes". Lo anormal se socializa y abarca también al sexo masculino –"Nosotros también hemos hecho mil barbaridades y no por eso somos grandes monstruos" Y mientras la moralina nivela los errores, las instituciones se restablecen.

Otros monstruos

Gómez Carrillo había trabajado el tema del lesbianismo en "Marta y Hortensia", incluido en *Almas y cerebros* (1898), un cuento sin moralejas ni desenlace feliz. Hacia el final de una cena de hombres donde se ha hablado de la fidelidad femenina, un sujeto relata su historia al narrador. "El hombre de los ojos verdes" narra un caso de infidelidad de su esposa con su hermana. La homosexualidad entra en el campo de la teratología: "se llamaba Marta de San Lys, y en el fondo era un monstruo" (Gómez Carrillo: 1898, 73). En clara referencia al mundo demoníaco, la mujer es bella como un ángel (cabello rubio, ojos azules, manos aristocráticas, labios inocentes). Sobreentendida pero nunca nombrada, la homosexualidad aparece como dolencia urbana: "la enfermedad de casi todas las parisienses de su época" (76).

> Los relatos se prolongan en ensayos híbridos, con retazos de ficción. "Notas sobre las enfermedades de la sensación desde el punto de vista de la literatura" se ocupa de varias patologías amorosas y se destina a escritores que quieran usar esos conocimientos en sus tramas narrativas. El autor declara el objetivo de divulgar la nueva ciencia de la psiquiatría: "esta notas no son sino el análisis y el resumen de algunos tratados de psiquiatría, cuya lectura es demasiado árida para que los jóvenes literatos se decidan a emplearla" (325).

Entre tanto propósito pedagógico, la argumentación da por sentado el carácter atractivo de la inmoralidad que contrasta con la aridez de los libros científicos. Como la literatura puede dar ese brillo, la novela se confunde con el tratado de psiquiatría. El mismo Nordau comenta al ensayista. "Si quiere usted conocer la fuente de todo lo extraordinario de la novela moderna, lea usted la *Psicopatía Sexual*" (327). Los autores consultados son Binet, Legrand, Laurent y Lombroso. Por su parte, Stendhal, Bourget, Baudelaire y Michelet dan testimonios del amor–pasión. La literatura provee la mayoría de los casos; así desfilan Gil de

Retz, Barba Azul y el protagonista de *La-Bàs*. Gómez Carrillo pasa revista a las dolencias modernas:

> Estas frases dolorosas y desoladas, no son tal vez enteramente justas; pero en todo caso nos indican el estado de las almas enfermizas de nuestros siglo y nos preparan mejor que el más elocuente de los discursos, para oír sin gran asombro las confesiones de las almas verdaderamente enfermas, de las almas de los sadistas, de los masoquistas, de los fetichistas y de los que padecen de inversión sexual. (330)

La biografía del divino marqués sirve para ilustrar un tipo de patología, el "amor del dolor". Sade busca y estudia en los archivos reales los casos de crímenes de amor; con ellos escribe sus terribles historias. La obra corrige y hasta crea la vida: "Sus contemporáneos le consideraron desde entonces como un monstruo, y naturalmente sus primeras obras consiguieron un éxito enorme, a pesar de no tener nada de admirable" (345). Sin embargo, para diseñar el territorio de la enfermedad, el ensayista prefiere la oscura biografía del marqués –"una verdadera odisea de libertinaje" (347)– a sus textos de ficción que tienen el defecto de reiterar procedimientos para probar la nimiedad de "que la virtud conduce a la desgracia "(346).

Muchas veces las obras y los hombres se mezclan y adquieren idéntico estatuto: se analiza la vida de Baudelaire con los mismos patrones usados para examinar la novela *Nana* de Zola, algunos pasajes de Balzac o ciertos dramas de Ibsen (362). Para encarnar la "dolencia sentimental" llamada masoquismo, el ensayista cita con prolijidad las *Confesiones* de Rousseau, que se juzga a sí mismo un caso contra natura (359). El género literario encaja con la estructura de la confesión en la que el pecador se humilla ante un juez, casi siempre magnánimo. Al cambiar el confesionario por la página, los jueces que dictaminan las penitencias se multiplican. Gómez Carrillo recuerda la trayectoria singular de Sacher Masoch que, destinado a escribir una "obra histórica monumental" terminó como narrador y renunció a la Historia para contar las historias recogidas en sus viajes y aderezarlas con observaciones extraídas de la realidad, hipótesis darwinianas e ideas provenientes de Schopenhauer.

Otra de las anomalías que ocupan espacio considerable es la homosexualidad y el travestismo. Judith R. Walkowitz dice que –aunque el travestismo femenino tiene una larguísima tradición, que había sido recogida en canciones populares y registrada en la cultura impresa y oral– a partir de mitad del siglo XIX, se incrementan las notas sobre travestidas en los periódicos. La sociedad sabía y callaba. Había, incluso, sacerdotes que casaban parejas femeninas. Las caricaturas representaban esposas gruñonas y mujeres agresivas que vestían pantalones y militaban

en lo que se llamó despectivamente, "georgesandismo"[6]. La anécdota elegida por Gómez Carrillo para ilustrar el tema tiene por protagonista al Conde Sandor (nacido como condesa Sarolta) que termina acusado ante un tribunal por haber guardado fidelidad a sus sentimientos: "Según los médicos es un simple caso de inversión sexual. En mi opinión es algo más y mejor: es la historia de una alma aventurera y desequilibrada" (380). El ensayista consigna pruebas: da a conocer la herencia familiar donde las mujeres están afectadas por la histeria, son nerviosas o sufren de *spleen*. Por línea paterna, las excentricidades se traducen en prácticas espiritistas y en suicidios. Al mismo tiempo, el legado masculino de la rareza evoca la consabida dupla genio-enfermedad: "La mayoría de los descendientes masculinos son gente de mucho talento. Los descendientes femeninos son gente de inteligencia vulgar y limitada" (382). Un dato para agregar al cúmulo de rasgos atípicos: el/la protagonista se dedica al periodismo.

El final se demora en la descripción física, que elude los genitales y destaca la talla pequeña, la fragilidad de sus miembros, los pies y las manos infantiles. La anormalidad hiere el espíritu del(la) conde(sa) pero atañe también al físico porque ni su cuerpo parece femenino ni su cráneo responde a las patrones genéricos. Cuando analiza la novela *Frankenstein*, Peter Brooks pregunta reiteradas veces *qué es un monstruo*. Una respuesta:

> Un monstruo puede ser también el que elude la definición genérica. En este sentido, *Frankenstein* podría ser una versión más radical del considerable cuerpo de la literatura romántica y decadente –como *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier, *Fragoletta* de Henri de Latouche, *Sarrasine* de Balzac, *Monsieur Vénus* de Rachilde– que usa el cross-dressing y el hermafroditismo para crear situaciones de ambigüedad sexual que ponen en cuestión los roles genéricos definidos socialmente y transgrede la ley de la castración que define la diferencia sexual (Brooks: 1993, 219, mi traducción).

Delitos contra la ley estatal y las leyes naturales

A veces, la condición de monstruo se adquiere no por los roles genéricos o sexuales sino por el estatuto jurídico. Foucault fecha el comienzo de la intervención de la psiquiatría en el campo penal a comienzos de siglo XIX; la justifica en una cantidad de delitos que acontecieron entre 1800 y 1835. Entre los casos de mujeres criminales que describe, hay canibalismo, infanticidio y filicidio. El común denominador: el asesinato se perpetra en la esfera doméstica. "Son crímenes de familia, del hogar o vecindad" (Foucault: 1992, 237)[7]. Los hechos tocan el horror puesto que no se trata de delitos contra la sociedad sino contra la misma naturaleza, que atentan contra las leyes que gobiernan las relaciones entre los hombres. El criminal cae fuera de los límites humanos: "La psiquiatría

del crimen en el siglo XIX se inauguró pues con una patología de lo monstruoso" (239)

Bajo el oximorón "Un monstruo adorable", Gómez Carrillo examina, en *El Libro de las Mujeres*, el caso de una joven acusada de haber asesinado a su esposo y a su madre. El retrato abre con una cantidad de interrogantes – que se reduce en última instancia a uno, "¿quién es?" – interpretaciones y conjeturas que construyen un enigma en la acumulación caótica: "¿Una euménide comparable con las tenebrosas heroínas antiguas...? ¿Una loca hipnotizada por diabólicas alucinaciones...? ¿Una pobre mujer sin escrúpulos y sin moral, pero también sin crueldad....? ¿Una trágica amorosa...?" (Gómez Carrillo: 1919, 226). Circe, hechicera, chiquilla traviesa, dama trágica: tal la identidad polifacética que muestra "capas superpuestas de vicio, de ternura, de inconsciencia, de gracia, de ferocidad, de lujuria y de tristeza... (226).

En la tarea de arrimar respuestas que resuelvan el enigma, los alienistas diagnostican: "una hipócrita perversa que encarna el tipo de la cortesana casada. Su conducta hace ver que razonaba con mucho tino todos sus actos, dominada siempre por sus malos instintos" (237). Y luego: "un ser doble que seduce y engaña por interés". Frente a ellos, el cronista asume la defensa mientras apunta, como posibles causas, la pasión o la histeria. Si bien el delito puede ser objeto de cierta comprensión, el mercantilismo resulta intolerable. Con el objetivo de conservar el misterio, se culpa a la enfermedad.

En la lista de anomalías, a las mujeres que matan se agregan aquellas que piensan, las "cervelinas". En el texto, la pasión intelectual está reñida con la sexualidad: "Son seres sin sexo, seres que no tienen ni corazón, ni fantasía, ni ternura; seres cerebros, en una palabra" (260). En alusión a una esencia diabólica, estos fenómenos constituyen una "nueva raza" que se extiende por el mundo. El estigma aglutina profesionales y artistas. Los tópicos –ausencia de sentimiento, escasa imaginación, ascetismo religioso– saturan la prosa. Una de las mismas protagonistas da testimonio:

> –Sin haber hecho votos –dice– debemos pasar por la vida, impasibles y austeras como monjas. Un noviciado severo ha matado en nosotras toda imaginación femenina. En nosotras, nada de misterio, nada de ensueño, nada de coquetería. Parece como que nos han disecado. Lo hemos visto todo y estudiado todo. Ni nerviosas somos ya, ni sensibles, ni impresionables. Nuestro carácter está hecho de los que nos falta (261).

Constituidas sobre esta incompletud sensitiva, las subjetividades presentan, en peligrosa demasía, atributos que la cultura otorga al hombre tales como el sentido de seguridad y de independencia laboral.

Finalmente, las dota de profesión: "Y su rival no es un hombre: es la Ciencia, la ciega, la tiránica Ciencia..." (262). La mayor crítica pone en juego la disputa por el afán de gloria, un trofeo hasta ese momento masculino[8]. La impugnación llega al punto máximo cuando irrumpe el paradigma religioso para subrayar rasgos próximos a la necrofilia; las científicas aparecen así como las "místicas del escalpelo" y las "poseídas del anfiteatro". Abruptamente, la palabra *poder* asoma traicionando el inconsciente textual. Una de estas mujeres, Teresa Herlinge inviste los dones de una pitonisa mientras revela lo que la letra ha escamoteado. Encarnaciones modernas de vates antiguos, ejercen el poder de decodificar mensajes inscriptos en lo fáctico.

Gómez Carrillo narra un caso de justicia ejemplar que amenaza con la autodestrucción. Por un momento, salimos de la literatura para entrar en el terreno de la crónica policial: "los periódicos acaban de publicar la noticia del suicidio de una de ellas que deja una carta más patética en su sequedad que la oda de Safo" (266). A pesar de lo que convoca el nombre, se cuenta una historia de amor entre una mujer madura y un joven. Y para que la lección penetre con fuerza, el texto afirma, por medio de metáforas médicas, que al corazón se lo puede anestesiar pero, de ningún modo, extirpar. Las consecuencias están a la vista: hay que amar cuando es tiempo, enterrando, bien hondo, las vocaciones científicas.

Bibliografía

Brooks, Peter. *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative.* Cambridge, London, Harvard University Press, 1993

Foucault, Michel. "La evolución de la noción de *individuo peligroso* en la psiquiatría legal". *La vida de los hombres infames*. Montevideo, Altamira, 1992.

Galzigna, Mario. "El psiquiatra y el libertino". Silvia Vegetti Finzi (comp.). *Historia de las pasiones*. Buenos Aires, Losada, 1998.

Gómez Carrillo, Enrique. *Tres novelas inmorales*. Madrid, Mundo Latino, s/f.

— *Almas y cerebros. Historias sentimentales, intimidades parisienses, etc.* Paris, Garnier Hermanos, 1898.

— *El libro de las mujeres*. Madrid, Mundo Latino, 1919.

Walkowitz, Judith R. "Sexualidades peligrosas". Georges Duby y Michelle Perrot (directores). *Historia de las mujeres*. 8. *El siglo XIX. Cuerpo, trabajo y modernidad.* Madrid, Taurus, 1993.

Notas

[1] Dice Mario Galzigna: "Tenaces antagonistas de la vida conyugal y de los parámetros de la normalidad de la familia burguesa, los perversos son difícilmente tratables y curables. En tanto desviadores, en tanto *infractores* peligrosos de la norma, son consignados por la psiquiatría, con la garantía de una

tranquilizadora definición científica, a las medidas de la prevención y a los dispositivos de la seguridad social". Hostil a todo tratamiento que pretenda coartarle sus impulsos libidinales, "el perverso, se dirá entonces, no es tratable, no es curable. Es un *anormal*, un *monstruo* afectado por taras hereditarias. Sólo puede ser reprimido y recluido mediante un arsenal punitivo que va desde la cárcel hasta la castración quirúrgica" (Galzigna: 1998, 261).

[2] El volumen *Tres novelas inmorales* comprende *Bohemia sentimental*, *Del amor, del dolor y del vicio* y *Pobre clown*.

[3]La sexología nace en Europa como especialidad dentro de la medicina forense. Richard von Krafft-Ebing reunió sus casos clínicos en *Psychopathia Sexualis* (1886), un libro médico-forense. Havelock Ellis creía que la homosexualidad había aumentado en los Estados Unidos y en los principales países de Europa a causa del movimiento de emancipación femenino. (Véase Walkowitz: 1993).

[4] Dice Carlos: "y, como dice Balzac, ninguna noche de amor vale una página... ¡Balzac!... ¡Aquél sí que era un hombre!... ¡jamás una pasión en su vida!... Y Zola también es un hombre que trabaja sin descanso y que se contenta con su mujer... ¡ El trabajo!... Es necesario vivir alegremente y no atormentarse por las chiquillas que tienen el pecho bonito y los ojos negros... ¡ Trabajar!... Yo no vuelvo a acordarme de ninguna mujer... ¡oh, no!... ¡No!..." (171)

[5] Comprensivo, afirma: "yo no detesto a esas almas misteriosas y obscuras en las cuales se confunde la bestialidad con la tristeza sensitiva, el amor con el desprecio de la carne y la exquisitez más sutil con los más violentos instintos [...]" (193)

[6] Walkowitz sostiene: "A lo largo del siglo XIX, el travestismo fue una práctica sospechosa: una forma no permitida de transgresión sexual, un indicio de hipersexualidad o de sodomía. La regulación legal prohibía el travestismo por considerarlo una conducta desordenada; culturalmente, era un tropo común de desorden femenino y de violación de las prerrogativas masculinas. Durante la época victoriana, las feministas vieron en George Sand "la materialización del genio de las mujeres y de su aspecto peligroso, aun cuando ellas mismas no vistieran pantalones" (89). Hay pocos testimonios de la cultura lesbiana excepto en París. En la última década del siglo XIX funcionaban en París lugares de encuentro –cafés y restaurantes- para las travestidas, prostitutas y lesbianas. También en New York nace, a principios de siglo XX, una cultura lesbiana de escritores y artistas. En lo que respecta a la vida en los internados, otro lugar apto para las "relaciones peligrosas", Walkowitz afirma que a través del amor por una mujer mayor, más experimentada, las jóvenes aprendían a canalizar el deseo erótico, negando el plano corporal. Se tornaron comunes los "matrimonios femeninos" o "matrimonios bostonianos", públicamente aceptados por la élite social. Las mujeres vivían y dormían juntas, compartían la propiedad, viajaban y asistían a reuniones. Hacia 1880, los médicos, comienzan a considerar el travestismo y la amistad romántica como formas de lesbianismo. *Op. Cit.*

[7] La psiquiatría del siglo XIX identifica crimen y locura. Dice Foucault: "En el momento en que se funda la nueva psiquiatría y cuando se aplican más o menos en toda Europa y América los principios de la reforma penal, el gran asesinato monstruoso, sin razón ni preliminares, la irrupción repentina de la contra-naturaleza en la naturaleza, es pues la forma singular y paradójica bajo la que se presenta la locura criminal o el crimen patológico. Digo paradójica puesto que lo

que se pretende apresar es un tipo de alienación que únicamente se manifestaría de repente y bajo las formas del crimen, es decir una alienación que tendría como único y exclusivo síntoma el crimen mismo, y que podría desaparecer tras su ejecución. E inversamente se intentan detectar crímenes que tienen como razón, como autor y como ´responsable jurídico´ en cierto modo algo que en el sujeto está fuera de su responsabilidad, es decir, la locura que se oculta en él y que no puede controlar puesto que casi nunca es consciente de ella. Lo que la psiquiatría del siglo XIX inventó es esa identidad absolutamente ficticia de un crimen-locura, de un crimen que es todo él locura, de una locura que no es otra cosa que crimen. Tal es en suma lo que durante más de un siglo ha sido denominado monomanía homicida". (Foucault: 1992, 239).

[8] Dice el cronista: "Lo que ellas quieren, es la fama fundada en la producción cerebral. El arte mismo tiene cada día menos cultivadoras cerebrales. En eso de hacer cuadros o de escribir poemas, aún hay algo de la feminilidad (*sic*) exquisita de la bordadora antigua." (264)

Solas o la reducción de un conflicto entre dos estereotipos

COVADONGA LÓPEZ ALONSO
Universidad Complutense de Madrid

A Antonio Lara, *In Memoriam*

Un estudio del término 'estereotipo' nos remonta a principios del siglo XVIII para referirse a las planchas de imprenta que se conservaban para nuevos usos tipográficos. Este arte de imprimir con planchas fundidas o 'estereotipia' adquiere pronto en literatura un valor metafórico para aplicarse a una representación fija, a aquello que no se modifica, fórmulas estables, automatismos lingüísticos o clichés, utilizándose a menudo con un valor poco elogioso e, incluso, despreciativo.

En el siglo XX, los estudios de estereotipia ensanchan sus horizontes de análisis, se salen de los enfoques exclusivamente literarios y son objeto de reflexión tanto de las ciencias sociales como de las del lenguaje, centrándose ambas en el análisis de las representaciones colectivas que pertenecen a esquemas culturales fijos con códigos preestablecidos. Cada ciencia construye su teoría en función de sus presupuestos, niveles de abstracción y metodologías, pero todos estos enfoques, sin embargo, se alejan del valor peyorativo que tenía inicialmente el término y analizan las funciones de representación y simbólicas que se recrean y modifican según los contextos discursivos en los que se utilizan los estereotipos. Se pasa, así, de una noción estática e inmutable de la estereotipia a una dinámica, activa y modificable que conserva un marco semántico primitivo[1], con elementos prototípicos que permiten identificar su estructura conceptual. El estereotipo responde, por tanto, a un modelo cognitivo idealizado, que posee una estructura genérica, aunque con una alta posibilidad de variación según las circunstancias, condiciones y el contexto en los que se localiza y actualiza.

El esquema abstracto que subyace en las representaciones estereotípicas se infiere, además, de las situaciones concretas que el interpretante selecciona, descifra y les atribuye una entidad concreta (Amossy, 1991, Dufays 1994). No se trata, por ello, de un objeto palpable, manifiesto, expresado, sino de una operación interpretativa que

realiza el sujeto que es el que, en definitiva, construye el estereotipo a partir de las representaciones de una imagen cultural que le es familiar. Desde estos postulados de lingüística cognitiva[2] se privilegia la función que tiene el receptor en la construcción del estereotipo[3], apoyándose, para ello, en el marco semántico que le proporciona un escenario comúnmente compartido, con informaciones que son previsibles, aunque pueden variar según el bagaje cultural del lector y otros paradigmas como la edad, el sexo, el lugar o la época. La activación de los estereotipos y la capacidad para construir esquemas dependen, además, de los conocimientos generales, culturales y del saber enciclopédico de los sujetos, ya que las interpretaciones se basan en el reconocimiento de un uso general, social y cultural.

Para el análisis de la película *Solas*[4] me apoyaré en estos presupuestos teóricos y trataré de mostrar cómo las representaciones que encierran los dos estereotipos seleccionados corresponden a unos escenarios intertextuales que reflejan unos modos, posiciones y talantes socioculturales que se evidencian en el sentido implícito del guión cinematográfico, aunque, por su riqueza, pudieran trazarse otros recorridos interpretativos. La película recurre a dos prototipos paraliterarios bien conocidos: 'madre sometida'/ 'hija rebelde', sin duda para adaptarse al gusto de un público numeroso. La organización argumentativa se basa en acciones narrativas, gestiones de tiempos, funciones actoriales y efectos estéticos muy utilizados, que son fáciles de reconocer y de asimilar evitando, de esta manera, rupturas de comunicación que harían el producto inaccesible al consumidor (Bourdieu 1980). La comprensión de la película depende, por ello, en gran medida, de las propiedades típicas de estos estereotipos y de las intenciones y efectos que se manifiestan en las funciones de los personajes y sus relaciones.

Para describir estos procesos, voy a presentar, en primer lugar, la morfología nuclear de los dos prototipos[5] sociales que 1) tienen un impacto considerable en la identidad y actuaciones de las dos protagonistas, 2) controlan todos los niveles de interacción e interactividad en la película, y 3) permiten entender la relación conflictiva de la hija con la madre, motivada por la imagen despectiva y reductora del estereotipo materno, regido por el marco semántico de 'incomunicabilidad'. En segundo lugar, analizaré cómo se modifican y evolucionan esas representaciones negativas para convergir en una nueva y diferente conciencia enunciativa que cristaliza y se clausura en el diálogo final. Se trata, por tanto, de dos representaciones opuestas que coexisten simultáneamente en una confrontación que se desvanece y anula en las últimas escenas de la película.

Estereotipo de la mujer tradicional sometida

Los trabajos realizados en sociología[6], psicología social[7] y análisis del discurso[8] sobre el estereotipo se centran en su naturaleza, funciones, efectos sociales y, en particular, en cómo esas representaciones reflejan esquemas culturales preexistentes y una organización social que permite comprender la realidad, categorizarla e interactuar en ella. Siguiendo estos presupuestos, la imagen estereotípica de la madre viene determinada por su pertenencia a una generación en la que la mujer está sometida al marido, pierde su identidad, incluso puede ser maltratada de palabra y gesto. Estas representaciones preconstruidas imprimen un tipo de identidad social que marca y mediatiza las relaciones que se establecen en *Solas* entre marido/esposa y madre/hija.

La madre[9], descrita a partir de una serie de operaciones de asimilación, aspectualización y tematización (Adam 1989), asume las funciones de: mujer tradicional, sumisa, ama de casa sencilla, que conoce bien sus deberes y los cumple en silencio, esposa resignada que no ha conocido más mundo que el ámbito de su pueblo. Se trata de un *topos* extrínseco (Anscombre y Ducrot 1983) procedente de un universo ideológico que refleja una cultura y una época determinadas. Estas propiedades estereotípicas determinan una imagen negativa, ya que se trata de una persona dominada, avasallada, dócil, lo que implica unas reglas de conducta que se inscriben en los marcos semánticos de 'subordinación', 'acatamiento' y 'mansedumbre', condiciones que explican y justifican la construcción de otro estereotipo simétricamente opuesto a este, el de su hija.

Desde las primeras escenas, sin embargo, se acumulan en esa mujer una serie de atributos innegables para el espectador, aunque sean aún negativos para la hija. Se trata, en efecto, de una persona sensible, sutil, con inteligencia natural, intuitiva, generosa, desprendida, dadivosa, que sabe entender, adaptarse y acomodarse a la realidad, no se sorprende ante nada, rasgos de carácter que reflejan una identidad distinta y que inclinan a respetar a ese personaje que se hace querer. Esta disparidad entre las marcas cognitivas de dependencia propias del estereotipo y el comportamiento afectivo y afable del personaje modifican y alteran la representación inicial, lo que obliga a mantener, desde el comienzo de la película, una actitud positiva que, *a priori*, no se adecua al prototipo. El impacto de esta imagen de mujer se concentra, en efecto, en dos tipos de características, paradójicamente contrarias: 1) un esquema de 'sumisión'[10], que compete a las funciones tradicionales de: ocuparse de su marido, de sus hijos, hacer calceta, cocinar, limpiar, etc.; estas tareas, desde un enfoque sociológico, manifiestan una representación comúnmente repetida que responde al estatuto social que le es atribuido, respetándose así la esencia genérica del estereotipo; y 2) características individuales y personales que modifican sensiblemente el prototipo y

ponen de relieve una personalidad rica, entrañable, sincera, respetuosa y respetable. Estos dos tipos contrapuestos dan forma al personaje de *Solas* que, por un lado, garantiza un topos cuya identidad social va unida a una imagen colectiva habitualmente compartida sobre la noción de 'sometida' y, por otro, está dotado de un determinado número de cualidades que reflejan una personalidad singular e individual, con características propias[11], que actualizan un modo de pensar y actuar diferentes. Esta imagen, que funciona argumentativamente con parámetros distintos a los previstos inicialmente, crea un nuevo discurso persuasivo, que influirá directamente en el cambio de opinión de la hija sobre su madre, ya que, como se verá en la última parte, la intersección de este doble juego de actitudes permitirá resolver el conflicto entre las dos protagonistas; en efecto, la imagen desvalorizada y de inferioridad que tiene la hija de la madre será sustituida por un sentimiento de aprecio y respeto, resolviéndose la tensión social, anulándose la controversia, y modificándose el índole despectivo del estereotipo que pierde, de este modo, el nivel emblemático de forma fija.

Estereotipo de la hija rebelde

La imagen negativa que tiene la hija[12] de su mundo familiar –pueblo cotilla[13], padre[14] cruel y borracho, madre sometida– le lleva a apartarse de ese universo y tratar de cambiar su tipo de vida, asumiendo, para ello, un estereotipo de 'persona rebelde' cuya organización y progresión temáticas siguen el trayecto siguiente: no acepta el esquema de subordinación de su madre, es reacia a obedecer silenciosamente las actuaciones del padre y, en definitiva, desdeña, repudia y se aparta de ese modo de vida. El estereotipo se construye, pues, en un marco semántico de 'desplazamiento' físico y sentimental, para alejarse de una imagen materna: –"no me ponga su vida como ejemplo". El eje discursivo y la estructura narrativa de ese rechazo se construye en tres fases: la joven 1) busca un entorno distinto: la ciudad[15] –"esto no es el pueblo, por suerte no es el pueblo"; 2) trata de encontrar un hombre mejor que su padre – "no me casé por exigente"; y 3) intenta ser independiente a través de un trabajo que no consigue. Parece estar marcada, sin embargo, por el destino que repudia y, en cierta medida, se ve abocada a otra forma de esclavitud, como si un hado fatal le impidiese salir de esas condiciones enunciativas, ya que 1) en la ciudad "nadie tiene buen corazón", "son hijos de puta"; 2) su pareja (i) la trata de malos modos – "deja la mala leche", "hija de puta" –, (ii) sin delicadeza y con sometimiento – "chúpamela como a mí me gusta" –, (iii) la amenaza –"no me montes números que te parto la cara" –, (iv) la abandona –"el padre puede ser cualquiera"–, y (v) la insulta –"tu no eres una mujer, tu eres media mujer, la otra está alcoholizada"–; y 3) a pesar de tener manos finas que no

nacieron para un trabajo duro tiene que dedicarse a "quitar la mierda de otros".

De este análisis se desprende que la forma tópica que gobierna al estereotipo 'rebelde' no responde al razonamiento esperado: /cuanto más me alejo del esquema maternal más libre y feliz voy a ser/, sino que convoca lo contrario de lo que busca: /cuanto más me alejo del esquema familiar más dominada y desgraciada soy/, estructura semántica que lleva a la joven al fracaso, a la imposibilidad de abandonar el modelo materno. Esta situación desencadena un eje narrativo de acontecimientos que va del desencanto, desengaño y desfallecimiento hasta la frustración y la ira, lo que se deja traslucir en las escenas del bar y en su adicción al alcohol. El estereotipo de 'rebelde' representa, pues, el reverso del de 'sometimiento' de su madre, puesto que los efectos y respuesta sociales que recibe llevan a la joven a ser una persona desambientada, descentrada, hostil, desobediente, desconfiada, malhumorada, insensible, ajena al mundo, que no se adapta a la realidad que le toca vivir y, en definitiva, que está sola y abandonada. El reencuentro con la madre, sin embargo, romperá y transformará el estereotipo, ya que recuperará la relación materna y descubrirá el valor de la maternidad.

Conflicto entre los dos estereotipos

La dualidad de los dos estereotipos implica, en un primer momento, una tensión y disensión en las relaciones de la hija con la madre, efectos nocivos y perjudiciales que resultan de la oposición de dos modelos antitéticos –'sumisión'/ 'rebeldía'–; en la joven se desencadena una disonancia de representaciones, una desvalorización del sistema y, en consecuencia, de la identidad materna. Este eje construye el núcleo argumental de la película que describe a dos personas solas, aisladas, desprotegidas y, en consecuencia, incomunicadas. La soledad de la madre, sin embargo, está asumida por las propias condiciones del estereotipo, es decir, la mujer consiente, tolera y se somete a un modo de vida que es propio de la época, y cuya representación ideológica forma parte de un universo aceptado, ante el que no se revela, salvo con ciertos gestos, como la perplejidad de las miradas, una tristeza, melancolía y pesadumbre que aflora en sus facciones, o los silencios y modos de hablar respetuosos.

La incomunicación de la hija, al contrario, es la consecuencia de no haber logrado romper con el código social preestablecido, es decir, con un modelo cultural que impide que se actualice una forma tópica que responda al esquema: /cuánto más me separo, más me independizo, más libre y feliz soy/. La confrontación desabrida entre lo que se aspira desde la rebeldía y lo que realmente se logra genera en la protagonista un rencor, animosidad y odio que, en definitiva, son una pérdida de fe y una renuncia, ideologema típico que subyace en esta respuesta. Los usos

lingüísticos de la hija –"joder", "me cago en…", "hijos de puta", "mierda", "coño", "vete a tomar por el culo", "todos tienen muchos cojones" etc.– y sus gestos bruscos, ariscos y avinagrados reflejan el rechazo a una sociedad que no da cabida a sus expectativas, que no le permite liberarse de hábitos pasados, lo que le lleva, en consecuencia, a desmitificar valores falsamente imaginados. Esta estética realista hace crisis en tres confrontaciones de la hija con: 1) la madre, aunque esta última la enfrenta a la realidad de la que huye: "igual que tu padre, todos los problemas los pagas conmigo", *topos* que condensa la metáfora de la bestialidad de un padre borracho y déspota; 2) la pareja, que la desprecia, maltrata y abandona –"yo paso, un hijo no es capricho de un día" –; y 3) el padre que le niega la palabra, creándose de nuevo un abismo de incomunicación[16]. Estas reacciones, la actitud de su pareja de no apoyar el nacimiento de su hijo, y la dificultad para poder deshacerse de sus orígenes como si una carga genética le impidiera redimirse y escapar al destino, la sumen en un abatimiento, humillación y postración cuya primera respuesta es el suicidio que, sin embargo, rechaza[17], pero el personaje queda reducido a un desánimo y hundimiento que trata de contentar con el alcohol.

El componente ideológico que encierra esta situación se inscribe en el marco semántico de 'derrota' que sirve, paradójicamente, para restablecer las relaciones entre las dos protagonistas femeninas[18] y, más tarde, para encontrar una salida y una redención en la maternidad: la hija, en efecto, se salva por la bondad que la diferencia de su padre[19], lo que favorece un cambio de actitud y de estilo de vida.

El imaginario social que recrea la película corresponde, pues, a un triángulo de tres representaciones estereotípicas confrontadas, que se modifican en el transcurso de la película y que van desde un /padre opresor y brutal/, una /madre dominada/ y una /hija rebelde/ –modelos típicos de una cultura instalada en el abuso y el desprecio–, hasta una posible inserción social que se construye en la progresión narrativa de: /madre lúcida y perspicaz/ e /hija rescatada/, marcos semánticos que implican nuevos esquemas de actuación.

Construcción de una nueva identidad social: la interacción de estereotipos

La interacción como objeto de estudio científico aparece inicialmente en las ciencias de la naturaleza como una acción recíproca entre dos o más fenómenos. A partir de mediados del siglo XX, las ciencias humanas y sociales adoptan este término para calificar las relaciones comunicativas y, desde entonces, los diferentes enfoques interaccionistas[20] –iniciados con los trabajos de Bakthine que defiende que la interacción verbal es la realidad fundamental del lenguaje– postulan que la lengua implica un intercambio y, por tanto, actúa directamente en los comportamientos

sociales de los sujetos. Desde el análisis del discurso, además, se privilegia la importancia de la dimensión relacional en la comunicación, que no se reduce a un intercambio de informaciones, sino que responde a construcciones colectivas en las que preexiste un determinado número de usos y reglas sociales. La construcción del sentido depende, por ello, del contexto y del papel que asume el locutor en sus dimensiones sociohistóricas e institucionales. Desde esta perspectiva, hay una relación estrecha e intrínseca entre preconstrucción[21], como marca genérica que se actualiza en un enunciado, y el estereotipo, ya que ambos procesos suponen una representación colectiva compartida.

Siguiendo estos presupuestos teóricos, las señas de identidad del estereotipo de la madre, tal como he presentado, implican una primera respuesta negativa de la hija que, en el desarrollo de la historia, evolucionan hacia una empatía, ayuda y colaboración: los valores individuales de la madre canalizan una respuesta diferente de la hija que, alejándose de enfrentamientos, subvierten la percepción negativa de su madre y de sí misma que comparten el mismo sino de /estar 'solas'/.

La toma de conciencia de la hija juega, pues, un papel fundamental en la consolidación de la nueva relación actancial que asume, simbólicamente, el modelo positivo de la madre, permitiéndole reconocer sus orígenes e integrarse en un nuevo modo de vida. Podría decirse que son las propiedades positivas del estereotipo de la madre las que le llevan a tomar la decisión de tener el hijo y conseguir una nueva identidad e integración sociales. Esta decisión, sin embargo, viene promovida por un elemento externo, el vecino asturiano[22], personaje solo, aislado, incomunicado –aunque dialoga con su perro– y que juega un triple papel de: 1) mediador en la relación madre/hija, 2) hombre bueno, y 3) abuelo.

La interacción madre/vecino genera una red de influencias recíprocas, proceso de efectos dobles que ejerce la una en el otro y que destruye el sentimiento de soledad y abandono de ambos, ya que las conversaciones entre los dos personajes producen reacciones positivas, recíprocas, complementarias, casi terapéuticas. La madre trasluce esos sentimientos de simpatía en la sonrisa[23], en la comida y en la ayuda que le ofrece cuando está enfermo. El vecino percibe la pena y calidad de la mujer, lo comenta con su perro –"qué muchacha tan triste" –, le adelanta el dinero de la compra, la invita a cenar y le pide que vuelva a visitarlo. Estas escenas, cortas y cargadas de simbolismo, modifican el universo de la soledad de ambos personajes, creando y compartiendo una nueva red de sentimientos cuyo esquema semántico responde a: /otro es capaz de sentir como yo y pensar en mí/.

El poder y la función de los diálogos entre madre y vecino, aparentemente sencillos, ritualizados[24] y con fases inacabadas, tienen, por ello, una dimensión afectiva que anula la información aparentemente

banal y se alza en una simbolización que va desde la 'comunicación', 'ayuda', 'comprensión', 'respeto' hasta una afectividad más profunda de 'amistad', 'aprecio', 'querencia' e 'intimidad'[25]: el carácter protector del hombre es real, hace que se sienta estimada, respetada y querida. Este sentimiento compartido entre los protagonistas facilitará la relación posterior entre la hija y el vecino, mediada por la propia madre –"para algo son los vecinos".

La interacción vecina/vecino sirve, inicialmente, para verbalizar el dolor de la hija y hacerlo llegar al espectador: "mi padre me pegaba", "no me casé por exigente", "me enamoré del más cabrón, me ha dejao preñá y me ha dicho que me den por el culo". La organización discursiva de la película y las distribuciones retóricas de los diálogos permiten ver cómo ese estereotipo de 'rebeldía' se modifica sensiblemente a la largo de la historia por la interactividad que se genera entre la joven y el vecino.

Un análisis atento de esos diálogos deja traslucir cómo la actuación del asturiano va orientada a que la joven 1) recupere la estima en sí misma –"no eres como tu padre"; 2) tenga fe en un futuro que está por hacer – "tú con tu edad no has visto nada de la vida"; y 3) instaure una nueva representación del padre a través de la figura del abuelo. Se crea así una organización actancial diferente que sirve de contrapunto con las anteriores, ya que si el padre es la figura castradora que separa a la hija de la madre, el vecino ayuda a recomponer esa relación, anima a la joven a conservar al hijo y, con su ofrecimiento económico y sentimental, le propone otras expectativas de futuro. El lenguaje arcaico del asturiano, que recuerda al empaque caballeresco de Don Quijote, permite que se despierte en la joven una nueva conciencia enunciativa que dará lugar a otros imaginarios sociales.

Las escenas del cementerio restañan, a modo de epílogo, esas relaciones conflictivas padre/madre/hija[26] –"se me ha quitado el dolor que tenía por dentro" –; el nacimiento de la hija, además, evidencia otra imagen que surge de la transformación del estereotipo, evolución que se construye desde la propia reflexión de la joven –"no quiero volver a equivocarme" –, desplazándose así el universo del resentimiento hacia un nuevo estilo de vida gracias a la maternidad.

A modo de conclusión

El director y guionista Benito Zambrano utiliza los estereotipos como lugares comunes que pueden seducir a públicos muy diversos, aunque modula y transforma esos primeros materiales prototípicos para relativizar esas creencias y llevarlas a una dimensión social e ideológica diferentes. Del estudio de los dos estereotipos de *Solas* se desprenden dos imágenes de mujer que viven en una sociedad anticuada, arcaica, que determina sus estilos y modos de comportamiento. La joven condena y critica el universo cerrado e injusto que vive su madre, trata

de salir de él y, para conseguirlo, soporta un determinado número de pruebas, pero no logra distanciarse suficientemente del esquema tradicional. Este estereotipo refleja, en definitiva, una realidad cultural española reductora, discriminadora y monosémica y, aunque al final la joven resuelve parcialmente sus problemas de inadaptación, no lo consigue a partir de su propio esfuerzo y lucha, sino gracias a la ayuda del vecino, adyuvante que representa la imagen de un padre deseado, soñado, que asumirá la función de 'abuelo', reforzando en la hija la estima y el respeto por su madre y, en consecuencia, por su propia persona. No se trata, por ello, de una denuncia ideológica, sino de una desmitificación, en la medida en la que la protagonista rompe con el molde asignado y se distancia, aunque sólo logra parcialmente sus fines.

La resolución extrema de estos estereotipos no se adecua, sin embargo, a una ideología comúnmente compartida, ya que sociológicamente hubiera podido esperarse una respuesta más positiva. En cierta medida, parece como si se castigara la ambición de la joven de aspirar a un mundo mejor y, en ese sentido, la película no ofrece las respuestas social y cultural que hubiera podido esperarse, claro que, en ese caso, se trataría de una película diferente.

Bibliografía

Adam, J.-M. (1989) *Le texte descriptif*, Paris, Nathan.

Adam, J.-M., Grize J.-B., Bouacha, M. A. (eds.) 2004 *Texte et discours: catégories pour l'analyse*, collection *Langages,* Dijon, Editions Universitaires de Dijon.

Amossy, R. (1991) *Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype*. Paris, Nathan.

Anscombre, J.-Cl., Ducrot, O. (1983) *L'Argumentation dans la langue*, Liège, Mardaga.

Austin, J. L. (1962/1970) *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil.

Bakthine, M. (1953/1984) *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.

Bateson, G. (1972/1977) *Vers une écologie de l'esprit,* Paris, Seuil.

Blumer, H. (1939) *Symbolic Interactionism*, New Jersey, Prentice Hall.

Bourdieu, P. (1980) *Le sens pratique*, Paris, Minuit.

Dufays, J.-L. (1994) *Stéréotopye et lecture*, Liège, Mardaga.

Eco, U. (1979 : 1985) *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs,* Paris, Grasset.

Eco, U. 1992) *La Production des signes*, Paris, L.G.C.

Fischer, G.-N. (1996) *Les Concepts fondamentaux de la psychologie sociale*, Paris, Dunod.

Goffman, E. (1967/1974) *Les Rites d'interaction*, Paris, Minuit.

Jodelet, D. (ed) *Les Représentations sociales*, Paris, PUF.

Kleiber, G. (1990) *La sémantique du prototype*, Paris, PUF.

López Alonso, C. (2002) "Marcos semánticos en la relación de filiación hija/madre", en Ramond, M. (éd.) *Mère/Fille*, Montpellier, Iris, Université de Montpellier III, pp. 195-210.

Mead, G. H. (1934/1963) *L'Esprit, le soi et la société*, Paris, PUF.

Morfaux, L.-M. (1980) *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, Paris, A. Colin.
Pêcheux, M. (1975) *Les Vérités de la Palice*, Paris, Maspero.
Putnam, H. (1978) « Meaning, Reference and Stereotypes », *Philosophical Papers,* vol. 2, Cambridge, Cambridge University Press.
Siblot, P. (1990) « Une sémantique qui n'a pas peur du réel », *Cahiers de Praxématique* 15, Montpellier, Université Paul Valéry, 97-114.
Winkin, Y. (ed) (1981) *La Nouvelle Communication*, Paris, Seuil.

Notas

[1] Esta teoría semántica de orientación cognitiva defiende que el significado de un término se localiza en un marco o 'frame' que procede de la experiencia, creencias o prácticas relacionadas con nuestros saberes sobre el mundo. Se trata, pues, de una representación mental que sólo puede comprenderse e interpretarse desde un contexto. Para una aplicación de esta teoría al texto literario, cfr. López Alonso 2002.
[2] Los trabajos en semántica sobre los estereotipos arrancan de Putnam (1978) para la que el estereotipo es la parte de la significación asociada al uso general. Se trata, por ello, de los valores de utilización de la palabra a partir de un reconocimiento de los empleos sociales y culturales.
[3] En esta relación entre la actividad de interpretación del receptor y el estereotipo coincido con los postulados de la teoría de la recepción en la lectura que defienden que el texto no existe de manera inmanente, sino que el lector es el que construye la significación y lo instaura como objeto estético. En la línea de Eco (1979, 1992) se trataría de una cooperación entre texto y lector.
[4] Película escrita y dirigida por Benito Zambrano, producida por Antonio P. Pérez, y estrenada en 1999.
[5] Para un desarrollo de esta noción, cfr. Kleiber 1990.
[6] Cfr. Morfaux 1980; Siblot 1991.
[7] Cfr. Jodelet 1989; Amossy 1991; Fisher 1996.
[8] J.-M Adam, J.-B Grize, M.A. Bouacha 2004.
[9] Papel excelentemente bien realizado por María Galiana.
[10] Tal como se desprende, por ejemplo, de la manera en la que se ocupa de su marido en el hospital, a pesar de los malos tonos, insultos y gestos despreciativos con los que la trata.
[11] Estas marcas pueden observarse en la relación que este personaje mantiene con el vecino y el médico y, también, en la utilización mesurada que hace de sus silencios y sonrisas.
[12] Papel realizado por la actriz Ana Fernández.
[13] Se trata del pueblo andaluz de Carmona, aunque nunca se cita por el nombre.
[14] Papel realizado por Paco de Osea.
[15] Sevilla.
[16] Se encuentra este marco semántico en las escenas del hospital, con el silencio del padre a las preguntas de la hija, las miradas reprobatorias y gestos desabridos.

[17] Se puede inferir este impulso en la escena del tren. El rechazo se percibe en la mirada de la joven a la pobre vieja que arrastra lentamente el carro, como dando a entender que hay vidas más duras que la suya.
[18] Se observa este cambio en un gran número de escenas, como la de ponerse el jersey tejido por su madre, acariciar las flores, comprar lotería, etc.
[19] Este punto se refleja en un gran número de escenas, como por ejemplo, en la entrada de la hija borracha en la casa y la respuesta mansa de la madre al camarero "yo también estoy acostumbrada a tratar con borrachos", pero precisa, "es una buena hija".
[20] Siguiendo los presupuestos de la Sociología y Psicología sociales, aunque desde acercamientos diferentes, se observan y analizan las interacciones sociales que son, por una parte, procesos de influencias mutuas que se construyen en el intercambio comunicativo y, a su vez, el lugar en el que se ejerce ese juego de acciones y reacciones. Cfr. Goffman 1967, Mead 1934, Blumer 1939, Austin 1962, Bateson 1972, Winkin 1981.
[21] Noción introducida por Pêcheux (1975) para referirse a la ideología implícita en los discursos políticos.
[22] Papel realizado por el actor Carlos Álvarez-Novoa.
[23] Esta situación es muy sutil: el marido le reprocha a la mujer que "hueles a macho", ella no le contesta, pero se queda ensimismada sonriendo, imagen que se repite en el tren mirando por la ventanilla. Esa sonrisa sintetiza el convencimiento de sentirse deseada y respetada por un hombre bueno, confirmación que obtiene en la despedida, cuando baja por la escalera del brazo del vecino y se entabla un corto diálogo: "¿Usted ha pegado a su mujer?/ ¡Qué barbaridad, eso nunca!", a lo que ella responde "¡Ya pensaba yo que usted es un buen hombre!", comentario que clausura una relación inconclusa.
[24] En la escalera, los saludos.
[25] Este último se percibe en la escena en el baño o cuando le ofrece el brazo para bajar la escalera, acción que se realiza lentamente, casi solemnemente.
[26] En las escenas finales, ante la lápida de su madre le explica lo que le duele su pérdida, cómo ha cambiado su vida y sus planes de futuro. Hay, también, un acto de perdón al padre en el gesto mudo de ponerle una flor en la lápida.

La mujer y el hombre
Una historia de hormonas

LUIS GARCÍA VEGA
Universidad Complutense de Madrid

Actualmente estamos viviendo en un momento de inflexión entre el pensamiento primitivo y mágico acerca de muchos misterios de la mente humana y las más atrevidas investigaciones sobre el cerebro humano, realizados gracias al desarrollo de las técnicas de neuroimagen. Tal vez esto pueda llegar a producir un cambio en los modos de representación de algunos contenidos de la mente humana.

Carl Jung en su obra *Tipos psicológicos* (p. 570-579) habla de dos formas de representación: los "símbolos" y los "signos". Los "símbolos" sirven para representar el "misterio", lo desconocido, lo que tan solo se presiente pero que no se llega a comprender. El "signo" sirve para representar lo que se conoce y, por lo tanto, ha dejado de ser "misterio". Partiendo de esta hipótesis podremos llegar a pensar que según va avanzando más el saber científico van a ser sustituidos los "símbolos" por los "signos". Cada cultura, con sus propias vivencias y los acontecimientos misteriosos de los que ha sido testigo, va formando su propio patrimonio, el "inconsciente colectivo", cuyos contenidos son los "arquetipos" o "imágenes primordiales".

Los arquetipos son focos energéticos de esa memoria colectiva, sedimentada en el transcurso de muchas generaciones; son el misterio, se representan por medio de "símbolos" y aparecen en las leyendas, los mitos y los ritos arcaicos. Cuanto más primitivos y arcaicos son los arquetipos, mayor energía psíquica poseen; esto hace que los modos de representación con una gran riqueza arquetípica tengan un inexplicable atractivo; algo que sucede cuando la literatura o el arte los representa mediante símbolos, ritos, leyendas o mitos.

Debemos aclarar que, al referirnos al concepto de "inconsciente colectivo", en modo alguno estamos reconociendo las inaceptables posturas racistas que se han podido apoyar en este concepto para colocar a unas razas o culturas por encima de las otras.

El concepto de género ha tenido un importante componente de misterio formando una parte muy importante del inconsciente colectivo de muchas culturas. El misterio que ha rodeado a este tema,

acompañado del tabú y sus formas de representación en los símbolos, ritos, leyendas y mitos es la mejor prueba de este hecho.

Jung habla de dos importantes arquetipos de género: "alma" y "sobra". La imagen del "alma" tiene dos versiones: "anima" y "animus". Ambos son la imagen inconsciente del otro sexo que llevamos incorporado en nosotros mismos. Las dos son el resultado de nuestras experiencias generacionales con el otro sexo. En el caso del hombre, el "anima" es la imagen inconsciente incorporada de lo femenino, como consecuencia de sus relaciones con la madre y con las otras mujeres. "Animus" es la parte masculina incorporada a lo femenino de la mujer y que lleva el sello de sus relaciones con el padre y con los otros hombres. (Jung, 1936, 543-546).La "sombra" es "nuestra otra parte", "nuestro hermano tenebroso", algo a lo que temer y respetar. Es el tabú de las relaciones con las personas del mismo sexo. En los pueblos primitivos pisar la "sombra" tenia que ver con un arcaico y maligno hechizo del que solo se podía librar mediante mágicas ceremonias.

"Anima", "animus" y "sombra" son potentes focos de energía psíquica que han tenido que ver con muchas representaciones literarias de género.

El arquetipo de género se ha desarrollado y consolidado como consecuencia de un patrón de comportamiento que tiene en gran medida su origen en la naturaleza biológica. Recientemente, la antropología cultural trata de ser explicación de todo ello. Es muy frecuente escuchar que en los tiempos más remotos, mientras el hombre se encargaba de defender la familia y buscar el alimento mediante la caza o la pesca, la mujer desempeñaba el papel de administradora del hogar y cuidadora de los niños. Cada uno de estos roles exigía comportamientos que la propia comunidad se encargaba de regular. Muy pronto las creencias religiosas trataron de consolidar estos roles de género. Cuando se implantaron los sistemas educativos se diseñó el patrón de conducta obligada de cada rol de género. Las costumbres, las representaciones simbólicas, los tabúes, los mitos y los símbolos también desempeñaron un importante papel en consolidación de este proceso diferenciador.

La imagen de la mujer cuidadora se empieza a poner en práctica en los juegos de las niñas, sobre todo con el juguete preferido, la muñeca. La imagen masculina se desarrolla con otro tipo de juegos, violentos y competitivos y con juguetes que simulan armas o con el balón, al que hay que pegarle fuerte con el pie para conseguir la victoria. La niña, sobre todo en la preadolescencia, va a jugar con su muñeca como si fuera un bebé al que tiene que cuidar y a veces se convierte en una imaginaria amiga íntima a la que contarle sus secretos. Así, mientras el niño desahoga su energía pegando, la niña descarga sus emociones hablando y tal vez llorando con su muñeca para contarle sus desgracias.

Así surgen y se consolidan las dos formas de género: la que llamó Adler "carácter masculino", agresivo y el carácter femenino que trata de resolver sus problemas mediante la comprensión, la comunicación y el diálogo.

Por supuesto, estos son dos estereotipos y como tales de ellos participa de mayor o menor grado cada hombre y cada mujer; pero, en todo caso, la cultura suele presentar los roles de género en su forma estereotipada y como modelos a seguir.

Todos estos conceptos: inconsciente colectivo, arquetipos, símbolos, mitos, ritos, leyendas han alimentado las más maravillosas formas de representación literaria de género, sobre todo por aquello que de misterio tienen, pero ¿podríamos preguntar que va a suceder cuando el misterio se desvele?. Cuando llegue a conocerse la naturaleza de los fenómenos mentales que han originado este mundo de pensamientos mágicos colectivos tal vez estaremos empezando a dar los primeros pasos para entender el misterio.

Actualmente, la neurociencia empieza a descubrir la naturaleza del cerebro emocional. Se ha dicho de los años noventa del pasado siglo que ha sido la "década del cerebro emocional", y a ello han contribuido los trabajos de eminentes neurólogos como Antonio Damasio (1994) y Joseph Le Doux (1996), con sus respectivos equipos de colaboradores. Pero ninguno de ellos se han preocupado de la emoción amor; sus estudios, más relacionados con la psicopatología, se hicieron sobre dos emociones negativas: el miedo y la ira.

Para comprender la naturaleza neuroquímica del amor en sus dos formas: pasión romántica y síndrome de perdida con abandono, y los matices de género hemos consultado los trabajos de eminentes neurólogos antropólogos y psicólogos.

El cerebro masculino y el femenino, a pesar de tener mucho en común en las formas y modos de amar, tienen interesantes matices propios. Los neurobiólogos Andreas Bartels y Semir Zeki (2000) en el Colegio Universitario de Medicina de Londres han observado que la pasión romántica está asociada a altos niveles de producción de los neurotransmisores: dopamina, noradrenalina, los cannabinoides y los opiáceos endógenos cuya presencia se detecta en ciertas zonas del cerebro, las llamadas por ellos los "módulos del amor": núcleo caudado, putamen, corteza cingulada anterior y lóbulo insular. En Norteamérica, la antropóloga Helen Fisher y un nutrido grupo de colaboradores, entre los que destacan los neurólogos Greg Simpson,y Lucy Brown (del Albert Einstein College of Medicine) y los psicólogos Arthur Aron y Deb Másek, han comprobado también la participación de los mismos neurotransmisores, calificando al núcleo caudado como "el horno donde se cuece el amor romántico", porque la pasión romántica viene

acompañada de una actividad extraordinaria de la dopamina en esta zona.

La pasión romántica además está asociada a dos potentes hormonas: la testosterona y la progesterona. James Dabbs, profesor de la Universidad Estatal de Georgia (Atlanta) comprobó que en el hombre la cantidad de producción de testosterona puede llegar a ser hasta siete veces mayor que en la mujer. Este hecho va a influir sobre algunas diferencias de género en el sentimiento del amor. La testosterona, producida por las glándulas suprarrenales y sobre todo por las gónadas masculinas, está asociada al típico comportamiento masculino: afán de competir, imposición mediante la agresividad, afán de lucha y de dominación. En la mujer el mecanismo de producción de testosterona es secundario, a través de la elevación de los niveles de dopamina y de la oxitocina. La progesterona, la hormona femenina por excelencia, está asociada al típico comportamiento del amor y cuidado maternal.

La diferencia entre la pasión romántica y el síndrome de pérdida esta en que los mismos neurotransmisores se producen con mayor cantidad en este segundo caso, llegando incluso a provocar un estado psicológico extremo con pérdida de control. Además, al elevarse los niveles de estos neurotransmisores interviene otro nuevo, el glutamato, que posee una enorme capacidad de excitación y esta relacionado con el denominado "síndrome de ansiedad de separación", acompañado de señales de angustia por el abandono. Helen Fisher (2004, 200 y 282) comprueba que el masaje activa la oxitocina y los receptores de los opiáceos. Los opiáceos, como por ejemplo la morfina, reducen la intensidad de esta llamada de angustia, del mismo modo que las caricias y en general cualquier atención y muestras de comprensión.

Partiendo de estos hechos es fácil comprender ciertas diferencias de género en la pasión romántica y en los estados de pérdidas afectivas. En este sentido, podemos decir que no es igual el apasionamiento que viene acompañado de especiales cantidades de testosterona que aquel otro en el que predomina la progesterona. En el primer caso podríamos decir, tal vez exageradamente, aunque con algo de razón, que el hombre se siente bien con su pareja porque hace el amor con ella, mientras que la mujer hace el amor porque se siente bien con su pareja. Son estos pequeños matices del estereotipo de género que es fácil apreciar en las buenas representaciones literarias de género.

Considerando a la seducción como el primer paso de la pasión romántica, tenemos en el coqueteo una forma muy femenina, recogida en la tradición y maravillosamente representada en la literatura de amor. Coquetear es prometer y no dar. Pero, ¿qué función biológica puede tener esto?, de hecho, en el cerebro del enamorado empieza a pasar algo especial cuando es objeto de coqueteo. Según la antropóloga Helen Fisher la mujer necesita de una pareja que le ayude en su proyecto de

familia (acompañando este hecho, como ya dijimos, por la presencia en el cerebro de progesterona), el hombre necesita seducir, dominar (testosterona) y procrear; si la mujer quiere tener al hombre más tiempo junto a ella tiene que conseguir que el hombre se vincule a su proyecto y el coqueteo precisamente es, como se ha demostrado, una actividad que crea adicción y es vinculante. Los recientes trabajos de neurobiólogos y psicólogos han demostrado la naturaleza de este proceso. E. N. Aron y A. Aron (1996), Pankssep (1998) y Shultz (2000) han comprobado que cuando el cerebro espera una atractiva recompensa libera una enorme cantidad de dopamina, y que mientras la recompensa se demora hábilmente se sigue produciendo más y más cantidad de este neurotransmisor, asociado al sentimiento de bienestar. La espera prolongada genera adicción por seguir contando con esta sustancia por más tiempo. La demora de recompensa de un hábil coqueteo crea adicción hacia la persona que sabe bien coquetear. Ya Andreas Capellanus en su conocido tratado *De amore* (1175?) nota las consecuencias que puede tener el coqueteo frente a la fácil entrega: "el amor que se obtiene fácilmente es de poco valor; la dificultad en conseguirlo lo convierte en un bien preciado". Muchos símbolos, ritos y leyendas han representado literalmente este hecho, cuyo correlato cerebral hoy ya conocemos. Estamos aquí de nuevo ante un hecho en el que la razón experimental descifra las claves del "misterio".

La progesterona y la testosterona también influyen en las pérdidas afectivas de género. Si la progesterona impulsaba a la formación y cuidado del hogar, el prototipo de género femenino sentirá el abandono como una traición y como el fracaso del proyecto de vida; fracaso del que incluso puede llegar a culpabilizarse a sí misma.

En sus primeras fases, el síndrome de pérdida por abandono viene acompañado de una elevada producción de dopamina y noradrenalina, como si se sintiera de un modo especial el amor, por estar en peligro. Pero llega un momento en el que, ante el fracaso reiterado de cualquier tentativa de solución, ambos sistemas neurotransmisores comienzan a disminuir su actividad, entrando en la típica fase de letargo, abatimiento y depresión (Panksepp, 1998). Esto implica el abandono de tentativas de solución y, en el mejor de los casos, podría suponer un ahorro de energía para iniciar la solución por nuevos caminos. Este hecho también tiene matices diferenciales el comportamiento de género. El sentimiento de vacío existencial, la depresión, la desesperación, la baja autoestima, los sentimientos de culpabilidad y, en muchos casos, la pérdida de interés por el sexo suelen ser sentimientos que acompañan a la mujer al sentirse abandonada. En el prototipo masculino la pérdida afecta a un impulso más primario, más biológico; siente que pierde algo de su propiedad, el objeto de sus deseos del que se considera como su exclusivo propietario.

Por supuesto, este esquema tan estereotipado de género no existe en la realidad. Hay, individuos que se mueven en otros niveles de vinculación emocional. Hay hombres que sufren intensamente la pérdida de su proyecto de vida en pareja y sufren más por esta pérdida que por tener que renunciar y quedarse sin el objeto de su deseo. Por supuesto, hay también mujeres para quienes el drama del abandono tiene más que ver con la pérdida del amante que con el proyecto de vida roto.

Estos sentimientos de pérdida tienen su soporte material en la actividad cerebral. Los trabajos de Insel y Carter (1995), Young, Wang e Insel (1998) y los más recientes de Berg y Winne-Edwards (2001) demuestran la relación de estos sentimientos con la oxitocina y la vasopresina, sustancias que se activan con las muestras de afecto, las caricias y el placer de la convivencia. En el hombre la vasopresina hace que disminuya el nivel de producción de la testosterona y esto sucede en las parejas ya consolidadas que se llevan bien y en las que el varón es fiel a su compañera, mientras que en los hombres infieles se observa un mayor nivel de testosterona, la hormona de la conquista. Así pues, a nivel neuroquímico, la presencia de la oxitocina (sobretodo en la mujer) y la vasopresina (en el varón) señalan el paso de la pasión romántica al amor maduro.

El modo estereotípico femenino de afrontar una pérdida, basado en lo anteriormente dicho, está más relacionado con la terapia racional constructivista de Robert Neymeyer; la tarea consiste en la reconstrucción de un nuevo proyecto de vida, en sustitución del fracasado.

Ya, para terminar, nos podríamos hacer la siguiente pregunta: ¿Supondrá el conocimiento de la naturaleza del amor el comienzo de una nueva forma de representación de los sentimientos mediante el abandono de los símbolos, leyendas, ritos y mitos tan usados hasta aquí? Carl Jung en las primeras páginas de su interesante obra *Arquetipos e inconsciente colectivo* critica el avance tecnológico, a pesar de reconocer que reporta muchas satisfacciones materiales, pero empobrece los aspectos espirituales de la humanidad:

> Nuestro intelecto ha hecho conquistas tremendas, pero al mismo tiempo nuestra casa espiritual se ha desmoronado, es la casa que nuestros padres construyeron, una posesión cuyos herederos legítimos de ningún modo somos y esto esta sucediendo porque el desarrollo científico, la racionalización del misterio nos ha hecho perder los símbolos históricos.

Podremos tal vez pensar que la "gran casa del espíritu" empieza a desmoronarse ante los avances de la ciencia y que en las nuevas generaciones desaparecerán los clásicos modos de representación del amor en sus facetas de pasión y pérdida por medio de los símbolos,

mitos, ritos y leyendas, pudiendo llegar a ser sustituidos por otros diferentes que se podrían encontrar en el campo de la cibernética y en otros mundos afines.

Bibliografía

Capellán, Andrea, *De Amore,* Barcelona, El Festín de Esopo, 1984 [1174 ?].

Aron, E. N. y Aron, A., "Love and expansion of the self: The state of the model", *Personal Relationship,* 1996, p. 345-58.

Bartels, A. y Zeki, S. , "The neural bases of romantic love", *Neuro-Report,* 2 (17), 2000, p. 12-15

Berg, S. J. y Wynne-Edwards, K. E., "Changes in testoterone, cortisol, and estradial levels in men becoming fathers", *Mayo Clinic Proceedings,* 76 (6), 2001, p. 582-592

Damasio, Antonio R., *Descartes' Error: Emotion, Reason and Human Brain,* New York, G. P. Putmam's Sons, 1994.

Fisher, Helen, *Por qué amamos. Naturaleza y química del amor romántico,* Madrid, Santillana Ediciones Generales, 2004.

Insel, T. R. y Carter, C. S., "The monogamous brain", *Natural History,* 104 (8), 1995, p. 12-14

Jung, C. G., *Tipos psicológico,* Buenos Aires, Editorial Sur, 1936.

Le Doux, Joseph, *The Emotional Brain,* New York, Simon and Schuster, 1996.

Neymeyer, Robert A., *Aprender de la pérdida. Una guía para afrontar el duelo,* Barcelona, Paidos, 2004, [2002].

Panksep, J., *Afective Neurocience. The Foundations of Human and Animal Emotions,* New York, Oxford University Press, 1998.

Schultz, W., "Multiple reward signals in the brain. Nature reviews", *Neuroscience*, 1 diciembre 2000, p.199-207

Young, L., Z. Wang y Insel, T. R., "Neuroendocrine bases of monogamy", *Trends in Neurosciences,* 21 (2), 1998, p. 71-75.

Variations autour de Tamar

CATHERINE FLEPP
Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis

J'ai souhaité, dans le cadre de ce livre, confronter la réécriture des amours bibliques d'Amnon et de Tamar par la dramaturge María Rosa Gálvez de Cabrera (1768-1806) dans sa tragédie *Amnon* à celle que proposèrent Tirso de Molina dans *La venganza de Tamar* et Calderón de la Barca dans *Los cabellos de Absalón*. Cette œuvre m'est apparue révélatrice des impasses et des contradictions auxquelles se heurte le discours féminin et des stratégies qu'il est contraint d'adopter pour être recevable. Plus d'un siècle et demi sépare l'œuvre de Tirso (sans doute de 1632) de celle de María Rosa Gálvez, publiée dans le volume 3 de ses *Œuvres Poétiques* en 1804, et hormis le motif des amours bibliques incestueuses, il ne reste rien de l'univers de Tirso dans la pièce de María Rosa Gálvez, centrée sur l'affrontement du père et de la fille. L'hymne à la moralité et à la vertu s'est substitué au jeu qui l'emporte dans la pièce de Tirso où tout commence comme une sorte de défi.

Dans *La venganza de Tamar,* Amnon, le prince rétif à l'amour se fait fi de s'introduire dans le jardin des concubines du Roi : tel est son bon vouloir. Les concubines, sous bonne garde, excitent la concupiscence de son demi-frère Absalom qui se targue de les posséder toutes. C'est Amnon qui par sa question introduit le motif de l'inceste : « ¿A la mujer de tu padre ? », aussitôt écarté par Absalom : « solo perdono a mi madre » (1, 2). L'inceste mère-fils est évincé et il semblerait que l'on ne puisse en parler que si la prohibition s'impose aussitôt sur ce qui constitue l'interdit majeur. Or, Amnon va transgresser l'interdit en pénétrant de nuit dans le jardin du palais, au risque d'y trouver sa mère. Séduit par le chant de Tamar, il est cet amant absent –Joab– dont Tamar souhaiterait tant qu'il pût l'entendre. Surpris, il se fait passer pour le fils du jardinier et part sans avoir pu voir le visage ni savoir le nom de la chanteuse inconnue dont il a appris qu'elle porterait le lendemain une robe cramoisie aux noces d'Elise. Sous le déguisement d'un masque de cour, il reconnaît, saisi d'effroi, sa sœur. La prohibition impose le silence : « Alma, morir y callar / que siendo amante y hermano / lo mejor es olvidar ! » (1, 9). Dans l'en deçà de la limite qu'est l'instant foudroyant de cette reconnaissance, il a aimé « sin saber a quien » (1, 6) – jusque là pas d'inceste, les identités se dérobent– dans l'au-delà de cette

limite, la reconnaissance de l'interdit et le renoncement, le pouvoir rétroactif du nom sur l'objet du désir. Seulement, les effets du signifiant semblent ne pas suffire: Amnon s'avoue résolu à vivre sa passion jusqu'au bout.

Ses désirs incestueux le plongent, néanmoins, dans le silence de son symptôme mélancolique et, quand il retrouve la parole, sa parole est une parole trompeuse. Dans une merveilleuse scène de théâtre dans le théâtre, il demande à Tamar de jouer le rôle d'une prétendue princesse ammonite défunte et adorée. Compatissante et amusée, elle accepte d'exercer ses talents d'actrice. Par ce subterfuge, Amnon se maintient sur une ligne de crête où l'inceste est dit et interdit –seule sa tricherie rend possible la coexistence du dire et de l'interdit. S'il peut jouer de l'un et de l'autre, c'est parce qu'il mêle la Loi à l'univers du jeu : il scelle un pacte avec Tamar dont il ne respecte pas la règle puisqu'il profitera du jeu pour s'affranchir de la Loi (2, 11) : sa tricherie est transgression. Le secret qu'il confie à Tamar, comble de la duplicité, est un leurre –ses prétendues amours– censé avoir des vertus thérapeutiques. Amnon masque tout en dévoilant ce qui ne pouvait être dit sans la médiation de la fiction, il dit sans dire, jamais à son insu, toujours maître du jeu, maître du monde. Protégé par le mensonge, le vrai secret –j'aime ma sœur– reste tu, bien qu'il approche, non sans malice, la limite où la fiction le cède aux amours réelles : Amon : « Quítale al Tamar la T, ¿y dirá Tamar ? » / Tamar : « amar » / Amon : « Yo me llamo Amon ; quítale la N » / Tamar : « serás amo » (2, 6). Il amène Tamar sur son propre terrain et c'est à elle de décliner un verbe : « amar, amo » auquel il ne manque que son complément : Tamar. Le nom ne sert pas de cran d'arrêt au désir incestueux, tout au contraire, Tamar introduit le signifié : « Si como hay similitud / entre los nombres, la hubiera / en las personas, yo hiciera / milagros en tu salud » (2, 6). Amnon en tire parti : « ¿Amor no es correspondencia ? ». Tamar est tout entière consentante à ce monde de la « burla », par innocence, par amusement et par amour pour son frère. Mais les dés sont pipés : elle joue pour le guérir, il joue, lui, pour la séduire et sa vanité narcissique est ici à son apogée dans le déploiement vertigineux des jeux sur le signifiant. Si Tamar est complice, si elle joue avec le feu, elle ne peut consentir à ce qu'on quitte le jeu, auquel cas elle cessera de jouer : « no me hables mas palabras disfrazadas / que andamos yo y tu dama muy pegadas » (2, 8). Il aura fallu pour lui ouvrir les yeux l'intervention de Joab, l'amant jaloux, le représentant de la Loi. Amnon, le maître du jeu, pris à son propre piège, victime de sa stratégie, est alors égaré et débordé par la jalousie. Il ne joue plus, il ne triche plus. L'acte 2 se clôt sur l'inceste agi.

Tamar, la sœur convoitée, existe-t-elle comme sujet pour Amnon ? N'est-elle pas une sorte de double mimétique de son frère, lui qui considère que tout serait tellement plus simple si les femmes n'existaient

pas ! Si Tamar et Amnon sont si semblables, ces amours incestueuses ne sont-elles pas des amours narcissiques ? Amnon n'a-t-il pas trouvé en Tamar le seul et unique objet de sa fascination, sa propre image? A l'appui de cette hypothèse la fiction ourdie par Amnon qui charge Tamar de jouer le rôle d'une princesse morte et d'être le miroir de son amour: « espejo de mi amor » (2, 6). Que réfléchit la surface vacante du miroir ? De même que Narcisse, selon la version du géographe Pausanias, pour se consoler de la perte de sa sœur jumelle prit l'habitude de se regarder dans les fontaines épousant, dans le reflet de son propre visage, l'image perdue de sa sœur défunte, Amnon sur ce miroir que lui tend Tamar retrouvera, à travers son propre reflet, celui de la princesse fictive défunte, entendons sa sœur refusée, son amour impossible. La fiction ourdie où le reflet de la princesse morte et le reflet de la sœur se mêlent pour être en définitive reflet de soi-même, renforce la dimension narcissique des amours d'Amnon, tout en suggérant que la relation avec sa propre image ne saurait être qu'une relation incestueuse. Tamar est la sœur, la sœur défunte puisqu'elle joue le rôle de la princesse ammonite, Tamar est aussi Amnon.

Cette fiction, à l'origine de la duperie, introduit la loi, et les deux plans –celui de la simulation et celui de la loi– sont toujours imbriqués l'un dans l'autre. Que dit la Loi ? Qu'Amnon aurait pu épouser la princesse ammonite, tout comme il pouvait épouser Tamar. Or, silence est fait sur la possibilité d'un mariage légal entre Tamar et Amnon –présente dans le récit biblique– (*Samuel, II*, 13, 1-38) afin d'accentuer la transgression incestueuse. La reprise des jeux de mots sur l'onomastique : « Tamar, Amar, Amon, Amo » lors de la scène du viol, absents dans la même scène de la pièce de Calderón, tend à faire oublier la violence transgressive au profit d'une seule loi, celle du signifiant qui répond aux exigences impérieuses de la sexualité.

Tout est affaire de séduction dans la pièce de Tirso : séduire, « se/ducere », détourner de sa voie, amener à l'écart, séparer, en l'occurrence, le nom de son signifié. Le jeu est de l'ordre du signifiant, le signe est l'enjeu de la séduction et, dans cette surenchère verbale, il y a du défi, une façon de braver l'ordre de la loi pour imposer l'enchaînement arbitraire des signes et son bon vouloir : « mi gusto ». Une fois l'inceste consommé, Amnon quitte le terrain du jeu, ce dont Tamar lui fait grief et, désormais sous l'emprise exclusive de la Loi et de l'interdit, il fait de Tamar un objet abject et répugnant : « Fruta de Sodoma horrible […] / Sal fuera que eres horror de mi vida y su escarmiento » (3, 1). C'est à armes égales, qu'après le viol, Tamar affrontera déguisée en paysanne son frère Amnon. Il lui a fallu pour cela s'exercer à l'art de la « burla » : « queremos / estudiar cómo sabremos / burlaros, pues nos burlais » (3, 12) –Œil pour œil, dent pour dent– Tamar enfantine, innocente,

généreuse, crédule, passée maîtresse dans l'art des mots, échappe à sa condition de victime et s'affirme comme sujet.

Derrière ces amours fraternelles incestueuses et narcissiques, la figure du père. Au tout début de la pièce, ce sont les femmes du père qui sont convoitées : tout incite à penser l'Œdipe comme un Œdipe positif et, pourtant, n'est ce pas, sur le dos des femmes, un amour entre hommes qui se joue là et n'est-on pas en droit de voir un inceste du deuxième type dans ce désir de partager avec le père une partenaire sexuelle commune? Le lien social semblerait se tisser dans l'homosexualité, et la plaisanterie de Eliezer à Amnon prendrait un autre sens : « Mas si estuvieres preñado ? » (1, 3). Le fantasme incestueux mère-fils évoqué tout au début de la pièce n'est-il pas fantasme d'union avec le père ? N'est ce pas ce père trop aimant que met à mort symboliquement Absalom en tuant son demi-frère Amnon ?

La pièce de Tirso est la seule où figure dans le titre le nom de Tamar –une façon de rendre hommage à une femme qui a souhaité obtenir réparation, tout en laissant entendre qu'il n'y a d'au-delà de la vengeance que dans son nécessaire dépassement au nom de l'amour. C'est à David qu'il incombe de donner une fin à ce qui est qualifié de « tragedia lastimosa », en imposant sur scène la figure de ce père aimant et en offrant un au-delà de la faute dans la surabondance de l'amour et de la grâce. Libéré de la loi du péché et de la mort, le don des larmes et le don d'amour abondent sur David et sur l'homme. Tirso reprend l'opposition Paulinienne du don et du péché, le don qui, à partir de bien des fautes, celles de David et celle d'Amnon, aboutit à la justification de l'homme par la foi[1]. Calderón situe le monologue du père, non plus à la fin de la pièce mais à la fin de l'acte 2, pour insister sur l'aveuglement de David à l'origine de cette erreur fatale –laisser partir Amnon au banquet– cherchant ainsi à justifier sa faute pour reconnaître à la fin de l'acte 3 que son châtiment est juste et mérité : « pague la pena merecida » (v. 2996). L'homme est justifié par la Loi.

Le titre choisi par Calderón, *Los cabellos de Absalón,* est en outre révélateur du déplacement du pôle d'attraction –centré sur l'affrontement du père et du fils, David et Absalom. Amnon est dès le début de la pièce épris de Tamar et souffre de cet amour impossible– pas de travestissement, pas d'emprunt d'identité comme chez Tirso. Sous l'emprise d'une force qui lui échappe, cet Autre qui le conduit où il souhaiterait ne pas aller (v. 307-310), Amnon est la proie d'une conscience torturante, coupable et victime, dans un univers où le sentiment de la faute est accablant. Lorsqu'il se décide à parler de ses amours, à l'instigation de Tamar, le scénario imaginaire qu'il met en place, destiné à apaiser sa conscience coupable, est un pâle reflet de la fiction ourdie par l'Amnon tirsien. La situation d'interlocution permet le glissement du « tu » fictionnel –la prétendue femme entrevue au jardin,

clair renvoi à *La venganza de Tamar*– au « tu » de Tamar et quand, par le contenu sémantique du verbe « mes ves » (v. 463), le « tu » de l'adresse lyrique fictionnelle (sept fois répété) coïncide avec le « tu » de Tamar – spectatrice-auditrice de cette présumée parole libératrice– Tamar coupe court. Tamar raisonneuse, très capable, mène le jeu et n'a pas besoin de l'intervention d'un tiers, Joab, pour décider de ne plus jouer. L'Amnon caldéronien est toujours au-delà de la limite sur laquelle se maintenait l'Amnon tirsien dont on a vu qu'il était tout d'abord en deçà, puis déterminé à jouer et mimer ce que la loi lui interdit, dans cet entre-deux du comme si, avant que de commettre l'inceste, sans avoir jamais craint le châtiment. L'Amnon caldéronien depuis cet au-delà contemple et condamne ce qu'il se doit d'accomplir et qu'il accomplira, au nom d'une instance à laquelle il se soumet. C'est un monde désespérément clos où tout ce qui a été prédit va devoir s'accomplir. Croire que les amours de Tamar et de Amnon sont des amours possibles, ainsi que le lui rappelle Tamar puisqu'il eût suffi de demander sa main à David, serait oublier la malédiction de Yahvé à l'encontre de David: « Voici que moi je vais susciter de ta maison le malheur ». Plus fidèle que Tirso au texte biblique (*Samuel, II*, 13, 7-16), Calderón s'en écarte délibérément en introduisant Tamar tout au long de l'acte 3. Il recrée un autre couple incestueux – celui d'Absalom et de Tamar, tous deux nés de la même mère Maakah. Tamar qui n'a pas caché qu'elle se réjouirait de voir Absalom sur le trône se rangera à ses côtés dans sa conquête du pouvoir, sous couvert de vengeance. Quelle vengeance au juste ? La mort d'Amnon n'a-t-elle pas suffi ? La vengeance, elle le reconnaît, n'est plus son vrai mobile. Quel est-il ce mobile qui l'anime d'une force sans pareille ? Le désir de pouvoir sans doute plus rassurant que son amour pour Absalom ou que la colère contre son père. Tamar n'a peur de rien : « que no me dan temores gentes tantas » (v. 2440), David a peur de tout. Princesse guerrière, d'une beauté éclatante, elle se bat pour que se couche le soleil caduc de son père et qu'un nouveau soleil se lève –Absalom– dont les cheveux bouclés dardent de plus beaux rayons. Le désir de tuer le père, présent dans les deux pièces de Tirso et de Calderón, est infiniment plus motivé dans la pièce de Calderón où l'ambition d'Absalom est signifiée dès le premier acte. Tuer le père, ceindre sa couronne revient à s'approprier sa puissance phallique, or les images qui définissent cette couronne : « cerco en que mi gusto encierro […]. Mi cabeza quiero honrar / con vuestro círculo bello » (v. 1401-1405) en font une bien curieuse couronne. Prendre le pouvoir équivaut alors à posséder sexuellement le père, un père féminisé, à l'instar de son fils Absalom, à plusieurs reprises assimilé à Narcisse, et qui ne pourra se soustraire à une mort féminine –je renvoie aux très belles pages de Nicole Loraux–[2], pris à des liens inextricables, suspendu en l'air par ses cheveux, entre ciel et terre. Quand Tamar découvre son frère mort, elle exige qu'on recouvre

son corps et part s'enterrer vivante. Tamar serait-elle une nouvelle Antigone ? Son frère perdu, il ne lui reste plus qu'à mourir en s'inclinant devant un châtiment qu'elle reconnaît juste. A la miséricorde divine de la pièce de Tirso, Calderón oppose la mesure de la faute et une expérience graduée de la culpabilité : « medir castigos y premios » (v. 3197). Coupable, justement châtié, David est aussi victime : « pues que la culpa yo no he sido / sino el hado » (v. 2992-2994).

Or, María Rosa de Gálvez va trancher délibérément en faveur d'une culpabilité sans appel du roi. Cette tragédie témoigne d'un infléchissement de la notion de péché et de faute vers celle de crime. L'inceste est un trouble, un dommage qui menace le pacte social, Amnon en contrevenant aux lois sociales est un délinquant, un criminel. Pourquoi avoir retenu Amnon pour titre? Sans doute, parce que le remords résonne à travers toute la pièce : avant, après le viol, Amnon tourmenté par sa conscience est le héros de la pièce. Amnon est vertueux, et c'est armé de la sacro-sainte vertu, cette instance surmoïque qui sert d'antidote au désir coupable, qu'il livre son combat. La loi est clairement formulée et le signifiant fraternel doit sans cesse être répété pour écarter tout danger. Amnon doute, sa raison vertueuse est ébranlée par son « infâme passion » et sa lutte intérieure tend à faire de lui un « délinquant honnête », pour reprendre le titre de la comédie larmoyante de Jovellanos, un délinquant vertueux, une victime plus qu'un coupable : « soy delinquente, a mi despecho » (4, 5). La loi pénale ne peut prescrire ni vengeance ni rédemption, seule une punition juste[3] : « yo imploro la ley que ordena espire en los tormentos el hombre incestuoso » (5, 3), celle que réclame Tamar à son père. Face à la question de l'inceste qui connut un regain au XVIIIe sur la scène, notamment dans le drame bourgeois où il est évité de justesse et dans les débats suscités par la question des lois universelles, María Rosa se prononce en faveur d'un interdit universel. David est horrifié et pourtant, aveuglé par la défense d'Amnon, il va jusqu'à invoquer le lien fraternel pour mettre en cause la juste punition qu'attend Tamar : « recuerda que es tu hermano » (5, 3). Les amours incestueuses, prétexte à une très sévère mise en cause du pouvoir patriarcal, sont aussi l'expression d'un drame familial qui témoigne du repliement de la famille sur elle-même, dans le sens d'une intensification affective de l'espace familial pour reprendre les analyses de M. Foucault[4]. Manipulateur, misogyne, hypocrite, David saura, lorsqu'il est mis face à sa propre démission de roi et de père par Tamar, se prêter à un simulacre d'expiation où fort habilement il accable sa fille, tout en l'incitant à poursuivre son réquisitoire. Il joue la grande scène du pardon mais ce n'est que le premier temps de sa mise en scène, le second, le seul qui compte, c'est celui du pardon soutiré à Tamar. De façon très perverse, il a retourné la situation : Tamar est à présent la victime expiatoire. N'est ce pas une autre forme de viol que ce pardon

que lui extorque David? Il n'y a pas dans la pièce de María Rosa de Gálvez de révolte d'Absalom contre le père, la pièce comme celle de Tirso s'achève sur la mort d'Amnon. En revanche, c'est une femme Tamar qui se révolte contre le père et ce que retient María Rosa de Gálvez, c'est l'isolement de Tamar face à l'alliance du père et du fils. Au nom de l'amour, de l'amour pour son père, Tamar renonce à la vengeance pour être, tel le David de Tirso, à l'image du Dieu aimant et miséricordieux.

Au cœur de cette tragédie, la dénonciation des mécanismes d'oppression fondés sur la domination masculine et celle de l'inégalité foncière du rapport sexuel : « qual es en la tierra el varón justo / que nunca delinquió ? » (5, 3) ira jusqu'à dire le roi à sa fille, mettant au compte du dépit la réparation qu'exige Tamar : « es solo el menosprecio / que has sufrido de Amnon, el que te inspira / de la venganza el criminal deseo » (5, 5). Capable de dénoncer le discours masculin qui tend à faire du viol un moment malheureux qu'une femme se doit d'oublier et d'excuser, María Rosa de Gálvez choisit d'escamoter la scène du viol qu'elle situe entre deux actes. N'est ce pas la crainte que la femme puisse être perçue comme une victime consentante qui justifie son refus de porter à la scène le viol de Tamar, à une époque où ce soupçon traverse la pensée des philosophes des lumières ? N'est-ce pas la preuve qu'il lui est difficile de se soustraire aux discours masculins en vigueur? Si Tirso pouvait repousser le moment de la transgression, toujours à la frontière du dicible et de l'indicible, María Rosa de Gálvez n'introduit aucune simulation, aucun jeu dans la rencontre Amnon / Tamar (2, 5), Tamar cherchant juste à obtenir de lui le nom de l'aimée. Tamar est d'ailleurs fort peu présente sur scène et elle se trouve plus souvent en présence du père que du frère, surtout à l'acte V, pour mieux nous montrer à quel point elle est lâchée par le père. Si María Rosa de Gálvez choisit de supprimer le troisième acte caldéronien, elle emprunte à Calderón l'image d'une femme, Tamar, entraînée vers un espace mortifère et déserté : « una caverna ignota a los mortales / sea mi asilo y mi sepulcro a un tiempo » (5, 5). Par son pardon et son sacrifice, Tamar rend tout à fait recevable la condamnation d'une figure défaillante de père et de monarque dans la mesure où l'héroïsme sacrificiel de la vertu féminine donne une leçon de patience et de résignation devant l'adversité. La marge de manœuvre reste faible…

Au fil du temps, la figure de Tamar a profondément évolué. La complicité incestueuse, absente ou presque dans le texte de Calderón où Tamar rappelle à Amnon qu'il pourrait légaliser leur union, a totalement disparu de la pièce de María Rosa de Gálvez. Tout, dans la pièce de Tirso, est jeu : Amnon joue avec la Loi, joue avec le désir, joue avec les mots, relayé par Tamar, délicieusement complice jusqu'à ce qu'elle choisisse son camp quand apparaît, sous la figure de l'amant, l'instance

surmoïque, celui qui veille dans l'ombre. Tout est faute dans la pièce de Calderón, tout est délit et crime chez María Rosa de Gálvez. L'intériorisation de la vision pénale de la faute envahit la conscience du héros qui se vit traître et coupable chez Calderón, délinquant et criminel chez María Rosa de Gálvez. María Rosa, dans sa réécriture des amours bibliques, puise à ces deux sources dont elle s'écarte en faisant de Tamar le porte-parole d'une revendication féminine qui affleure dans ses confrontations avec David. Tamar, abandonnée par le père, reniée par Amnon, rentre néanmoins, par son pardon, dans le giron patriarcal. Ce sont là les ambiguïtés dans la construction d'une identité féminine dont témoigne cette réécriture, d'une certaine façon subversive, des amours d'Amnon et de Tamar. Ce n'est qu'au prix du sacrifice que peut se dire la dénonciation d'un pouvoir masculin défaillant si bien que le modèle vertueux incarné par l'héroïne féminine et en général par les héroïnes féminines de María Rosa de Gálvez fait de la vertu une arme à double tranchant qui, tout en érigeant la femme en modèle de perfection, creuse le sillon de son asservissement et scelle un pacte destiné à satisfaire l'imaginaire masculin.

Notes

[1] Je renvoie aux très belles pages du philosophe Paul Ricœur dans son ouvrage *Philosophie de la volonté II, Finitude et culpabilité,* Paris, Aubier, 1988, plus particulièrement le chapitre 3, p. 255-300.

[2] Nicole Loraux, *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, Hachette, 1992.

[3] Dans cette réhabilitation du coupable et dans cette sécularisation du judiciaire, il est légitime de penser à l'influence qu'a pu exercer le *Traité des délits et des peines* de Beccaria, édité en 1774 chez Joaquim Ibarra, imprimeur du roi à Madrid, dans la traduction de l'abbé Juan Antonio de las Casas.

[4] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, I, Paris, Gallimard, 2001.

Une double Antigone
María Zambrano, Griselda Gambaro

ROSE DUROUX ET STÉPHANIE URDICIAN
Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand

> La historia, niña Antígona, te esperaba a ti, a ti. Por eso estás aquí, tan sola.
> Por la historia.
>
> María Zambrano, *La tumba de Antígona.*

> En pleine nuit, elle devient une lampe. Sa dévotion aux yeux crevés d'Œdipe resplendit sur des millions d'aveugles ; sa passion pour son frère putréfié réchauffe hors du temps des myriades de morts. On ne tue pas la lumière ; on ne peut que la suffoquer : on met sous le boisseau l'agonie d'Antigone. […] Elle part à la recherche de son étoile située aux antipodes de la raison humaine, et qu'elle ne peut rejoindre qu'en passant par la tombe.
>
> Marguerite Yourcenar, « Antigone ou le choix », *Feux*.

Pourquoi Antigone ?

Antigone occupe une place singulière dans le vaste chœur des représentations du sujet féminin. L'héroïne tragique est l'habitante du non-lieu essentiel lié au « féminin », elle est *atopos*, sans place assurée dans la cité, l'éthique, le discours. S'interroger sur ses représentations aujourd'hui et constater sa permanence dans les créations littéraires –de femmes particulièrement– indique l'actualité du questionnement de cette *atopia*.

L'un des éléments fondateurs du mythe, et par là de nos sociétés, relève des liens filiaux et fraternels. Or Antigone « ne représente guère –avance Judith Butler– les principes normatifs de la parenté, plongée qu'elle est dans les héritages incestueux qui troublent sa position au sein de la parenté »[1]. Elle hérite de l'anomalie de l'ordre en se définissant comme fille et sœur de son père. Cette ambivalence sociale et filiale est inscrite dans son propre nom : anti-gône, *à la place de* ou *contre* la génération, la descendance. Dans cet épisode mythique où sœurs et filles, frères et pères, filles et mères se confondent, la transgression identitaire est matière à de nouvelles réflexions sur l'être et sur le genre à l'intersection des sphères de l'État et de la famille, donc de l'Histoire.

Issue du dés-ordre de la filiation, Antigone peut devenir la figure monstrueuse : la menace de la hors norme pour la cité. Le « caractère inquiétant d'Antigone » (Heidegger) renvoie l'image de l'homme exilé de

l'ordre naturel. « La prudence virtuelle d'Antigone ne trouve aucun lieu, n'est pas "située" ni "situable" : ce qui oblige à se reporter à l'absence de situation politique des femmes, dont la mise en scène ne peut être que tragique ou comique »[2].

Dans leurs représentations de sujets féminins, María Zambrano et Griselda Gambaro se rencontrent dans leur choix commun de réinvestir, au théâtre, la figure mythique de l'héroïne thébaine. Elles augmentent ainsi la pléthorique descendance d'*Antigone* dans des créations fort personnelles. *La tumba de Antígona* (1967) de l'Espagnole M. Zambrano et *Antígona furiosa* (1986) de l'Argentine G. Gambaro illustrent parfaitement que les réactualisations du mythe se fondent sur la reprise de motifs invariants –une vierge se sacrifie au nom de la justice et de la vérité– et l'apport de variantes : de la recomposition zambranienne, où le poids des personnages féminins est accru, à la concentration du conflit chez G. Gambaro, où trois personnages en scène se démultiplient pour faire entendre les voix des absents. Ces deux versions dramatiques partagent une intention palingénésique qui emprunte cependant des chemins qui bifurquent. Tout d'abord la structure de chaque pièce est radicalement différente : *La tumba* est une pièce hybride inaugurée par un très long prologue au contenu philosophico-poétique ; *Antígona Furiosa* est une pièce brève en un acte. Ensuite, la distribution des fonctions et des caractéristiques du sujet féminin dans l'une et l'autre pièce rappelle les « deux Antigone »[3] déjà présentes chez Sophocle : l'archétype de la lutte contre la tyrannie dans *Antigone* (441 av. JC) et la *pietas* dans *Œdipe à Colone* (406 av. JC). Entre ces deux portraits, émerge déjà la représentation d'un sujet féminin polymorphe et en perpétuelle refonte.

En tant que sujets féminins écrivant, M. Zambrano et G. Gambaro affichent leur *différence*. La première, philosophe émergeant dans la première moitié du XXe siècle, disciple d'Ortega y Gasset, se libère de l'influence du maître pour promouvoir une innovation philosophique – « la raison poétique »– et surtout une nouvelle réflexion sur la femme. La seconde, dramaturge qui débute dans la deuxième partie du XXe siècle dans un contexte théâtral dominé par des hommes et par une poétique réaliste, entre en scène avec sa pièce corrosive, *El desatino* (1965). Toutes deux investissent des espaces de création et d'expression –la philosophie[4] et le théâtre– d'où les femmes ont été longtemps maintenues à l'écart. Elles ont su prendre place dans des espaces éminemment masculins pour s'interroger sur l'homme et, partant, sur la « question féminine ». Notre parcours de leurs *Antigone* respectives explore leur tentative de désactiver l'opposition des catégories masculin/féminin pour les repenser, mettre à bas la stéréotypie et préférer une troisième voie, celle de l'hybridation des substrats masculins et féminins chez un même individu : la difficile médiane entre norme et autonomie[5].

Si toutes deux ressuscitent Antigone, c'est qu'elles vivent ou revivent les « désastres de la guerre ». L'héroïne antique leur semble apte à incarner les blessures de cet épisode tragique proprement humain. M. Zambrano reste marquée par son adhésion fervente à la Seconde République espagnole, par la guerre civile, par l'« immensité de l'exil » : elle erre, depuis 1939, d'Amérique en Europe, tout au long de sa longue gestation de *La tombe d'Antigone*. Quant à G. Gambaro, elle sort à peine de la « guerre sale » (1976-1983) lorsqu'elle compose son *Antigone furieuse*. Pour chacune d'elles, convoquer les mythes c'est repenser l'Histoire. Et le mythe d'Antigone s'avère particulièrement efficace pour établir un pont avec l'histoire personnelle et nationale.

Au nom des frères « sans voix », des morts sans sépulture

Les descendants de Polynice et Étéocle sont légion dans un monde où l'injustice et l'autoritarisme conservent une vigueur inouïe. Ces frères ennemis qui tombent sur les champs de bataille invitent à une éternelle incarnation d'Antigone, la sœur dévouée et / ou vengeresse. Quelle que soit son inclination, dévouement ou vengeance, Antigone déborde la tragédie antique pour constituer l'archétype universel d'une lutte au croisement du politique et de l'individu.

Quand le pouvoir intervient sur les morts, en entravant l'accomplissement du rite sacré de l'enterrement, l'acte d'Antigone devient « un crime, car il y a des situations dans lesquelles l'État n'est pas près d'abandonner son autorité sur les morts »[6]. L'effectivité et la dignité de l'ensevelissement, dont toutes les Antigone du monde se font les gardiennes, relèvent de l'un des rituels gréco-latins fondamentaux. C'est pourquoi l'Antigone de G. Gambaro réitère le geste transgressif de son ancêtre et brave l'interdit dans un nouvel acte cérémoniel. L'ensevelissement symbolique réactive le cycle mythique et réinvestit le rôle de la femme au centre des funérailles en une scène chorégraphique :

> ANTÍGONA: Polinices, seré césped y piedra. No te tocarán los perros ni las aves de rapiña. (Con un gesto maternal) Limpiaré tu cuerpo, te peinaré. (Lo hace) Lloraré, Polinices... lloraré... ¡Malditos!
>
> Ceremonia, escarba la tierra con las uñas, arroja polvo seco sobre el cadáver, se extiende sobre él. Se incorpora y golpea, rítmicamente, una contra otra, dos grandes piedras, cuyo sonido marca una danza fúnebre. (AF, 202)

De même, l'Antigone de M. Zambrano procède à la « toilette du mort » –tâche dévolue à la femme depuis toujours– et lave le sang séché, ainsi l'eau lustrale au sang mêlée s'écoule vers la terre mère et la vivifie :

> ANTÍGONA: [...] La sangre no es para quedarse hecha piedra, atrayendo a los pájaros de mal agüero, auras tiñosas que vienen a

> ensuciarse los picos. La sangre, así, trae sangre, llama sangre porque tiene sed, la sangre muerta tiene sed, y luego vienen las condenas, más muertos, todavía más en una procesión sin fin. (TA, 229)

Le geste d'Antigone constitue l'acte oxymorique d'une loi contre une autre loi : la réparation criminelle de l'outrage mime avec subtilité la subversion entreprise par les régimes autoritaires dont Créon est le symbole. Face à ce pouvoir étatique usurpé, l'Antigone gambarienne dénonce l'intolérable pratique des disparitions qui a mutilé de façon irréparable la société argentine. À la différence de l'Antigone de Sophocle, les Antigone argentines se voient privées de la possibilité même de transgresser l'interdit puisque l'absence du corps rend la sépulture impossible. Une telle proscription du rite funèbre déchaîne le courroux d'un personnage mythique qui ressuscite là où le tragique grec l'avait laissé. Le rideau se lève sur un tableau vivant d'une Antigone pendue qui revient pour réincarner sans relâche les mêmes requêtes, le même combat pour la justice, la même dénonciation de la haine.

L'Espagne elle aussi a ses « fosses improbables » et ne commence à les rouvrir, douloureusement, qu'en ce début de XXIe siècle : il lui aura fallu deux générations et toute une mémoire « souterraine » dont *La Tumba de Antígona* est un jalon emblématique. Dans une page poignante de son autobiographie *Delirio y destino*, M. Zambrano honorait déjà, en 1953, les disparus, les « sans voix » :

> Los muertos no tienen voz; es lo que primero pierden. [...] Todos los muertos prematuros, los muertos por la violencia, necesitan que se cuente su historia, pues sólo debe ser posible hundirse en el silencio cuando todo quedó dicho, ya apurada la vida como una sola frase redonda de sentido. [...] Y hay silencio disonante que deja en el aire la palabra entrecortada, la razón convertida en grito.[7]

Antigone sera donc leur voix.

Ces Antigone contemporaines élargissent la conception du frère en revendiquant le droit à la sépulture pour tout être humain à la différence de l'Antigone sophocléenne, animée par la seule fidélité du sang. Dans la pièce de G. Gambaro, l'expression des « sans voix », des frères mutilés et mutiques, passe par une étape cathartique qui potentialise le silence : le cri muet, double inversé du « silence dissonant » de M. Zambrano : « *Largo alarido silencioso al descubrir el cadáver de Polinices* » (*AF*, 201).

Aussi, dans les deux pièces, Antigone accueille-t-elle les voix de l'autre : l'« Antigone furieuse » reformule les paroles d'Ismène et d'Hémon alors que l'« Antigone au tombeau » discourt dans des monodialogues qui interprètent la présence-absence de l'énonciateur-énonciataire. Comme l'Antigone outre-atlantique, elle a besoin des mots pour dénouer le nœud tragique –individuel, familial, politique, national :

« para deshacer el nudo de las entrañas familiares, para apurar el proceso trágico en sus diversas dimensiones », « el nudo del mal » (*TA*, prol. 205, 211). En effet, visitée par les ombres du passé et les vivants qui ont marqué son destin – Œdipe, Jocaste, sa nourrice, ses frères Étéocle et Polynice, son promis Hémon, Créon... –, à la fois « vierge » sacrificielle et « mère » miséricordieuse pour chacun, ce n'est que lorsqu'elle se sera libérée de leur voix qu'elle pourra entrer en elle-même et connaître la lumière. Mais, pour y accéder, elle devra passer par les enfers d'un exil radical[8] : « ANTÍGONA: Oh, Muerte no vengas todavía, hasta que no se pacifiquen, hasta que yo sepa dónde llevarlos, si es que no vamos al mismo sitio » (*TA*, 248).

Autoritarisme au masculin /vs/ dissidence au féminin ou la topographie générique

La tragédie d'Antigone pose la question du rapport des femmes aux lois et à la loi, question magistralement abordée par Françoise Duroux dans *Antigone encore. Les femmes et la loi*[9]. La théoricienne envisage le mythe d'Antigone au croisement des lois religieuses –la *thémis*– et humaines –les *nomoï*– qui scellent une topographie du féminin, une « 'Loi' qui prononce prioritairement le partage sexuel […] sous les stipulations de l'incapacité juridique et politique des femmes »[10]. C'est ce bannissement de la *polis* historique que dramatise la tragédie antique. Créon lui-même énonce et pratique la séparation radicale entre hommes et femmes, indissociable de la misogynie :

> CREON : Voilà pourquoi il convient de soutenir les mesures qui sont prises en vue de l'ordre, et de ne céder jamais à une femme, à aucun prix. Mieux vaut, si c'est nécessaire, succomber sous le bras d'un homme, de façon qu'on ne dise pas que nous sommes aux ordres des femmes.[11]

Les sphères d'action assignées à chaque sexe sont prolongées par la tradition d'une lecture hégélienne qui voit dans la pièce de Sophocle « le conflit entre deux puissances morales exclusives, le droit de l'État, incarné par l'homme, Créon, et le droit de la famille, représenté par la femme, Antigone »[12].

Chez G. Gambaro, c'est un duo masculin, composé du Coryphée et d'Antinoüs (Antínoo) qui incarne le pouvoir et la *vox populi* servile. Le Coryphée mène un double jeu puisqu'il représente à lui seul le chœur des patriciens de la tragédie grecque et que par ailleurs il est le substitut du roi Créon par le truchement de l'artefact de la carcasse sur scène : « *Una carcasa representa a Creonte. Cuando el Corifeo se introduce en ella, asume obviamente el trono y el poder* » (*AF*, 196). À cette autorité hybride, G. Gambaro a ajouté une caisse de résonance : Antinoüs – absent chez Sophocle. Il y a là une volonté évidente de mettre en scène un concentré

de pouvoir pour réactiver les scènes mythiques d'une tragédie qui se nourrit précisément de la perversion du pouvoir. À l'origine de la guerre fratricide se trouvent en effet les enjeux, les dangers et les dérapages du pouvoir personnel :

> CORIFEO: Dicen que Etéocles y Polinices debían repartirse el mando un año cada uno. Pero el poder tiene un sabor dulce. Se pega como miel a la mosca. Etéocles no quiso compartirlo. (AF, 199)

Quant à M. Zambrano, elle met en scène les frères murés dans un interminable aveuglement du pouvoir. Les répliques échangées par Étéocle et Polynice montrent comment le malheur arrive par l'étanchéité de deux « yoes », un « yo » contre un autre « yo », sonores, martelés :

> ETÉOCLES: El poder es siempre necesario, debe de haberlo. Y este poder era mío, me correspondía de hecho y de derecho.
> POLINICES: ¿Tuyo sólo? ¿Y yo? ¿Ves, Antígona, lo ves? Me desposeyó desde el principio. El poder era todo para él.
> ETÉOCLES: Tú siempre mirabas hacia afuera, por encima de las fronteras de la patria. Los muros de la casa te oprimían. [...] No lo niegues. Mientras que yo no. Yo no pensaba. Yo era el orden, el de nuestro padre, el de su trono. Yo era la Patria. Yo, la Patria... (*TA*, 248)

Avec *Antígona furiosa*, la ritualisation de la violence au pouvoir est claironnée, à l'unisson, par le duo masculin en question : « Cuando se alude al poder la sangre empieza a correr » *(AF,* 205). Le discours d'un pouvoir exclusivement masculin est à la charge d'Antinoüs tandis qu'Antigone réitère le cri de son ancêtre thébaine :

> ANTÍNOO: ¡Las mujeres no luchan contra los hombres!
> ANTÍGONA: Porque soy mujer, nací, para compartir el amor y no el odio. (*AF*, 204)

La Loi condense donc, dans les deux pièces, le lieu archétypal de la bataille du féminin et du masculin. Dans la tragédie d'Antigone, antique ou moderne, la Loi c'est l'interdit. La répétition du mot « prohibido », dans la pièce argentine, résonne comme le leitmotiv castrateur d'une entité féminine perturbatrice de l'ordre :

> ANTÍGONA: Dar sepultura a Polinices, mi hermano.
> CORIFEO (guasón): ¡Prohibido, prohibido! ¡El rey lo prohibió! ¡ « Yo » lo prohibí! (AF, 198)
> ANTÍGONA: Oh, Polinices, hermano. Hermano, Hermano. [...] Tu boca, tus piernas, tus pies. Te cubriré. Te cubriré.
> CORIFEO: ¡Prohibido! (*AF*, 201)

Or il n'est pas dans la nature des Antigone d'obéir aux interdits

arbitraires mais au contraire de s'insurger : « *Antígona:* Yo pasé la raya y la traspasé, la volví a pasar y a repasar, yendo y viniendo a la tierra prohibida » (*TA,* 229).

Aussi la loi du plus fort est-elle dénoncée de façon récurrente. Créon incarne parfaitement le pouvoir du despote qui confond sa personne et la loi. L'acte d'énonciation fait loi et la parole performative du tyran verbalise son bon désir :

> ANTÍGONA: [...] Cree que la ley es ley porque sale de su boca.
> CORIFEO: Quién es más fuerte, manda. ¡Esa es la ley! (*AF*, 204)

Les deux Antigone repoussent avec la même indignation et la même détermination la loi inique décrétée par Créon et toutes les deux pourraient répondre en chœur : « Pues que no es la condena, es la ley que la engendra, lo que mi alma rechaza » (*TA*, 257) tandis que les paroles de Créon, fidèles au modèle grec, scandent le « droit chemin » : la loi du père (« Te tenir là, toujours, derrière la volonté paternelle », disait le Créon antique). La stricte obéissance à cette loi composerait l'ordre parfait et l'anarchie, doublement transgressive car menée par une femme, un désordre intolérable. Dans cet échange riche en assises génériques archaïques, Antigone est la femme « insoumise », la « perverse », l'« anarchiste », « hors norme » et « hors loi » :

> CORIFEO: La anarquía es el peor de los males. Quien transgrede la ley y pretende darme órdenes, no obtendrá mis elogios. Sólo confío en quienes obedecen.
> [...].
> ANTÍGONA: Hablo con mi razón.
> CORIFEO: Que tiene voz de hembra. No hay abrazos más fríos que los de una mujer perversa, indómita. (*AF*, 206-207)

Mais les femmes ne le sont-elles pas, inévitablement, « hors-la-loi » ? se demande Françoise Duroux. C'est ce que nous invite à appréhender sa stimulante interrogation : « Le rapport de la loi – civile ou religieuse – aux femmes consisterait-il donc à les exclure du dispositif de réalité pour les mieux récupérer métaphoriquement aux points aporétiques? »[13].

La différence majeure entre les deux pièces est le décentrement de la problématique du pouvoir dans la réinterprétation de M. Zambrano. Le pouvoir est présent certes, incarné essentiellement par Créon, mais, alors que dans la pièce de Sophocle la rencontre entre Créon et Antigone est la « scène centrale »[14], dans *La tumba de Antígona* leur confrontation constitue l'une des « visites » les plus courtes de la pièce. Toutefois, elle reste bien, comme chez Sophocle, « un dialogue de sourds ». Si le pouvoir incriminé n'occupe pas le devant de la scène, c'est que tout se joue dans « les entrailles » d'Antigone. Sa consœur argentine, en

revanche, dispute, sur le terrain, le pouvoir à son « rival mâle », défenseur de l'androcratie :

> ANTÍGONA: Yo mando.
> CORIFEO: No habrá de mandarme una mujer.
> ANTÍGONA: Y ya estaba mandado, humillado. Rebajado por su propia omnipotencia. (*AF*, 204)

Si G. Gambaro insiste sur la tyrannie pour mieux rehausser la figure d'une Antigone résistante, M. Zambrano focalise le nœud dramatique sur la rupture des liens fraternels et, à partir de cette blessure, pousse au maximum l'une des potentialités du personnage mythique : son Antigone vit la sororité comme un absolu. Ainsi, donc, à la réconciliation poursuivie par l'Antigone au tombeau répond la dissidence revendiquée de l'Antigone furieuse.

C'est le sort des disparus que les Antigone dénoncent par le biais de leur propre condamnation décrite comme une « disparition en vie » – « enterrada viva, … ni en la vida ni en la muerte » (*TA*, 224). Au terme de l'épreuve de cette mort en vie dans la zone instable de l'entre-deux – entre la terre et le ciel– de-la-vie-et-de-la mort avec des traits d'union comme écrirait Lacan, l'Antigone ostracisée devient une « figure de l'aurore de la conscience » : « sustancia misma de humana conciencia en estado naciente » comme l'écrit M. Zambrano dans le prologue.

Les espaces dramatiques démultiplient la topographie sexualisée. En effet, la séparation entre famille et cité, privé et public, féminin et masculin assigne les sexes à des lieux hermétiquement dissociés pour une « bonne » marche de l'ordre social. Au regard d'un tel système, la revendication d'Antigone constitue un « principe de défi féministe vis-à-vis de l'État, et un exemple d'anti-autoritarisme »[15]. Défi contre déni. Quand l'Antigone furieuse entre en scène, c'est sur la scène sociale de l'agora, le lieu des affaires publiques, du débat collectif. Elle pose en *Pasionaria* de l'insurrection des morts, victimes de l'injustice et de la privation du droit à la célébration mortuaire. Forte de cette armée souterraine, elle poursuivra sa lutte aussi loin et aussi longtemps que la tragédie de Polynice se produira :

> Antígona camina entre sus muertos, en una extraña marcha donde cae y se incorpora, cae y se incorpora.
> ANTÍGONA: ¡Cadáveres! ¡Cadáveres! ¡Piso muertos! ¡Me rodean los muertos! Me acarician.. Me abrazan... Me piden… (*AF*, 200)

L'*atopie* se lit dans le brouillage des frontières génériques impulsé par le sujet féminin : « se brouille ainsi la correspondance entre politique et masculin, privé et féminin, puisque précisément, Antigone met les pieds où une femme ne doit pas les poser »[16].

Côté famille : sororité et fraternité participent au conflit tragique depuis la version de Sophocle. Chez le tragique grec, la relation des sœurs passe par une scission sans appel au nom du frère – « ANTIGONE : Ton choix est fait : la vie, et le mien, c'est la mort »[17]. Alors que G. Gambaro nuance la tension des liens de sang entre une sœur chérie à protéger et un frère martyr à honorer, M. Zambrano affiche un choix tout personnel, à forte résonance biographique, en consacrant une fidélité essentielle à Ismène. Chez G. Gambaro, les deux visages de la féminité incarnés par le duo Antigone-Ismène sont incompatibles et c'est bien cette incompatibilité qui déclenche l'ambivalence des sentiments de son Antigone tiraillée entre amour sororal et devoir fraternel. Ismène est absente de la pièce et c'est Antigone qui reproduit ses paroles, déchirée entre compassion et rage :

> ANTÍGONA: Yo no quería exigirle nada. Hubiera deseado tomarla entre mis brazos, consolarla como en la niñez, [...] Nenita, nenita, no sufras: Pero oí mis gritos. ¡Rabia! ¡Rabia! ¡Me sos odiosa con tanta cobardía! Que todo el mundo sepa que enterraré a Polinices. ¡A voces, enterraré a mi muerto! (*AF*, 205)

Mais dans la pièce de M. Zambrano, Ismène tient bien son rôle de sœur, sans la faiblesse sophocléenne. Pour l'auteur(e)[18], qui dédie *La tumba de Antígona* à sa sœur Araceli, la s*ororité* est indéfectible alors que la *fraternité* ne l'est pas, puisque lui rendent visite, dans la tombe, les frères ennemis, non réconciliés *post-mortem* : « ANTIGONA: Mis hermanos sin gloria, caídos al pie de nada. Y más infortunados que yo, errantes, sin centro adonde encaminarse. » (*TA*, 247).

Bref, la pièce de M. Zambrano est souterraine – l'espace est clos d'un bout à l'autre puisqu'il s'agit de la tombe – alors que chez G. Gambaro l'action est aérienne : le retour d'Antigone a lieu sur la place publique, sur le champ de bataille jonché de cadavres. La première nous parle d'une voix profonde, hypnotique, incantatoire alors que la seconde fait résonner haut et fort le droit de cité d'une voix en quête d'une oreille réactive, forçant l'écoute. Elle le fait en style direct, au présent, frontalement *(de cara al público)*.

Mais si l'Antigone de M. Zambrano participe depuis la marge – *el confín* –, elle ne minimise pas pour autant le processus de ré*habilitation* de la femme. À noter, tout d'abord, que sa version de la pièce sophocléenne renforce numériquement la présence des femmes grâce un « bloc » d'apparitions féminines – Nourrice, Harpie, Mère. Cette *habilitation* transite ensuite par la fonction de « production du vivant » du féminin, fonction symbolique ici. C'est ainsi que la fille fait naître le père dans une gésine transgressive :

> EDIPO: Oh, Antígona, [...] Estás en el lugar donde se nace del todo. Todos venimos a ti, por eso. Ayúdame, hija, Antígona, no me dejes en el olvido errando. Ayúdame ahora que ya voy sabiendo, ayúdame, hija, a nacer.
>
> ANTÍGONA: ¿Cómo voy a poder yo? ¿Cómo voy a poder hacerlos nacer a todos? Pero sí, yo, yo sí estoy dispuesta. Por mí, sí; por mí, sí. A través de mí. (*TA*, 234)

Du tragique et du grotesque

Deux tons, deux tempos pour une même quête mémorielle

Antígona furiosa orchestre la rencontre du mythe et de l'histoire à partir de la confrontation des tons, de la grandiloquence du récit mythique au « voseo ». La vierge immolée entre en scène dans un lieu de la sociabilité contemporaine : la terrasse d'un café. Or une distance irréductible s'installe entre les personnages de la scène. La prestance tragique de l'héroïne mythique est contrepointée par la trivialité des hommes attablés. Les anachronismes aiguisent la tonalité parodique et scellent l'intemporalité du mythe :

> Antígona ahorcada. Ciñe sus cabellos una corona de flores blancas, marchitas. Después de un momento, lentamente, afloja y quita el lazo de su cuello; se acomoda el vestido blanco y sucio. Se mueve, canturreando.
>
> Sentados junto a una mesa redonda, vestidos con trajes de calle, dos hombres toman café. El Corifeo juega con una ramita flexible, rompe pequeños trozos de la servilleta de papel y las agrega a modo de flores. Lo hace distraído, con una sonrisa de burla. (*AF*, 197)

Une constante dérision émane du Coryphée, cette autorité qui sape le combat d'Antigone. Les vers célèbres de Rubén Darío s'intercalent dans les répliques du duo du pouvoir qui persifle l'histoire qu'Antigone revient narrer :

> ANTÍGONA: ¡Y yo una princesa!, aunque la desgracia me haya elegido.
>
> ANTINOO: ¡Sí! Hija de Edipo y Yocasta. Princesa.
>
> CORIFEO: Está triste, / ¿qué tendrá la princesa? / Los suspiros se escapan de su boca de fresa. [...] (Ríen) (*AF*, 204)[19]

Au fil du texte dramatique, c'est de ce décalage entre les personnages que naît le « sentiment du tragique ». Le duo masculin parodie le mythe et dégrade la requête de la femme résistante. Entre deux cafés commandés au garçon, ils s'intéressent négligemment à cette présence féminine : « CORIFEO: ¿Quién es ésa? ¿Ofelia? *(Ríen. Antígona los mira)* Mozo, ¡otro café! » (*AF*, 197). Tour à tour spectateurs et détracteurs du mythe, ils « jouent » à reproduire les scènes fondatrices sophocléennes par le truchement de la « contrefaçon grotesque ». Mais c'est par le

même truchement que l'auteure déconstruit le discours masculin sur « l'éternel féminin ». La décomposition des mythèmes repose ainsi sur des imitations outrancières du pouvoir masculin. C'est la théorie du miroir de Luce Irigaray[20] : imiter le discours androcentrique pour l'annuler.

Rien de tel dans *La tumba de Antígona* qui présente une plus grande unité de ton, et ce pour plusieurs raisons. Les honneurs funèbres ont déjà été rendus, la sentence de Créon a déjà été appliquée : Antigone, enterrée vivante, peut discourir (et ne s'en prive pas). Les monologues ou *monodialogues*, longs, réitératifs, au tempo lent, l'emportent sur les dialogues. Les drames extérieurs sont *narrés* par les visiteurs, mais non représentés[21]. Le voyage immobile qu'elle entreprend mue par ses fantômes et ses fantasmes, ses délires et ses rêves n'offre pas de tréteaux au grotesque ou à la dérision. Seule l'ironie ténue s'immisce –dont on ne sait si elle est teintée d'espoir ou de désespoir– une ironie de moindre théâtralité que celle de G. Gambaro –décapante, elle–, mais qui est censée ne pas échapper au spectateur réceptif.

Mais c'est certainement le tempo qui différencie le plus profondément les deux pièces. En effet, la constellation du clos et de l'ouvert, associée à celle de l'action et de la narration, trouve une résonance rythmique propre à chaque projet dramaturgique : la dissidence d'un côté, la (ré)conciliation de l'autre. Les didascalies lapidaires et les dialogues cinglants de G. Gambaro contractent le tempo en un point de tension extrême qui convient au format bref de la pièce et invitent à ressentir l'urgence de la revendication. En revanche, la lenteur –une sorte de lenteur enfiévrée– et la longueur des interventions d'Antigone dans sa tombe traduisent l'intention profonde de M. Zambrano : donner le temps à Antigone, le temps que Sophocle ne lui a pas accordé :

> Mientras que Antígona estuvo sola. Se le dio una tumba. Había de dársele también tiempo. Y más que muerte, tránsito. Tiempo para deshacer el nudo de las entrañas familiares, para apurar el proceso trágico en sus diversas dimensiones. *(TA*, prol. 205)

Dans la tombe, la solitude et l'enfermement assurent à Antigone la possibilité de réorchestrer, à son rythme, les voix de la fable tragique.

Malgré les différences, ces deux Antigone partagent un objectif commun : réhabiliter la mémoire des vaincus, récupérer l'histoire vraie contre la version officielle « manipulée », contre l'oubli institutionnalisé. Qu'elle soit *piedad* ou *furor*, Antigone œuvre en faveur de la mémoire.

Chez G. Gambaro, la répétition de l'acte d'insubordination –l'ensevelissement– devient acte de célébration de la mémoire – « ANTIGONA: También se encadena la memoria. Esto no lo sabe Creonte ni su ley »

(*AF*, 202). Son personnage rejoint les Antigone argentines, les Mères de la Place de Mai, ces Folles qui « s'appuient sur le terme reçu de 'mère' pour le porter au-delà de son acception naturaliste, au niveau de la déclaration politique [… qui] se servent de leur position 'féminine', d'où devient possible une éthique hérétique »[22]. D'un côté de la scène prend position Antigone porteuse de la voix des disparus, de tous ceux qui n'occupent plus aucun lieu de mémoire officielle ; de l'autre, le Coryphée-Créon, acteur politique de l'oubli qui condamne la mémoire en incriminant tout retour sur le passé. En fait, le Coryphée est doublement scélérat puisqu'il devrait être le porte-parole de la voix chorale alors qu'il est le sbire zélé qui trahit la collectivité en lui imposant l'oubli des morts même récentes :

> CORIFEO (vuelve a la mesa): Siempre las riñas, los combates y la sangre. Y la loca esa que debiera estar ahorcada. Recordar muertes es como batir agua en el mortero: no aprovecha. Mozo, ¡otro café!
> ANTINOO (tímido): No hace mucho que pasó.
> CORIFEO (feroz): Pasó. ¡Y a otra cosa! (*AF*, 200)

Dans *La Tumba de Antígona* les morts errent aussi telles des âmes en peine mais cette fois à la recherche d'une complétude, d'un espace et d'un temps –« l'âme toujours sur le qui-vive » comme l'exilée M. Zambrano elle-même. L'exil potentialise la mémoire, une mémoire nommée par antiphrase dans la réplique d'Antigone :

> ANTÍGONA: En nuestra casa crecemos como las plantas, como los árboles; nuestra niñez está allí, no se ha ido, pero se olvida. En nuestra casa, en nuestro jardín, no necesitamos tenerlo todo presente, todo el día, y nuestra alma toda en vilo, en vilo todo nuestro ser. No; en ella olvidamos, nos olvidamos. La patria, la casa propia es ante todo el lugar donde se puede olvidar. Porque no se pierde lo que se ha depositado en un rincón. (*TA*, 259).

Ces Antigone –espagnole et argentine– s'engagent en faveur d'une mémoire active, réparatrice. La voix de l'héroïne éternellement ressuscitée et celle de l'héroïne enterrée mais vivante incarnent la résistance à l'oubli et la réappropriation de l'histoire volée par le pouvoir. L'une revient chez les vivants pour imposer sa version de l'injustice ancienne et actuelle. L'autre, dans sa tombe, refuse « l'histoire apocryphe ». Toutes deux maîtrisent la remémoration des épisodes mythiques et s'opposent au monarque, emblème du pouvoir oppresseur, en actrices de leur tragédie. Cette obsession mémorielle, plus vindicative chez l'Antigone argentine, plus sourde mais non moins radicale chez son homologue espagnole, les « sauve » en les poussant à aller de l'avant vers un horizon ouvert, en quête d'une lumière.

La clôture de la double Antigone : mort tragique et autoconscience

Antigone, cette vierge qui a la force de « dire non » et de déclamer sa résistance vive, a « le dernier mot », chez G. Gambaro comme chez M. Zambrano, un mot qui résonne dans la clôture théâtrale comme l'apogée d'un long processus d'affirmation : « nacer por sí misma »[23]. Car l'enjeu de ces résurrections est bien le suivant : recouvrer la parole et l'identité confisquées. Elles se libèrent en ce sens de la prescription létale imposée à leur modèle antique et reviennent à la charge, armées de leur parole, parole cathartique ici, parole vengeresse là. En tous les cas une parole-action, une parole qui malmène les consciences assoupies, bienheureuses de ne rien voir et de ne rien entendre.

« Furieuse » et « avec fureur » : telles sont les didascalies qui accompagnent le cri vindicatif final de l'Antigone argentine. Un courroux antique prononce l'anathème contre les bourreaux contraints de vivre avec la mémoire des sacrifiés. Sœur des Érynies, Antigone condamne les coupables sur un ton imprécatoire. Son « non » tranchant est le point central de la dernière réplique :

> ANTÍGONA: No. Aún quiero enterrar a Polinices. [...] No. Rechazo este cuenco de misericordia, que les sirve de disimulo a la crueldad. (Lentamente, lo vuelca) Con la boca húmeda de mi propia saliva iré a mi muerte. [...] Nací, para compartir el amor y no el odio. Pero el odio manda. (Furiosa) ¡El resto es silencio! (Se da muerte. Con furia).
> TELON (*AF*, 217)

Au terme d'un parcours douloureux, la protagoniste gambarienne acquiert un poids discursif considérable et fait entendre sa voix. Ce « non », même s'il s'exprime dans la fureur, est un non de compassion comme le « non » sophocléen – « Je suis de ceux qui aiment, non de ceux qui haïssent ». Comme dirait Louis Massignon, un auteur cher à M. Zambrano, ces Antigone sont des « compatientes ».

C'est clairement sous l'angle de la recherche et de la révélation de soi dans le labyrinthe[24] –« *en el doble laberinto de la familia y de la historia* » (*TA*, 204)– qu'il faut appréhender la pièce de M. Zambrano. On relève plus de soixante-dix utilisations du concept de « vérité », de « vrai », sans compter « savoir ». Autant dire qu'il est la clef de voûte de l'œuvre :

> Y así la historia apócrifa asfixia casi constantemente a la verdadera, esa que la razón filosófica se afana en revelar y establecer y la razón poética en rescatar. Entre las dos, como entre dos maderos que se cruzan, sufren su suplicio las víctimas propiciatorias de la humana historia. (*TA*, prol. 206)

M. Zambrano écrit donc la « véritable histoire » d'Antigone. La tombe devient nid et Antigone se prépare à une nouvelle naissance.

Alors que *Antígona furiosa* se ferme tragiquement fidèle au suicide sophocléen, le final de *La tumba de Antígona* semble d'un tout autre signe :

> DESCONOCIDO SEGUNDO: Antígona: ven, vamos, vamos.
> ANTÍGONA: Ah, sí. ¿Dónde? ¿Adónde? Sí, Amor. Amor tierra prometida. (*TA*, 265)

Car une fois ses morts en paix et l'horizon ouvert, l'Antigone zambranienne peut enfin suivre cet appel mystérieux –attendu peut-être de toute éternité– vers « on ne sait encore quel Amour ». L'accomplissement de l'anagnorisis fait entrevoir l'harmonie tant convoitée.

En conclusion : deux Antigone, deux styles, deux tons en phase de réappropriation d'un même mythe féminin. Ici une Antigone de feu, là une Antigone de lumière, mais qui toutes deux cherchent une justice, une vérité, une fraternité, et qui, mues par une éthique supérieure à la loi imposée par le pouvoir, sacrifient leur vie. La métonymie est à l'œuvre : à l'évidence, le sujet collectif s'érige au travers de ces portraits de figures féminines qui donnent une existence dramatique aux acteurs sociaux de la lutte pour la mémoire, la justice et la dignité.

G. Gambaro, à ses débuts, avait placé ses espoirs dans une formule qui résonne à nos oreilles comme un manifeste théâtral : « Queremos un teatro de furia, de revelación, donde no tengamos miedo para expresarnos, donde podamos sentirnos libres »[25]. Si la fureur occasionne la révélation, elle ne garantit pas la réconciliation qui serait la dernière étape de ce « théâtre de la liberté » auquel elle aspire. Tant que justice n'est pas faite, le repos et le deuil sont intolérables.

Figures de la résistance dans les deux pièces, ces Antigone rejettent violemment le pardon impudique de Créon. Repoussant le verre tendu, elles refusent les compromissions et se préparent à affronter la soif éternelle. Comme son héroïne, M. Zambrano se refusa à écouter les « chant des sirènes »[26] qui l'invitaient à rentrer dans l'Espagne de Franco. *La tumba de Antígona* fut sa réponse. Antigone, « aurore de la conscience »[27] ; Antigone, aurore de la dissidence : la figure aurorale transcende la condamnation sépulcrale et consacre la régénérescence d'un mythe féminin dont la vigueur actuelle ne tarit en rien la source.

Notes

[1] Judith Butler, *Antigone : la parenté entre vie et mort*, Paris, EPEL, 2003, p. 10.
[2] Françoise Duroux, *Antigone encore. Les femmes et la loi*, Paris, Côté-femmes, 1993, 110 p.

[3] Simone Fraisse, « Les deux Antigone », *Le mythe d'Antigone*, Paris, A. Colin/U. Prisme, 1974, p. 14-20.
[4] M. Zambrano expliquait que dans les années 30 «una filósofa era casi "una mujer barbuda", una herejía, una curiosidad de circo», cité par Elena Laurenzi : *María Zambrano. Nacer por sí misma* [1995], Madrid, horas y HORAS ("Cuadernos inacabados"), 2004, p. 20.
[5] Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre* [1990], Paris, Seuil, 1996, p. 281-290.
[6] George Steiner, *Langage et silence*, Paris, Seuil, 1969, p. 38.
[7] M. Zambrano, *Delirio y destino* [1953], Madrid, Mondadori, 1989.
[8] Rose Duroux, Stéphanie Urdician, « *La tumba de Antígona* de María Zambrano : symphonie aurorale d'un exil essentiel », Séminaire du Groupe Résistances et Exils, Nanterre, avril 2005, à paraître dans la collection « Regards ».
[9] F. Duroux, *op. cit.*
[10] *Ibid.*, p. 80.
[11] Sophocle, *Antigone*, trad. de Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1950, v. 667-693, p. 102.
[12] Rémy Poignault, « Antigone », *in Dictionnaire des mythes féminins*, sous la direction de Pierre Brunel, Paris, Rocher, 2002, p. 134.
[13] F. Duroux, *op. cit.*, p. 8-9.
[14] G. Steiner, *Les Antigone* [1984], Paris, Gallimard, 2004, p. 253-255.
[15] Propos de Luce Irigaray retranscrits par Judith Butler, *op. cit.*, p. 9.
[16] F. Duroux, *op. cit.*, p. 57.
[17] Sophocle, *op. cit.*, p. 96.
[18] M. Zambrano, « He de explicar que esto de decir "el autor" es algo enteramente espontáneo, debido a que este "autor" se me aparece como neutro, y no como masculino. Neutro por más allá y no por más acá de la diferencia existente entre hombre y mujer, ya que del pensamiento se trata ». A modo de prólogo, *in Obras reunidas*, Madrid, Aguilar, 1971.
[19] Rubén Darío, « Sonatina », *Prosas profanas* , Buenos Aires, Austral, 1952 : «La princesa está triste... ¿qué tendrá la princesa? / Los suspiros se escapan de su boca de fresa», p. 25.
[20] Luce Irigaray, *Speculum, de l'autre femme*, Paris, Minuit, 1974.
[21] Sur les mises en scène : Pilar Nieva de la Paz, « La tumba de Antígona (1967): teatro y exilio en María Zambrano», *in* Aznar Soler, Manuel (éd.), *El exilio teatral republicano de 1939*, Barcelona, Gexel, 1999 ; Alfredo Castellón (versión de), *La tumba de Antígona* de María Zambrano, Madrid, SGAE, 1997 ; María Fernanda Santiago Bolaños, «En la tumba de Antífona », *in María Zambrano 1904-1991. De la razón cívica a la razón poética*, J. Moreno Sanz et J.F. Ortega Muñoz (éd.), Madrid, Residencia de Estudiantes/Fundación María Zambrano, 2004, p. 563-569.
[22] F. Duroux, *op. cit.*, p. 14.
[23] Elena Laurenzi, *Nacer por sí misma*, *op. cit.*
[24] Katrin Tenembaum, « L'altrità inassimilabile. Letture femminili di Antigone », *in* Pietro Montani (dir.), *Antigone e la filosofia*, Roma, Donzetti, 2001, p. 281-282.
[25] Griselda Gambaro, « Teatro de vanguardia en la Argentina de hoy », *Universidad*, 81, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, República Argentina, 07-12/1970, p. 307.

[26] L'expression est de Carlos Blanco Aguinaga. Voir, à ce sujet, la magnifique lettre ouverte de M. Zambrano, «Carta sobre el exilio», *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, Paris, 1961, n° 41, p. 65-70.

[27] « Su pureza se hace claridad y aun sustancia misma de humana conciencia en estado naciente. Es una figura de la aurora de la conciencia » (*TA*, 204-205).

La voix-off des actrices ou la déroute de Pygmalion

ARNAUD DUPRAT
Doctorant, Université de Paris 8

Le personnage féminin au cinéma présente un cas de figure particulier qu'il convient d'interroger. Il est intéressant tout d'abord car il est la création d'une collaboration. Nous le savons, le cinéma est l'art du collectif par excellence et, de ce fait, il pose plus que tout autre la question de la définition de l'auteur.

Si le réalisateur d'un film ne peut être désigné comme son auteur unique, il s'agit de réfléchir sur la place de l'actrice dans le processus créatif de l'héroïne, et, par extension, de l'œuvre filmique.

L'exemple cinématographique est également intéressant dans la mesure où, tout au long de ce premier siècle, les actrices se sont surtout trouvées face à des réalisateurs hommes. Leur rôle créatif doit être défini en prenant en compte ce rapport masculin / féminin d'où le désir, la séduction et les fantasmes de domination ne sont pas absents. Si nous parcourons l'histoire du cinéma et regroupons les grandes collaborations entre cinéastes et actrices, nous constatons que s'il y a un mythe qui réapparaît dans les témoignages de ces artistes, comme dans l'imaginaire collectif, c'est bien celui de Pygmalion. L'actrice serait la création du cinéaste. Il s'agirait pour ce dernier de filmer une femme et de la sublimer pour créer l'actrice, cet être à mi-chemin entre l'humain et le fantasme.

Sa place serait face à la caméra, elle appartiendrait à l'image –donc au créé et non au créatif– et devrait juste incarner le rôle qui lui est confié. Symboliquement, l'actrice ne passerait pas de l'autre côté de la caméra et ne serait qu'un outil au service de la diégèse. Bien sûr, ces représentations sont souvent interrogées, mais il suffit de lire la presse et de consulter divers témoignages pour constater qu'elles sont toujours actuelles. Dans ce contexte, et puisqu'il s'agit de nous demander si d'autres représentations d'actrices ont eu lieu, revenons à deux cinéastes, Luis Buñuel et Raúl Ruiz, dont les œuvres nous invitent à cette réflexion.

Les points communs entre les deux réalisateurs ne manquent pas. Ils se livrent à travers leurs films à des expérimentations sur l'énonciation et les récits secondaires où la mémoire et l'imagination troublent toute

recherche de vérité. Au sein de cette démarche, les acteurs représentent un élément non négligeable.

Mettons donc en parallèle deux de leurs œuvres, *Le fantôme de la liberté* (1974) et *Les âmes fortes* (2001), où apparaissent des voix-lectrices. Au début de ces films, Buñuel et Ruiz imbriquent un récit secondaire dans le récit principal en utilisant leurs personnages féminins comme énonciateurs. Dans les deux cas, les voix-off des actrices –Muni chez Buñuel, Laetitia Casta chez Ruiz– sont employées de façon à rompre avec l'usage traditionnel d'une voix-off au cinéma. Nous interrogerons donc, dans un premier temps, les répercussions de ces procédés subversifs sur le statut de l'actrice dans le film, ainsi que sur sa représentation. Malgré un procédé a priori similaire, il n'est pas certain que nous puissions tirer les mêmes conclusions des deux films. Dans ce cas, il conviendra de constater l'évolution possible d'un film à l'autre.

Le fantôme de la liberté a ceci de particulier qu'il débute par un récit secondaire sans que le spectateur en ait conscience. Toute la première séquence qui se déroule à Tolède en 1808 ne correspond en fait qu'à une lecture à voix haute effectuée par le personnage de la bonne du couple Foucaud – interprété par Muni. Le passage de Tolède à Paris, de 1808 à 1974, s'effectue grâce à la voix de l'actrice qui occupe en *off* la bande-son lors de la fin de la scène de Tolède, avec dans un premier temps une fonction narrative et explicative. C'est par la voix que se crée le lien entre les deux scènes car, après avoir été *off*, la fin de la lecture de la bonne se fait *in*, le personnage apparaissant à l'écran le livre ouvert entre les mains. Bien qu'inversé, le procédé serait *a priori* des plus classiques. Les éléments nécessaires sont réunis pour que nous comprenions que la scène de Tolède correspondait à la lecture faite par la bonne. Pourtant, l'apparition à l'écran de Muni indispose fortement le spectateur, et le fait que ce dernier ne savait pas qu'il s'agissait d'un récit secondaire est loin d'en être la seule explication.

Le raccord entre les deux scènes opère une rupture radicale dans la continuité filmique qui est essentiellement due au dédoublement de la voix. Muni intervient à deux reprises. Une pause dans la lecture est observée entre le moment où les officiers sortent le cercueil et le plan du visage intact de doña Elvira. Dans les deux cas, Muni n'intervient pas de la même façon. La première fois, elle se révèle une bonne conteuse qui sait attirer l'attention de ses auditeurs. La deuxième fois, la voix est trop haute, elle lit sans y mettre le ton et bute sur les mots comme si elle ne comprenait pas le texte. Malgré la voix unique, il y aurait deux énonciatrices.

La première voix a tous les aspects de la voix-off narratrice et extra-diégétique que nous rencontrons traditionnellement au cinéma. Michel Chion définit ainsi cette voix acousmatique :

> L'acousmêtre de cinéma, lui, est à la fois « hors-champ » donc pour le spectateur en-dehors de l'image, mais en même temps *il est dans cette image* de derrière laquelle il provient réellement [...] Comme si sa voix rôdait à la surface, à la fois dehors et dedans, en peine d'un lieu où se fixer[1].

Un peu plus loin, Michel Chion évoque ses pouvoirs :

> On peut les ramener à quatre : être partout, tout voir, tout savoir, tout pouvoir[2].

Ce caractère omniscient et omnipotent de la voix extra-diégétique la rapproche de l'auteur tel que nous nous le représentons dans une démarche de personnification de l'énonciation. Ceci vaut pour la première voix du *fantôme* car le contenu du message délivré ne laisse en rien entendre que la propriétaire de cette voix serait diégétique. De ce fait, elle opère déjà une rupture en paraissant détourner le film, car si nous lui prêtons des pouvoirs similaires à ceux de l'auteur, nous ne pouvons assimiler cette voix à ce dernier. Tout d'abord, il s'agit d'une voix de femme et, traditionnellement, quand le cinéaste veut prendre la parole dans son film pour en assumer la narration, il le fait lui-même ou choisit une voix masculine. De plus, une instance extra-diégétique attribuable à l'auteur s'est déjà exprimée au début du générique à travers un carton superposé au tableau de Goya, *Tres de mayo*. Deux sources énonciatrices semblent alors rivaliser. Cette opposition se marque également dans la mesure où les spectateurs familiers des dernières œuvres de Buñuel reconnaissent la voix de Muni et font la distinction avec ce dernier.

L'intervention de la deuxième voix poursuit la rupture amorcée. Du fait que cette nouvelle voix lit –cela ne fait aucun doute puisqu'elle lit mal–, la distance entre le film et le spectateur s'accentue. Celui-ci n'est pas étonné de la beauté intacte de doña Elvira mais se demande quelles sont les raisons de cette prise de parole défectueuse. L'explication ne tarde pas avec l'apparition de Muni à l'écran. L'actrice et son personnage prennent en main la bande-image après la bande-son et nous projettent dans le vingtième siècle. Le détournement du film est alors total puisque le premier carton qui nous promettait un film à Tolède, en 1808, d'influence romantique et inspiré de Bécquer, est nié.

La voix de Muni a donc joué un rôle de premier plan dans ce procédé de subversion des codes filmiques traditionnels. Les conclusions à tirer de ce début de film sur la représentation de l'actrice sont multiples. Puisqu'il y a eu deux voix, le spectateur a bien compris que la première prise de parole n'était pas due au personnage qui lit mal, mais à Muni. A travers cette première intervention extra-diégétique, l'actrice est passée de l'autre côté de la caméra, domaine réservé au cinéaste. De ce

fait, elle semble devenir démiurge et s'affirmer comme l'auteur de cette première scène. Elle aurait pris en main le film réalisé par le cinéaste et fantasmerait la mort de ce dernier puisque c'est Buñuel qui apparaît à l'écran sous les traits du moine fusillé. Elle serait donc auteur *en opposition* au réalisateur et non *avec* lui.

Bien sûr, tout cela n'est qu'un jeu maîtrisé d'un bout à l'autre par le film. Mais pouvons-nous en déduire que l'actrice doit prétendre au titre d'auteur ?

En arrêtant l'œuvre annoncée par le générique et en apparaissant à l'écran, Muni aurait tous les pouvoirs. Or, elle disparaît presque aussitôt et le film suit la fille des Foucaud. Ce qu'a effectué Muni, c'est-à-dire passer d'un récit à un autre grâce à un personnage, se reproduit et n'est qu'un principe scénaristique mis en place par le cinéaste. De plus, la séquence est buñuelienne en regroupant de nombreux éléments qui rappellent l'œuvre antérieure du réalisateur : Tolède et sa cathédrale déjà décor d'une scène de *Tristana* où il était question d'un baiser donné à une statue ; le peloton d'exécution et le moine fusillé évoquent le Pape tombant sous les balles des révolutionnaires dans *La voie lactée*… Si le film a donc pu faire croire dans un premier temps à la disparition de son auteur, le spectateur prend conscience qu'il a été pris au piège d'un jeu savamment élaboré où l'actrice n'a été qu'un instrument. Derrière le leurre de la première voix extra-diégétique, se cachait Buñuel lui-même, et Muni a été le vecteur vocal à travers lequel le cinéaste a pris la parole. La manipulation de cette dernière a été totale. Tantôt extra-diégétique, l'instant d'après, diégétique, Muni a été un outil qui, participant à cette multiplication excessive des instances énonciatrices –le premier carton, le nom de Buñuel au générique, la référence à Bécquer, les deux voix–, n'a servi qu'à la démonstration de la présence du cinéaste-auteur.

Par ailleurs, puisque le film nous fait confondre personnage et actrice, la représentation de cette dernière n'est guère reluisante. Elle apparaît comme ambitieuse et intrigante, rêvant de devenir ce qu'elle ne peut être, fourbe dans sa manière de prendre les rênes du film, et même quelque peu pathétique dans la mesure où elle ne peut assumer convenablement son statut usurpé. Malgré tout, l'important reste qu'avec Buñuel, l'actrice, même instrumentalisée, a quitté sa fonction exclusivement diégétique pour passer de l'autre côté de l'écran et se placer face au film. En lui laissant franchir ce seuil imaginaire, le cinéaste offre à l'actrice une nouvelle capacité.

Vingt-six ans plus tard, au moment d'adapter à l'écran le roman *Les âmes fortes* de Giono, Raúl Ruiz reprend le travail sur la voix-off de l'actrice mis en place par Buñuel dans *Le fantôme de la liberté*.

Le roman nous raconte la réunion de plusieurs femmes âgées qui se retrouvent une nuit pour veiller un mort. Dans la conversation, l'une d'entre elles, Thérèse, fait le récit de sa vie. À plusieurs reprises, les

autres femmes la coupent et la contredisent en rapportant ce qu'elles ont pu voir ou entendre. L'enjeu pour le lecteur est donc de déceler une part de vérité sur l'héroïne.

Un tel roman ne pouvait qu'intéresser Raúl Ruiz par la multiplication des interventions et le brouillage de la réalité à travers la mémoire et l'imagination. Ainsi, le film met en scène les femmes lors de la veillée et nous raconte l'histoire de Thérèse au cours de sept *flash-back* de durées inégales.

Le début de l'œuvre de Ruiz voit la mise en place du premier *flash-back*. Les femmes âgées se réunissent chez le défunt et Thérèse –interprétée par Monique Mélinand– raconte sa jeunesse et comment elle s'est enfuie du château où elle travaillait, pour retrouver son fiancé Firmin.

A priori, le procédé peut paraître classique : un personnage âgé nous raconte sa jeunesse et ses souvenirs s'emparent de l'écran. Néanmoins, le passage du présent au passé et d'une actrice à l'autre –Thérèse jeune est interprétée par Laetitia Casta– se fait de manière abrupte, et le spectateur qui ne connaîtrait pas le roman de Giono, ne comprend pas forcément qu'il a affaire à un *flash-back*. Effectivement, si nous nous référons aux procédés classiques marquant la transition entre le présent et le passé, nous constatons que Ruiz fait intervenir cette séquence rétrospective en gommant tout code temporel. Puisque le montage d'une scène à l'autre est *cut*, il s'agirait de ce que Yannick Mouren présente comme un *flash-back* moderne, mais encore faudrait-il que le lien se fasse par la voix[3]. Or, pendant la veillée, le sourire qu'adresse Thérèse à son interlocutrice n'indique pas qu'elle va prendre la parole. De plus, lors de la scène suivante, la réplique *off* de l'héroïne aurait dû être dite par Monique Mélinand et non par Laetitia Casta. À nouveau, la subversion s'effectue par la voix.

Une voix qui apparaît bien mystérieuse. En principe, elle serait ce que Michel Chion définit comme une « voix-je » :

> La voix-je, au cinéma, n'est pas seulement la voix qui dit « je », comme dans un roman. Pour appeler l'identification du spectateur, donc pour que celui-ci se l'approprie plus ou moins, elle doit être cadrée et enregistrée d'une certaine manière, qui lui permet de fonctionner comme pivot de l'identification, de résonner en nous comme s'il s'agissait de notre propre voix, comme une voix à la première personne.[4]

Ses critères d'enregistrement seraient :

> *proximité maximale* par rapport au micro, créant un sentiment d'intimité avec la voix [...] Absence de réverbération enveloppant la voix[5].

La voix du film de Ruiz remplit ces critères et, néanmoins, elle empêche l'adhésion du spectateur pour plusieurs raisons. Comme cette intervention est prise en charge par Laetitia Casta, la voix n'est pas repérable au niveau spatio-temporel. Le texte est au passé et nous n'avons aucune indication quant au laps de temps écoulé, défini par Genette comme la « portée »[6], entre l'évènement filmé et l'acte d'énonciation. La voix flotte entre les deux moments de ces scènes enchaînées. Elle flotte également, du fait qu'elle emploie le « je », entre l'espace diégétique et l'espace extra-diégétique d'où elle parle. Si on l'attribue spontanément à Laetitia Casta, elle reste tout de même acousmatique tant que le spectateur n'a pas vérifié la « coïncidence de la voix avec la bouche »[7].

Enfin, il y a subversion des procédés traditionnels dans la mesure où, comme chez Buñuel, la voix ne semble pas « jouer le jeu » de la voix-off d'un personnage. Le ton est trop neutre pour emporter l'adhésion du spectateur à la diégèse. Cette voix marque la présence de son corps dans l'espace extra-diégétique. Selon Michel Chion,

> Si nous entendons qu'une voix off s'écoute parler, l'image d'un corps, d'une personne, fait écran à l'identification. Elle prend sa place, bien visible, entre l'image et nous, au lieu de nous y introduire et de nous y coller[8].

Puisque le ton monocorde laisse supposer que le texte est dit par quelqu'un d'extérieur à la fiction, le spectateur n'a donc pas l'impression d'écouter le personnage mais l'actrice. À nouveau, nous retrouvons cette ambiguïté entre une voix « juxtadiégétique »[9] et un corps déjà diégétique mais simultanément marqué dans l'espace extra-diégétique. C'est comme si, après Muni dans *Le fantôme*, Laetitia Casta tentait de prendre en main le film en occupant l'espace réservé à l'auteur. L'œuvre commencée par Ruiz a échappé à ce dernier et l'actrice s'est emparée du projet. Elle deviendrait démiurge *contre* le cinéaste. Selon Christian Metz,

> aussi longtemps qu'elle parle et demeure invisible, elle (la voix-off) bouche de son corps absent l'accès à la Voix du film, se substitue à elle et se confond avec ce que, pourtant, elle n'est pas, le point d'origine de la narration[10].

Enfin, notre interprétation est accentuée par la différence esthétique entre les deux scènes. Les plans du générique comme ceux de l'intérieur de la maison présentent des couleurs très froides. À l'inverse, dans le château, les couleurs sont chaudes et plus marquées. N'oublions pas l'apparition de la musique, assez différente de celle du générique.

Si le procédé semble donc similaire à celui du film de Buñuel, nous ne pouvons tout de même pas percevoir l'actrice comme un instrument

entre les mains de Ruiz. Tout d'abord parce que le *flash-back* se poursuit et, quelques minutes plus tard, la voix de Laetitia Casta se « désacousmatise » quand Thérèse prend la parole. Sa voix finit par envahir l'écran et nous pouvons enfin adhérer au film qui nous raconte la vie de l'héroïne où l'actrice est de toutes les scènes. Ainsi, les promesses faites par les premières minutes du *flash-back* sont tenues.

De plus, la voix prend ici en charge un récit où son corps apparaît à l'écran. Cette courte scène dans la laverie du Château peut être perçue comme une présentation de l'actrice au moment où elle va entrer en scène et incarner le personnage. À deux reprises elle se regarde dans un miroir, elle se prépare tout en observant l'espace hors-champ, là où elle va devoir se rendre et où elle est attendue, comme une comédienne en coulisses quelques instants avant d'aller affronter le public.

Nous pouvons lire cette scène comme une métaphorisation du rôle central de l'actrice dans la représentation de Thérèse. En raison de la place juxtadiégétique d'où provient sa voix, elle semble déterminer l'image et expliquer la naissance du personnage. Cette impression nous évoque les propos d'Edgar Morin :

> La star […] voit se ressusciter, ce détacher d'elle et se déployer le double archaïque : son image d'écran, sa propre image […] Comme ses admirateurs la star est subjuguée par cette image en surimpression sur sa personne réelle[11].

À l'écran, ne se regarde-t-elle pas dans un miroir et ne va-t-elle pas d'ailleurs jusqu'à embrasser son propre reflet ?

Ainsi, l'actrice se substitue au réalisateur dans la mesure où c'est elle qui produit l'image offerte au spectateur. À la fin du plan, elle se place entre la cheminée et un drap tendu. La caméra reste de l'autre côté du drap et nous montre l'ombre chinoise du corps qui s'y reproduit. La métaphore est claire. Le feu dans la cheminée renvoie à la lumière d'un projecteur, le drap devient écran, et le corps de l'actrice crée l'image projetée et remplit ainsi les fonctions de la pellicule. D'ailleurs, nous voyons alors l'ombre embrasser le miroir comme l'a fait auparavant Monique Mélinand. Ce n'est qu'à ce moment que nous avons la confirmation qu'il s'agit bien de Thérèse. Il a fallu ce rituel pour voir le personnage s'emparer de Laetitia Casta et que celle-ci lui donne vie. Les deux se fondent enfin l'un dans l'autre.

Cependant, il était prévisible que Ruiz n'abdiquerait pas aussi facilement face à son actrice. Au fil du film, la multiplication des sources énonciatrices –énonciation première, énonciations secondaires, tantôt *in*, tantôt *off*, voix interprétantes, voix lectrices…– peut être vue comme permettant une métaphore du cinéaste et de l'actrice qui rivaliseraient pour imposer leur vision du personnage de Thérèse.

Dans cette perspective, la scène finale des *Âmes fortes* est révélatrice. La veillée funèbre s'achève et, à l'écran, Laetitia Casta s'est substituée à Monique Mélinand tout en gardant la voix de cette dernière. Cet artifice forcément visible qui ne trompe personne a une valeur symbolique. Finalement, Thérèse a été interprétée par deux actrices. Ceci nous renvoie immédiatement à Luis Buñuel et à son dernier film, *Cet obscur objet du désir*, où le personnage féminin principal est joué par deux actrices à l'image avec la voix d'une troisième. Il faut voir cette décision de Buñuel comme une remise en question radicale de l'apport créatif de l'acteur au cinéma. C'est la démonstration qu'un personnage peut exister sans l'acteur, puisque nous pouvons multiplier ce dernier sans nuire au rôle ni au film. C'est également la démonstration que c'est le réalisateur qui fait le personnage par son découpage, ses choix de mise en scène, les prises qu'il garde ou qu'il jette, ses choix de raccord ou de doublage. Nous aboutissons ici aux mêmes conclusions. L'actrice sera toujours dépendante du réalisateur et des techniques cinématographiques qui sont en son pouvoir. Elle ne peut être créatrice au même titre que le cinéaste dans la mesure où celui-ci détient un pouvoir décisionnaire sur son travail final tel qu'il sera appréhendé par le public.

Pourtant, nous ne retrouvons pas dans l'œuvre de Ruiz une vision d'instrumentalisation totale comme chez Buñuel. Puisqu'il existe un jeu d'opposition tout au long du film, il s'agit de se demander ce que peut opposer l'actrice. Ce jeu, nous l'avons vu, se fonde sur les différentes énonciations où le corps et la voix de cette dernière jouent un rôle important. Puisqu'ils servent à faire entendre une autre voix, ils constitueraient justement l'apport créatif de l'actrice.

Avant même de parler d'interprétation, cette dernière apporte, par sa manière d'habiter l'espace et d'être, quelque chose de personnel qui se répète de film en film. Certains appellent cela « l'aura », d'autres « la présence », ou bien encore « la forme », pour reprendre le terme employé par Yannick Lemarié, c'est-à-dire cette « part *inaliénable* du comédien que le spectateur reconnaît à condition qu'elle soit suffisamment stable »[12]. La forme détermine nécessairement le personnage. Vincent Amiel écrit que

> le corps de l'acteur est *auteur*, au-delà des intentions du scénariste, du metteur en scène, et de l'acteur lui-même. Oui, de l'acteur lui-même… qui toujours, d'une certaine manière, est dans son rôle, dans ses marques, au service d'un système qui le dépasse ; mais dont le corps, lui, vient offrir une présence première, créatrice d'une sensibilité irréductible à la description, et à l'intention[13].

La représentation du personnage est donc le fruit d'une association, oscillant entre la collaboration et le conflit, entre une actrice qui menace de s'imposer et d'échapper au cinéaste et le cinéaste qui reste un peu

Pygmalion grâce au pouvoir que la technique filmique lui confère. On rejoint ici Stanislavski quand il écrit : « Dans le processus créatif, il y a le père, l'auteur ; la mère, l'acteur enceint du rôle ; et l'enfant, le rôle à naître »[14].

L'évolution de la représentation de l'actrice et de sa part créatrice de Luis Buñuel à Raúl Ruiz est révélatrice d'une certaine reconsidération de la perception du cinéaste comme auteur démiurge et de l'actrice comme créature de ce même cinéaste.

Le fantôme est un film qui se situe dans une période artistique assez expérimentale où Buñuel a beaucoup joué sur les différents codes filmiques et sur leur désarticulation pour mieux démontrer le caractère arbitraire de l'association entre leurs signifiants et leurs signifiés. Ainsi, il a joué sur l'association entre l'acteur et le personnage ; il a effacé ce dernier pour mieux faire apparaître le premier et démontrer, dans un deuxième temps, son instrumentalisation de manière flagrante, jusqu'à nier sa créativité dans son dernier film.

Entre le cinéaste espagnol, Raúl Ruiz, pourtant vraisemblablement influencé par Buñuel, et Buñuel lui-même se manifeste une évolution certaine. Nous avons perçu dans le film de Ruiz une reconnaissance de l'apport de l'actrice, même si le réalisateur se réserve toujours le rôle de décideur.

Malgré tout, le lien entre Buñuel et Ruiz, si nous considérons l'entrée en scène de Laetitia Casta dans *Les âmes fortes*, tient à ce que l'actrice se superpose au personnage au moment où ce dernier fait preuve d'un comportement qui évoque certains stéréotypes concernant les actrices. Elle est coquette et séductrice dans son recours répété au miroir. Il y a en elle une part de narcissisme dans le baiser qu'elle donne à son propre reflet. Enfin, par la façon dont elle semble détourner le film de son auteur, elle reste ambitieuse et indigne de confiance. On rejoint le regard de Buñuel comme on retrouve le conflit entre le réalisateur et l'actrice, entre deux créateurs qui créent l'un *contre* l'autre et non l'un *avec* l'autre. Si le film de Ruiz marque une évolution, l'acceptation de l'actrice comme créatrice aux côtés du cinéaste est encore loin d'être assurée.

Bibliographie

Chion, Michel, *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1982.

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

Lucet, Sophie, Libois, Jean-Louis (éd.), *Double jeu*, « L'acteur créateur », n° 1, Caen, Presses universitaires, 2003.

Metz, Christian, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991.

Morin, Edgar, *Les stars*, Paris, Editions Galilée, 1984.

Mouren, Yannick, *Le flash-back*, Paris, Armand Colin, 2005.

Notes

[1] M. Chion, *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1982, p. 34.
[2] *Ibid.*, p. 35.
[3] « Si [...] le flash-back est l'audiovisualisation d'un récit verbal [...], ce sont les mots prononcés par le mémorateur qui aiguilleront le spectateur sur le passé », Y. Mouren, *Le flash-back*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 59.
[4] M. Chion, *op.cit.*, p. 54.
[5] *Ibid.*, p. 55.
[6] G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 89.
[7] M. Chion, *op.cit.*, p. 38.
[8] *Ibid.*, p. 57.
[9] C. Metz, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, p. 54.
[10] *Ibid.*, p. 138.
[11] E. Morin, *Les stars*, Paris, Editions Galilée, 1984, p. 83.
[12] Y. Lemarié, « Acteur, acté et formé », in S. Lucet, J.-L. Libois (coord.), *Double jeu*, « L'acteur créateur », n°1, Caen, Presses universitaires, 2003, p. 25-34, p. 28.
[13] Amiel, Vincent, « Keaton, corps créateur », *ibid.*, p. 119-124, p. 121.
[14] Cité in J.-L. Libois, « Les paradoxes de l'acteur créateur », *ibid.*, p. 13-24, p. 22.

La revisión de la cultura patriarcal y de la tradición orientalista en las escritoras argelinas

JOSEFINA BUENO ALONSO
Universidad de Alicante

Una primera constatación obligada sería que muchas escritoras del Magreb[1], fundamentalmente argelinas, han centrado su escritura en torno a la imagen de la mujer. Siendo la literatura magrebí un corpus con una fuerte connotación política y social, en el caso de las escritoras, el sesgo de género es ineludible. La imagen que la cultura ha confeccionado de la mujer y de *lo femenino* aparece en los textos como clave de un discurso que, a priori, pretende deconstruir arquetipos culturales, tópicos ancestrales que han encasillado a la mujer –por su mera condición sexual– en un determinado patrón vital. Las representaciones que las escritoras ofrecen de *lo femenino* y de la feminidad en sus textos, se insertan dentro de un discurso de género que se está elaborando dentro del contexto occidental y que sin duda, se convierte en un referente obligado para la revisión del pensamiento feminista de los últimos veinte años. La relectura y la reescritura que elaboran las escritoras tiene como principal objetivo el de invalidar toda una tradición cultural que ha convertido a la mujer en mero sujeto reproductor y símbolo de deseo para un contemplador masculino. Paralelamente al discurso de género, se superpone el punto de vista étnico o cultural, que contribuyó igualmente a dotar de un componente erótico y sexual a las mujeres árabes fruto de la tradición orientalista que imperó en Europa –de manera especial en Francia– durante todo el siglo XIX.

En este artículo, me detendré en analizar las relaciones y/o confrontaciones entre el sujeto femenino –el sujeto del discurso– y las diferentes representaciones de la feminidad y lo femenino que aparecen en los textos de algunas escritoras argelinas más relevantes. Tras una breve reflexión sobre la actividad literaria y todo lo que conlleva, analizaré las representaciones culturales de lo femenino especialmente en lo que respecta a la representación cultural de la maternidad, así como la revisión de la tradición orientalista que ha marcado de sobremanera la representación artística de la mujer.

Sin duda uno de los elementos a señalar en la literatura del Magreb, ha sido el auge de la mujer que ha pasado de ser un mero objeto a sujeto del discurso. En lo que respecta a los textos de las escritoras argelinas,

exceptuando algunas obras que aparecieron en las primeras décadas, será a partir de los años 80 cuando empieza lo que podríamos llamar un auge de textos de mujeres en los que, a rasgos generales, destaca la inversión del sujeto que pasa de ser un mero objeto de inspiración a ser sujeto de la enunciación. En los años 80 se suceden pues una serie de novelas de escritoras originarias del Magreb –mayoritariamente argelinas– que relatan a menudo en primera persona y con tintes autobiográficos el devenir de la mujer inmersa dentro de una sociedad patriarcal en la que la Tradición y el discurso religioso determinan su función social. Cabría decir al respecto que, en toda época y en cualquier lugar, el acceso de la mujer a la literatura se ha considerado como una intrusión –antes objeto que sujeto– y así lo refleja la siguiente cita de dos artistas (una pintora y una escritora):

> Le pouvoir créateur est une expression de l'activité ludique. Il n'a pas de finalité, il ouvre les horizons, transforme les visions. Il est, avant tout, jeu et plaisir. […] Tout travail créateur est essentiellement subversif, toute activité qui s'appuie sur l'imagination, le sens du jeu, le plaisir de la recherche est subversive. L'exercice fondamental de la création rejoint l'exercice fondamental des libertés humaines (Horer 1973: 14).

Sin embargo, ello se agrava si tenemos en cuenta que, en una sociedad en la que la mujer se encuentra socialmente relegada al ámbito familiar y doméstico, exhibir-se abiertamente plantea una doble provocación, no sólo se trata de salir al ámbito público sino que además supone una exhibición del individuo autónomo, algo desconocido y mal visto en la cultura musulmana.

Observamos pues cómo la actividad literaria ha estado siempre muy marcada por la determinación sexual y que, para las escritoras del Magreb, las connotaciones se han acentuado al pertenecer y/o proceder de una cultura de origen fuertemente determinada por la tradición patriarcal y el discurso religioso. Son mujeres marcadas por la colonización y la aculturación francesas y marcadas igualmente por la decepción de los gobiernos que se instauraron tras la independencia –especialmente en Argelia[2]. Son mujeres que comparten dos o más lenguas (el francés, el árabe, o el beréber como es el caso de Assia Djebar), dos universos opuestos, dos culturas diferentes –la oralidad y la escritura– y que denuncian la discriminación que ha padecido la mujer. El auge de estos textos se da especialmente a partir de los años 80, en los que *las hijas de la colonización* como algún crítico las ha denominado, irrumpen en la esfera literaria francesa con un acentuado sesgo de género. Salvando las diferencias específicas entre unas escritoras y otras, algunas son las características comunes que podríamos desgajar:

Encontramos en primer lugar un deseo de recuperar la voz de sus antepasadas y la escritura se vislumbra como el medio adecuado. Se trata

como lo expone la escritora argelina Assia Djebar de recuperar por medio de la escritura una larga etapa silenciada: "Ainsi, dans la langue dite de l'autre, je me trouvais habitée d'un devoir de mémoire, d'une exigence de réminiscence d'un ailleurs, d'un passé mort arabo-berbère, le mien" (Djebar 1999: 48).

El texto literario se presenta como una opción para enunciar/denunciar a través de la ficción la discriminación que la cultura, la tradición o la religión han impuesto a la mujer; y, finalmente la escritora demuestra un deseo de dejar oír una voz marcada no sólo por la pertenencia a un sexo sino también por la pertenencia a una cultura diferente y sus complejas relaciones con la cultura dominante:

> Je suis, sans nul doute, une femme d'éducation française, de par ma formation, en langue française, du temps de l'Algérie colonisée, et si j'ajoute aussitôt « d'éducation française » et de sensibilité algérienne, ou arabo-berbère, ou même musulmane lorsque l'islam est vécu comme une culture, plus encore que comme une foi et une pratique, alors je suis bien une « femme francophone » dans mon activité intellectuelle et critique. (Djebar 1999 : 26).

Podríamos pues concluir a grandes rasgos que escribir para una mujer argelina, y por extensión magrebí, ha supuesto un acto de militancia *per se*, acentuado e incrementado por el peso de la tradición y de los prejuicios religiosos impuestos a las mujeres.

Las representaciones de la feminidad: la representación cultural de la maternidad

Aparte del hecho biológico que ha inducido a la escritora a evidenciar a través de la escritura una discriminación de hecho, uno de los puntos clave es el análisis que estas escritoras han realizado en torno a la(s) representacione(s) de lo femenino o lo que culturalmente se ha denominado *feminidad*; esta representación social que otorga autoridad a patrones de sexualidad y de comportamiento impuestos por las normas sociales (Moi 1997) es lo que hemos destacado de una escritura que, aunque determinada por la pertenencia a un sexo, se encuentra inmersa en la crítica feminista en tanto en cuanto denuncia patrones culturales de opresión tradicionalmente impuestos a la mujer. Como lo señala Toril Moi: "Patriarchaly wants us to believe that there is such a thing as an essence of femaleness, called feminity" (Moi 1997: 108). Sin duda una de las cualidades inherentes a la mujer y la esencia de la feminidad por excelencia ha sido la maternidad. La maternidad, metonimia de la mujer en muchas sociedades mediterráneas[3], queda reflejada con todas las connotaciones negativas y apremiantes para el libre desarrollo de la persona. Por motivos de espacio, me detendré únicamente en los

aspectos más relevantes que las diferentes representaciones literarias ofrecen de esta cualidad inherente[4].

Como muchos trabajos de orientación histórica y sociológica lo apuntan, la maternidad es un producto socialmente construido, que ha ido variando a lo largo de la historia, intrínsecamente ligado a la identidad femenina pero que a la vez representa una experiencia individual ligada a la esfera privada del sujeto. La tradicional identificación entre mujer y maternidad ha hecho que, en cualquier contexto, ésta se considere parte integrante de la construcción de la identidad femenina. La maternidad es ante todo una cuestión de identidad ya que como menciona la historiadora Ivonne Knibielher mientras la identidad masculina no se ha reducido nunca al rol de padre, por el contrario la identidad femenina se ha confundido durante mucho tiempo con la función materna (2001: 23).

Las representaciones de la maternidad que encontramos en los textos de las escritoras del Magreb reflejan algunos de los tópicos que rodean a la mujer musulmana y cómo ésta vive la maternidad como uno de los aspectos más importantes de la construcción del sujeto femenino. Otro de los elementos que deberíamos reseñar es que se trata de la voz de las hijas que ofrecen una representación crítica de la maternidad en tanto en cuanto la conciben como una forma específica de opresión de las mujeres[5]. A grandes rasgos, las diferentes representaciones de la maternidad giran en torno a tres aspectos que, en cualquier caso, la convierten en negativa y represora para el pleno desarrollo de la mujer como individuo y aminoran el *empoderamiento* de la mujer en la sociedad; las diferentes representaciones de la maternidad revelan una asimilación de la madre sobre la mujer, una ausencia de la voz materna y la imagen de una madre culpable.

1.- En cuanto al primero, los textos ponen de manifiesto cómo la condición de madre prevalece sobre la de mujer, apareciendo la maternidad como una función prioritaria casi asimilable a la identidad de mujer y en ningún caso susceptible de ser controlada. Esta maternidad consustancial al sujeto femenino y no controlable se asimila a una enfermedad, una epidemia que hay que evitar. Así lo refleja la joven narradora de la novela de la escritora argelina Malika Mokeddem, *Les hommes qui marchent,* poniendo de manifiesto que la existencia de la mujer empieza y acaba con su función procreadora:

> Non, jamais elle ne se laisserait atteindre par l'épidémie de la boursouflure qui s'emparait des ventres. Jamais elle ne se plierait aux ménagères qui enfermaient les filles au sortir de l'enfance pour ne les lâcher qu'au seuil de la mort, lorsqu'elles n'avaient plus rien à trier de leurs corps défaits et avachis. (1990: 191)

2.- En lo que se refiere al segundo aspecto, observamos en los textos una significativa ausencia de la voz de la madre al igual que una ausencia de la relación afectiva madre-hija. Esta ausencia de la voz materna tal vez se deba a que las narradoras –y las escritoras– pertenecen a la segunda generación, aquella que desea desprenderse de algunas ataduras y que se propone ofrecer el testimonio de la hija y por consiguiente, de la relación materno-filial[6]. De esta manera, la figura de la madre, muy presente en la configuración de la identidad de mujer, aparece descrita a menudo con compasión al observar a una madre que en ningún momento se erige como ejemplo a imitar. Encontramos pues en estos relatos de corte autobiográfico la *voz* de las hijas que han sufrido a la madre como un producto de la estructura patriarcal de una tradición anquilosada e inmóvil. A la figura de la madre se le superponen otras figuras femeninas como la abuela de la que la escritora es a menudo deudora. Algunos críticos han apuntado que ello se debería a un factor de alcance más político; se pretende obviar la generación de las madres que coincide con el período post-independencia y, por tanto, representa un relativo fracaso para la condición de la mujer en el Magreb. En cambio, la generación de las abuelas remite a un pasado pre-colonial a menudo ensalzado como período previo a la colonización. Tal y como lo señala la filósofa Christine Delphy (2001: 108), el cambio generacional es un factor tan importante que invalida toda tesis universalista sobre las mujeres. Ello explicaría el salto generacional, de la abuela a la hija (bajo la cual se vislumbra la propia escritora en un contexto occidental).

3.- En cuanto al tercer aspecto, y consecuencia de las connotaciones que adquiere la maternidad, la madre simboliza la transmisora de esa pesada herencia a sus hijas. La madre es ante todo culpable por procrear instintivamente y por perpetrar una tradición que impone a la mujer como primer fin la procreación; por ello abundan en los textos los adjetivos que la califican con connotaciones peyorativas como "genitora". La madre aparece en muchos textos como la culpable de transmitir la educación tradicional y, con ello, de perpetrar la inferioridad del sexo femenino: « …mère, grand-mère et tantes se chargeront plus tard de ressasser à ces filles leur traumatisme à elles pour mieux leur enfoncer dans le crâne leur sentiment d'infériorité » (Mokeddem 2003: 117). Estas representaciones de la maternidad no son más que la materialización más flagrante de la represión de la mujer y la ruptura con la imagen tradicional de la madre no supone un rechazo frontal a la experiencia de ser madre pero sí a todo lo que esta experiencia conlleva y simboliza.

La revisión de la tradición orientalista

Consideramos importante analizar la revisión que algunas escritoras han hecho de la tradición orientalista presente tanto en literatura como en

pintura. Esta tradición ha creado un discurso masculino en el que la mujer ha simbolizado un objeto de contemplación, un ser pasivo que genera inspiración. El siglo XIX francés ha recreado de sobremanera el tópico de la mujer oriental bajo una visión idílica y sensual, como lo afirma Carine Bourget: « La description du harem par les orientalistes a contribué à répandre la notion que toutes les femmes vivaient une vie cloîtrée et lascive, attendant le bon vouloir de leur maître » (Bourget 2002: 32). El imaginario de estos artistas ha explotado la representación de una mujer velada, que se ha materializado en la imagen de las odaliscas. Esta tradición exótica se inicia en la pintura con Ingres (**fig. 1**) y Delacroix, éste último con su famoso cuadro en 1834 de *Femmes d'Alger dans leur appartement* (**fig. 2**).

En esta representación algo idealizada de la mujer, ésta ocupa una posición doble: víctima y provocadora, objeto y sujeto de deseo. Sin entrar a dilucidar si estos artistas colaboraron a encasillar a la mujer en tópicos creados por el imaginario masculino y occidental o si, por el contrario, existían pretensiones de denuncia de ese enclaustramiento como lo apuntan algunos críticos, lo cierto es que esta imagen arquetípica de la mujer musulmana ha sido retomada por las escritoras del Magreb. Uno de los ejemplos más representativos ha sido la recopilación de relatos que la escritora Assia Djebar publica en 1980 titulado *Femmes d'Alger dans leur appartement* en clara referencia al cuadro de Delacroix, retomado por Picasso (**fig. 3**). Con su intención de simbolizar la portavoz de aquellas que la precedieron, Assia Djebar reinterpreta toda la tradición orientalista en la pintura de los siglos XIX y XX y plantea la continuidad que ofrecen esas mujeres de los cuadros respecto a la mujer contemporánea. Ella no sólo se erige en la descendiente de las mujeres argelinas sino también de las odaliscas, aquellas que artistas extranjeros retrataron semidesnudas, medio occidentalizadas. La referencia intertextual a través de la cual el código pictórico se inserta en la escritura ahonda el deseo de elaborar un fresco a imagen del célebre cuadro pero en el que, en este caso concreto, lo realiza una mujer y autóctona. Se establece así un diálogo entre la escritora y las mujeres del cuadro en el que, además de la interpelación, se establece un juego dialéctico que aborda la metáfora de la visibilidad / invisibilidad a través de la voz y la mirada de la escritora:

> Je ne *vois* pour nous aucune issue que par cette rencontre: une femme qui parle devant une autre qui *regarde*, celle qui parle raconte-t-elle l'autre aux yeux dévorants, à la mémoire noire ou décrit-elle sa propre nuit, avec des mots torches et des bougies dont la cire fond trop vite? Celle qui *regarde*, est-ce à force d'écouter, d'écouter et de se rappeler qu'elle finit par se voir elle-même, avec son *propre regard*, sans voile enfin... (Djebar 1982: 64)

Frente al cuadro que fija la escena, la escritura multiplica el punto vista, permite restablecer la comunicación entre la escritora y las otras mujeres para ayudarlas, ser su portavoz pero también para reencontrarse ella misma. La escena convoca de manera implícita la imagen del cuadro y el registro visual se suma al efecto sonoro de las palabras para crear una "poética del cuerpo lingüístico y gestual" (Boustani 2003) que simboliza el hammam. El cuadro recrea una descripción idealizada del hammam que materializa esta expresión corporal y se erige como espacio de libertad y sororidad donde no existen trabas al lenguaje corporal tal y como la apunta Dani Cavallaro:

> The hammam is a temporary shelter for females condemned by patriarcal law to a cloistered existence: a nurturing space enabling mutually supporting relationships among women, in sharp contrast with the reality of the home, where intimidation, surveillance and often violence are dominant. (Cavallaro 2003: 153)

Si para los artistas de la tradición orientalista estas mujeres suponían la ambigüedad, para las escritoras, estas mujeres representan la prueba de un pasado, la discriminación que la mujer ha sufrido en la cultura patriarcal y el silencio que pretenden abolir mediante la escritura. La escritora subraya algunas de las diferencias que ella pretende revisar en su condición de escritora y de argelina como son dar un nuevo giro al discurso orientalista y masculino. Assia Djebar ofrece así una relectura de la representación del orientalismo femenino donde la mujer pasa de ser un mero objeto a ser un sujeto hablante. Se contempla ella misma frente al espejo y se propone devolver a través de la escritura una palabra denegada a todas sus predecesoras:

> Je ne vois pour les femmes arabes qu'en seul moyen de tout débloquer: parler, parler, sans cesse d'hier et d'aujourd'hui, parler entre nous et regarder. Regarder dehors, [...] La voix qu'ils n'ont jamais entendue, parce qu'il se passera bien des choses inconnues et nouvelles avant qu'elle puisse chanter: la voix des soupirs, des rancunes, des douleurs de toutes celles qu'ils ont enmurées... la voix qui cherche dans les tombeaux ouverts! (Djebar 1980: 68) (**fig. 2 y 3**)

Particularmente curiosa es la representación de esta tradición orientalista que ofrece la escritora franco-argelina Leila Sebbar en su novela *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*. Esta escritora recrea a través de esta novela la historia de una joven hija de la inmigración magrebí a la búsqueda de su identidad que los avatares de la historia le han prohibido. Curiosamente, la descripción física de la protagonista aúna elementos pertenecientes a la cultura árabe, la cultura francesa y el mestizaje que caracteriza a esta nueva generación. Esta joven adolescente

rebelde, que no asiste a clase, es una asidua visitante del Museo del Louvre, concretamente para contemplar el cuadro de Delacroix *Femmes d'Alger dans leur appartement,* y las odaliscas de Matisse (**fig. 4**).

A medida que se evocan las odaliscas y que crece el interés de la protagonista por conocer su pasado, el parecido físico entre la heroína literaria y la del cuadro aumenta hasta convertirse en la actualización de una tradición literaria, histórica y cultural entre Francia y el norte de África:

> Personne non plus devant l'*Odalisque couchée* ou *le Bain turc*. Mais lui préférait les *Femmes d'Alger*. Ce foulard d'un orient dégradé, trop jaune et trop rouge, dont on sentait au regard la fibre synthétique, parce que cette fille le nouait devant lui à la manière des femmes arabes qu'il avait vues chez lui, dans ce petit village d'Oranie, dans la cour et la maison d'école où son père était instituteur, dans les mechtas où sa mère l'emmenait pour soigner les femmes et les enfants, les mains de Shérazade, les doigts qui tiraient les bouts du foulard pour un noeud qui ne se déferait pas aussitôt et après réflexion pour un noeud double, ces gestes émurent Julien au point qu'il eut à se retenir au bord de la table. Shérazade ne vit rien de tout cela. Elle sut plus tard qui étaient ces femmes d'Algérie auxquelles Julien avait pensé à cause du foulard bon marché qu'elle avait mis ce jour-là. Lorsqu'elle alla au Louvre avec lui pour les *Femmes d'Alger*, elle remarqua que la femme de gauche appuyée sur un coude, les jambes repliées sur la *fouta* rouge et dorée, avait des yeux verts.
>
> –Mais c'est vrai. C'est incroyable! Mais oui. Elle a les yeux verts.
>
> –Comme toi. (Sebbar 1984: 23)

Esta alusión explícita a las heroínas de los cuadros deja patente el dominio de la visión androcéntrica en el imaginario de la tradición orientalista pero igualmente deja patente la aportación artística y cultural de las relaciones entre Francia y el Magreb. Si Sherazade se interesa por el pasado de estas heroínas de ficción y casualmente mantiene cierto parecido con ellas es porque en cierta manera ella materializa un neo-orientalismo. Su identidad "cruzada", mestiza, a caballo entre las dos orillas del Mediterráneo encuentra su referente en las Odaliscas, que reflejaron la visión occidental de la mujer árabe. Nuestra heroína contemporánea lanza así una mirada retrospectiva para ahondar en el mayor conocimiento y para conseguir que el origen magrebí, lejos de aparecer como un handicap o una carencia se manifieste como la aportación de un importante acervo cultural (**fig. 4**).

Para terminar hemos visto cómo la incorporación de la mujer como sujeto de la enunciación del texto literario conlleva importantes cambios; no sólo en lo que se refiere a la introspección creada por la expresión en primera persona de una determinada realidad y un determinado contexto cultural, sino cómo estas escritoras elaboran una relectura de toda una

tradición en las que fueron ser pasivo, objeto de contemplación. Sin menospreciar la perspectiva de género, eje principal de los textos de mujeres, cabe igualmente incidir en la revisión que estas escritoras hacen de las relaciones entre Francia y el Magreb. Sin duda, la revisión y el reconocimiento artístico siguen siendo las más adecuadas vías de acercamiento y conocimiento del *Otro*.

Bibliografía

Bourget, Carine (2002) *Coran et Tradition islamique dans la littérature maghrébine,* Paris, Karthala.

Boustani, Carmen (2003) *Effets du féminin. Variations narratives francophones,* Paris, Karthala.

Cavallaro, Dani (2003) *French feminist theory,* London/New York, Continuum.

Delphy, Christine (2001) *L'ennemi principal,* Paris, Syllepse.

Djebar, Assia (1980) *Femmes d'Alger dans leur appartement,* Paris, Des femmes.

— (1999) *Ces voix qui m'assiègent. En marge de ma francophonie,* Paris, Albin Michel.

Horer, S., Socquet, J. (1973) *La création étouffée,* Paris, Pierre Horay.

Knibielher, Ivonne (2001) (éd.) *Maternité, affaire privée, affaire publique,* Paris, Bayard.

Moi, Toril (1997) [1989] « Feminist, Female, Feminine » in C. Belsey, J. Moore *The feminist reader,* London, Macmillan Press LTD, p. 104-106.

Mokeddem, Malika (1990) *Les hommes qui marchent,* Paris, Grasset.

— (2003) *La transe des insoumis*, Paris, Grasset.

Sebbar, Leïla (1982) *Shérazade, brune, frisée, les yeux verts,* Paris, Stock.

Notas

[1] Bajo la denominación literatura / escritoras del Magreb, nos referimos a un corpus literario que surge en la década de los años 50, en los albores de la independencia y a favor de ella, para afianzar unas señas de identidad que la colonización intentó erradicar. Esta denominación genérica afecta a los escritores procedente de uno de los países del Magreb, independientemente de su origen étnico o religioso y también aquellos que nacidos en el exilio francés u occidental recrean en sus obras de ficción la realidad magrebí, los avatares de la colonización francesa así como las complejas relaciones que la Historia reciente ha instaurado entre las dos orillas del Mediterráneo.

[2] Es necesario señalar que Argelia fue colonia francesa durante más de un siglo (1830-1962) lo que conllevó la erradicación de la lengua y la cultura árabes. Fue el país que vivió una guerra para conseguir la independencia en la que se involucraron y participaron activamente las mujeres; sin embargo, tras la independencia, Argelia afianzó sus señas de identidad a través de un conservadurismo especialmente visible en torno a la mujer, a la familia y a la ideología que pasaron a convertirse en los pilares de su identidad. Es también el país que ha vivido dos hechos que, en cierta medida, han marcado la condición de la mujer: por un lado la promulgación en 1984 del Código de Familia y el auge del Frente Islámico de Salvación, uno de los primeros partidos islamistas.

[3] Es necesario señalar los lazos comunes que mantiene el Magreb con la denominada "cultura mediterránea" que engloba entre otros países a España, Italia, Grecia... culturas fuertemente arraigadas en las tradiciones religiosas –todas religiones monoteístas- y a las estructuras ideológicas del patriarcado. Germaine Tillion en su ya clásico ensayo, señala las analogías entre las costumbres cristianas y las que se atribuyen a la sociedad musulmana, en particular en todo lo referente al estatus de la mujer en el seno familiar (Germaine Tillion (1993) [1967] *La condición de la mujer en el área mediterránea.* Barcelona, Península. De igual forma, Pierre Bourdieu alude a la "cosmología androcéntrica" común a las sociedades mediterráneas (Pierre Bourdieu (1998) *La domination masculine*. París, Seuil.

[4] *Cf.,* Josefina Bueno Alonso " Representations of Motherhood: between Absence and Rebelliousness", en Caporale-Bizzini, Silvia, *Narrating Motherhood (s), Breaking the silence. Other Mothers, Other Voices*. Peter Lang, 2006, pp. 123-139.

[5] No discuto las tesis fatalistas que definen la maternidad como una fuerza compensatoria en tiempos de guerra o colonización.

[6] Tal vez cabría señalar igualmente que la práctica de la narración autobiográfica favorece la reflexión ontológica y esencialista del sujeto y que, por tanto, la referencia a la madre es inevitable en este recorrido existencial.

Disparition subjective et résurrection poétique chez Susana Soca

VALENTINA LITVAN
Université de Paris 8

Susana Soca (Montevideo 1906-1959) fut éditrice et poète. En tant qu'éditrice, elle fonda la revue *Cahiers de la Licorne* en 1947 à Paris, où elle vécut pendant dix ans. En tant que poète, son œuvre est brève et posthume : elle compte seulement deux livres, *En un país de la memoria*, publié l'année de sa mort (1959), et *Noche cerrada*, de 1962.

Or, nous pourrions affirmer que le nom de Susana Soca correspond surtout à celui d'une lectrice. En effet, je pense qu'au-delà de toute autre facette qu'on puisse attribuer à cette figure, c'est son caractère de lectrice qui lui donne son sens et sa valeur littéraire. Car tant son identité d'éditrice que celle de poète peuvent s'expliquer grâce à son activité de lectrice :

D'une part, la tâche d'éditrice répond à l'envie de publier, voire de lire, sélectionner et compiler des textes afin de les introduire dans le marché littéraire en vue de leur réception par un public lecteur. En outre, de temps en temps elle écrit une préface lors de la publication d'un texte, de façon à en offrir une clé de lecture ; finalement, ce faisant, l'éditrice participe activement à la tradition littéraire, car elle propose ainsi son propre canon *licornien*, constitué par les textes qu'elle a lus, sélectionnés et parfois même préfacés pour leur publication dans sa revue *La Licorne*.

D'autre part, en tant qu'écrivain, et voici son originalité, sa propre œuvre poétique peut être comprise en tant que « lecture de soi ». Chez Susana Soca, écrire équivaut à se lire, comme on aura l'occasion de le comprendre.

En effet, je pars de l'hypothèse selon laquelle on retrouve Susana Soca dans la formule « je me lis, puis j'existe ». Car écriture et lecture se confondent chez elle dans un même acte paradoxal, vers le dehors, dans la projection, l'expression et la communication d'une part, qui représentent le mouvement propre à la création ; et vers le dedans, dans le recueillement et la compréhension qui caractérisent la lecture individuelle d'autre part.

Nonobstant, si je présente la poésie de Soca comme une lecture de soi, ce n'est pas parce qu'elle y mène à terme une mise en scène de soi, à savoir une autoreprésentation, qu'elle soit autobiographique ou non ; au

contraire, il n'est possible de comprendre cette lecture de soi qu'après la disparition de sa présence en tant que sujet identifiable avec une voix d'énonciation dans ses vers. Dans ce sens, je vais essayer de démontrer comment, dans la poésie de Susana Soca, a lieu une abolition du sujet qui ne sera finalement rédimée qu'avec l'explosion du personnage.

Je vais donc, dans un premier temps, analyser les stratégies de disparition du sujet pour, dans un deuxième temps, parler de l'explosion du personnage, ce qui nous permettra de comprendre à la fin le titre de cette communication : « Se lire : abolition du sujet et explosion du personnage dans la poésie de Susana Soca ».

Disparition subjective

D'après sa conception transcendantale de la littérature, Susana Soca essaie de faire disparaître toute trace personnelle dans ses vers. Elle déclare ainsi n'écrire de la poésie que lorsqu'elle est appelée à le faire[1], comme si l'acte d'écrire ne répondait chez elle qu'à l'obéissance d'une volonté inéluctable.

Mais, comment effacer complètement le sujet de l'énonciation, c'est-à-dire la voix de Susana Soca ? Nous allons voir quelles sont les stratégies moyennant lesquelles Susana Soca sépare la voix du sujet de la voix du poème en arrivant finalement à abolir ainsi la présence de tout sujet d'énonciation.

D'abord, il faut comprendre l'idée qu'elle se fait du poète. Elle écrit un prologue pour chacun de ses livres de poèmes. Celui du livre *En un país de la memoria* est intitulé « Revisión » et celui de *Noche cerrada* « Definición ». Ces prologues constituent, comme les titres l'indiquent, une « révision » et une « définition », *a posteriori*, de son travail poétique et d'elle-même en tant qu'écrivain. À la définition de sa poétique elle associe immanquablement l'image de l'écrivain archétypal auquel elle veut s'identifier. En effet, pour parler de son identité d'écrivain, Susana Soca fait référence à une troisième personne, « el autor », sans la marque de genre (le masculin étant l'unique possibilité d'abstraction en espagnol, comme en français). Il s'agit de l'auteur archétypal, de l'écrivain modèle que Susana Soca a incorporé dans sa propre expérience d'écrivain afin de s'identifier à lui. Les expériences de Susana Soca, qu'on reconnaît comme les expériences de l'auteur modèle, sont la destruction de l'œuvre une fois écrite, le langage comme seule patrie authentique et la crise personnelle libératrice qui lui permet d'écrire, une fois détachée du poids biographique.

Ce sont donc des lieux communs pour une écrivaine qui se veut exigeante, authentique, honnête, mais ils répondent surtout à son désir de devenir archétypale, c'est-à-dire de dépasser son caractère personnel, individuel, pour se confondre avec l'Écrivain universel, avec un « E » majuscule. C'est dans ce même sens, qu'il faut comprendre la notion

d'auteur modèle, moins comme un écrivain à imiter, que comme un écrivain dépourvu de caractéristiques individualisantes. Ce modèle ou archétype représente donc une sorte de voix abstraite de l'écrivain qui pourrait correspondre à la voix de n'importe quel écrivain à condition qu'il adopte la même conception de la littérature transcendantale, et que, par conséquent, il écrive comme l'on accomplit une mission. Si l'on parle de modèle c'est parce qu'il efface tout autre signe de la personne, mot qui trouve ses origines étymologiques dans le mot latin *persona* : le masque.

D'autre part, cet auteur archétypal auquel Susana Soca s'identifie dans ses prologues détermine aussi la distance qu'elle instaure avec sa propre voix d'écrivain dans ses poèmes. On retrouve dans ses vers l'utilisation d'une troisième personne archétypale qui devient presque impersonnelle. Ainsi, le sujet peut être « le musicien » :

> Cuando el músico espera aquélla que no viene
> como si la encontrara, ha de llegar la ausente[2]

Ou il peut être réduit au pronom féminin de la troisième personne, comme une marque grammaticale, certes, mais très peu chargée de contenu sémantique personnel :

> ella cedió su reino a la brillante noche[3]

ou bien :

> Aquella que escribió en la arena pide la puerta de su salida[4].

Cependant, la distance obtenue moyennant la troisième personne est relative, car il s'agit de sa propre étrangeté, de sorte que cette troisième personne n'est pas très différente, en fin de compte, de la première personne grammaticale du sujet lyrique, où l'on retrouve de la même façon cette étrangeté. Cela, par exemple, dans son poème « Ciudades », lorsque le moi lyrique ayant perdu sa matérialité, sa forme et sa visibilité, n'est plus que « fantasma » et « sombra extraña » :

> Fantasma yo misma busco un fantasma. […] Y mi fantasma sigue hasta el puerto de ausencia en que he caminado. […] En cosas abolidas como si yo fuera mi sombra entro[5].

Ou encore :

> *Mi propia sombra me extraña.*
> *Es mi sombra desligada*
> *que por sí misma se mueve.*
> *Hasta su nombre resbala*
> *de mi boca soñolienta*[6].

Plus que devant un dédoublement du sujet, qui garderait malgré tout une identité, ici on est face à une étrangeté absolue, immanente au sujet lyrique lui-même. C'est pourquoi, même s'il est exprimé à travers une première personne, le sujet lyrique est toujours caractérisé par cette étrangeté qui se manifeste dans son manque de visibilité, voire dans son impossibilité d'être reconnu. Le sujet semble ainsi se confondre avec l'absence et la mort. Dans « Tiempo del mar » nous observons l'absence avec laquelle le sujet s'identifie :

con otros ojos sigo las huellas de mi ausencia[7]

Et dans la dernière strophe de « Aniversario » nous sommes directement en présence de l'identification du sujet avec la mort :

En el camino de la muerte
me sigue a cierta distancia
la del encuentro primero :
no se retira ni avanza,
salió del jardín antiguo
y me acompaña.
En la que me sigue busco
aquélla que se adelanta.
Entre sus pasos mis pasos
saben que nadie descansa.
Cuando vuelvan a ser una,
ya confundidas sus caras
he de saber que he llegado[8].

Après sa propre mort, le sujet lyrique ne peut prononcer un mot de plus, de sorte qu'il ne peut même pas reconnaître son propre chant car il ne lui appartient plus :

Un canto llega a mi boca,
como si nunca hubiese sido mío,
escucho sin hablar y alguna vez lo sigo[9].

Nous trouvons l'abolition du sujet non seulement dans ces pronoms grammaticaux, mais également ailleurs, dans un élément typographique, l'italique. Le fait de signaler visuellement un changement de l'énoncé est une façon d'exprimer l'altérité de la voix d'énonciation dans le poème. Souvent, l'italique correspond à une voix éloignée, différente, qui n'appartient pas à ce monde matériel et qui est, paradoxalement, une marque visuelle de l'invisibilité et de l'étrangeté de la voix d'énonciation. Est ainsi exprimée l'étrangeté de l'inconscient, d'un univers magique, de la réalité du rêve, du hors temps… comme la trace de ce qui désormais ne peut exister que dans une autre réalité identifiée avec celle du poème :

Con otra voz hablo al mismo durmiente
eco de la suya se vuelve la mía. […]
Sólo señales de las cosas
en el trazado del poema.
Otra la faz, otra la forma
y lo que puso ya no encuentra[10].

Les choses n'ont alors plus leur nom, *« la flor sin nombre de flor »*[11], car c'est le langage qui subit en premier les modifications de cette nouvelle réalité, qui a été instaurée dans et par le poème.

Nous pouvons conclure sur ce point que l'abolition du sujet est un pas nécessaire pour atteindre le poème. Par conséquent, sans sujet de l'énonciation, c'est le poème lui-même qui contient sa propre voix. En effet, nous avons vu comment, d'après la conception archétypale de l'écrivain pour Susana Soca, le sujet lyrique apparaît dans ses vers de plus en plus dépourvu de forme, d'identité, jusqu'à devenir une ombre étrange, invisible et liée à l'absence et à la mort. Tant avec la troisième personne grammaticale du sujet qu'avec la première personne ou l'italique, Susana Soca fait disparaître le sujet en tant que voix de l'énonciation du poème. Et, si le sujet existe, il est simple marque grammaticale, qui ne correspond plus à une voix précise d'énonciation ; au contraire il n'est présent que pour témoigner de son caractère informe et indéterminé, de sa dissolution et finalement de sa disparition dans le langage.

Or, est-il possible de faire disparaître complètement de l'énoncé, voire du poème, le sujet de l'énonciation ? Puisqu'il existe un énoncé, il faut trouver son origine, autrement dit, il faut pouvoir répondre à la question : qui parle ?

Résurrection poétique

Pour répondre à cette question, je vais analyser ce que j'appelle « l'explosion du personnage ». En effet, il me semble que la particularité de la poésie de Susana Soca est non seulement l'abolition du sujet, voire de la voix d'énonciation, mais aussi sa réapparition, ensuite, métamorphosé dans la présence de certains personnages. Je pense que les personnages mythiques d'Eurydice et d'Ariane viennent combler le vide laissé par la voix de l'énonciation due à l'abolition du sujet. Cependant, ces personnages n'incarnent pas la voix comme s'il s'agissait d'une simple réappropriation de l'énonciation ; ils fonctionnent comme les garants de la voix. Car plus que des personnages dans le sens traditionnel du mot, celui de représentation d'une personne dans une fiction avec un rôle précis dans l'histoire[12], je voudrais donner à ce mot un sens nouveau assez différent : la présence d'Eurydice et d'Ariane dans la poésie de Susana Soca a, en fin de compte, une fonction plus proche de la rhétorique que de l'histoire ou de la fiction. En ce sens, en tant que

personnages mythiques, leur apparition dans les poèmes remplit une fonction à la fois stylistique et métalittéraire.

D'autre part, le choix de ces personnages mythiques se présente comme la continuation et le climax du processus de disparition du sujet et de dépersonnalisation que nous avons analysé précédemment. En effet, par leur caractère mythique, ces figures ont une existence universelle, située au-delà des circonstances particulières de l'histoire, plutôt comprise comme une présence éternelle des concepts et des idées qu'elles représentent. De plus, c'est leur nom qui fait apparaître ces personnages comme une explosion de langage, en dehors de tout autre caractérisation possible, car c'est uniquement en les nommant que leur contenu explose. Le personnage est donc une figure rhétorique qui contient des valeurs, une histoire, un signifié symbolique, mais qui ne représente pas un caractère. La seule information complémentaire qui perdure de sa représentation est le féminin.

Ariane est la porteuse du fil qui conduit Thésée dans le labyrinthe, elle symbolise ainsi la recherche du chemin du poème ; quant à Eurydice, elle rend possible, par sa disparition, le chant d'Orphée. Bien qu'elles n'aient pas de voix, toutes deux offrent, cependant, la voix du poème. Il ne s'agit donc pas de voix en tant que sujet d'énonciation, mais de la possibilité même d'une énonciation.

Pour conclure, je voudrais préciser que lorsque l'on parle de représentation du sujet chez Susana Soca, il faut comprendre la notion de représentation littéralement, en tant que re-présentation, une nouvelle présentation, une différente apparition. De cette façon, nous avons vu comment le sujet doit disparaître pour pouvoir faire sa nouvelle apparition incarné dans les personnages mythiques d'Ariane et d'Eurydice. Sans qu'il y ait de matière au-delà de leurs noms, leur présence se produit comme une « explosion », qui ouvre la voie (et la voix) du poème. Ces figures qui pourtant n'ont pas de voix singulière, représentent une conception de la littérature et une tradition mythique où toutes les voix seraient une même voix.

Finalement, nous comprenons que c'est à partir de l'écriture des poèmes sans une voix d'énonciation singulière, individuelle ou référentielle, que Susana Soca écrit en se lisant. Une fois le sujet aboli, on le retrouve dans le langage, dissout dans le texte, de sorte que finalement la voix de l'énonciation appartient à toute la tradition littéraire, depuis ses origines mythiques ; ainsi l'auteur disparu est revenu comme tradition, et c'est dans cette tradition que Susana Soca s'insère pour se lire et pour être lue :

> Sin más historia que el poema
> entro bruscamente en la historia mía.
> El ritmo se quiebra y ya sigo a ciegas,

sólo fechas mágicas en lo oscuro brillan
entre palabras extranjeras[13].

Notes

[1] Elle reconnaît : « una furiosa necesidad de escribir acompañada del temor de hacerlo en momentos en que no me sintiera totalmente llamada a escribir. », « Revisión » in *En un país de la memoria*, p. 9.
[2] « Eurídice » in *En un país de la memoria*, p. 39.
[3] « A las siete la luna », in *Noche cerrada*, Montevideo, Ed. La Licorne, 1962, p. 44.
[4] « Ciudades », *ibid.*, p. 78.
[5] *Ibid.*, p. 76.
[6] « La sombra », *ibid.*, p. 91.
[7] « Tiempo del mar », *En un país de la memoria*, p. 47.
[8] « Aniversario », *Noche cerrada*, p. 86.
[9] « En un país de la memoria », *En un país de la memoria*, p. 71.
[10] « Laberinto », *En un país de la memoria*, p. 106.
[11] « Busco el color del mar », *ibid.*, p. 41.
[12] Selon la définition du dictionnaire *Petit Robert*.
[13] « Laberinto », *En un país de la memoria*, p. 103.

La renaissante dans l'œuvre poétique de Juan Gil-Albert Déméter et Perséphone

ANNICK ALLAIGRE
Université de Pau et des Pays de l'Adour

L'analyse que je propose, dans le cadre de cette réflexion partagée sur « les sujets féminins et leurs représentations », porte non sur l'œuvre d'une femme ou d'un homme « ayant créé un personnage féminin important » mais sur celle d'un homme qui ne s'est intéressé que très partiellement aux femmes, ayant déjà fort à faire avec la défense de l' « homoérotisme ». Si la femme n'apparaît que ponctuellement dans son œuvre, de façon souvent stéréotypée (quelques aphorismes de *Breviarium vitae*[1] ont un goût amer), la vision qu'il en donne n'est pas aussi homogène qu'on pourrait le croire. En particulier, il consacre de très belles pages, dans *Crónicas para servir al estudio de nuestro tiempo*[2] à des femmes dont il admire la personnalité, notamment aux danseuses, Anna Pavlova, Isadora Duncan ou Joséphine Baker. Mais il est aussi capable de s'émouvoir devant des destins plus modestes, comme ceux de la couturière, la sage-femme, la manucure ou la prostituée[3]. Enfin, il est des femmes auxquelles il rend un véritable culte, ce sont celles de son entourage le plus immédiat, sa mère et ses sœurs.

En effet, contrairement à un Cernuda qui garde un souvenir détestable de la vie familiale, régie par un père autoritaire et une mère distante, Gil-Albert maintient des liens très étroits avec l'ensemble de ses parents, qu'il rejoindra dès que possible, en 1947, mettant un terme à son exil en terre américaine. De retour en Espagne, à la mort de son beau-frère puis de son père, il se retrouvera chef de famille et chef d'entreprise, deux rôles pour lesquels il n'avait aucune aptitude mais auxquels il tentera de s'adapter (sans aucun succès en ce qui concerne le second, conduisant rapidement l'affaire familiale à la faillite).

Alors qu'il était encore en Amérique, sans doute lors de son voyage en Argentine, il apprend la mort de sa sœur Elena, de dix ans sa cadette. Un an plus tard, cette circonstance deviendra matière poétique ; il lui consacre un poème intitulé « A mi joven hermana muerta » :

> Matutina muchacha de las sombras,
> un año ya que vives sumergida

en las vastas auroras, integrando
el celestial linaje al que me veo
fraternalmente unido[4].

Puis, l'année suivante, il écrit « A mi madre como Deméter », qui referme *Hijo póstumo* (1945), première partie du recueil *El existir medita su corriente*[5], composé en Amérique entre 1945 et 1947 et publié en Espagne en 1949. Ce recueil s'inscrit dans la veine de l'antérieur, *Las ilusiones con los poemas* de *El convaleciente*, où la Grèce antique, mythologique ou philosophique, permet à l'auteur de retrouver un souffle vital après la commotion provoquée par la guerre civile.

Le mythe de Déméter a fait toutefois une première apparition dans *Son nombres ignorados,* recueil antérieur à *Las ilusiones*, dont les poèmes furent écrits pendant la guerre. Le dernier texte, « La hija de Deméter », est un hymne au printemps, dont Gil-Albert espère qu'il balaye la douleur et ramène à la vie. Voici la première strophe :

Estando en los oscuros lugares de la patria
bajo tanta inclemencia del fatídico invierno
he visto entre las sombras del dolor y la muerte
como surgía la libre Primavera[6].

« A mi madre como Deméter », que je reproduis en fin d'article, se donne à lire, pour qui suit la chronologie des recueils, comme l'aboutissement des deux premiers, puisque c'est après avoir convoqué Déméter de manière assez banale en tant que mère du printemps, et après avoir assimilé la jeune sœur morte à ce même printemps, que surgit la comparaison entre la mère et Déméter. Son évidence tient donc davantage à la logique interne de l'œuvre poétique de Gil-Albert qu'à une stricte analogie entre les circonstances familiales et le mythe.

Bien que la détresse de la mère devant la disparition de sa fille soit tout à fait comparable à celle de Déméter, de nombreux indices donnent le sens de la relation : le mythe s'adapte au réel, non le contraire. Ainsi dès le titre, le comparatif *como* (comme, en tant que) est-il essentiel pour établir la différence entre la mère et la déesse, de même que, dans la première strophe, la description de la plaque mortuaire, qui, avec ses feuilles d'acanthe et son estampe, sert d'embrayeur à la recréation du mythe ou encore, les marqueurs temporels qui, dans la troisième strophe, maintiennent la distance temporelle : « Tal como entonces/ la diosa, ahora una madre,/ y el movedizo tiempo la recuerda… » (v. 16-18).

Du mythe, le poète retient l'attachement de la mère à la fille, qui conduit Déméter à parcourir le monde et sa mère à se recueillir quotidiennement sur la tombe (v. 9-10 : « cada día/ la madre fiel pregúntale a la losa » ou encore, v. 44-45 : « Mas en la tumba llora, gime adversa/ la sombra maternal ») et à ne pas accepter la perte (v. 13-14-15 :

« ¿Dónde estás, hija mía, en cuán profundas/ corrientes que no puedo detenerlas/ con mis trémulas manos ? ou encore, v. 58-59-60 : tu madre asiste por vez primera a un vuelo en que impotente/ no te puede seguir »).

Si la comparaison de la mère à Déméter entraîne *ipso facto* que la fille soit une nouvelle Perséphone, il n'en est pas moins sûr que le mythe est encore plus malmené pour répondre exactement à la situation. Ainsi, la mort de la jeune fille est-elle effective, v. 31-32-33-34-35 : « Ya he sabido, / fraternal Primavera, ese misterio / de aquel adiós : la tierra envejecida / una doncella baja a reanimarla / con nuevo soplo y muere ». D'ailleurs, le nom de Perséphone n'est jamais livré et celui de Coré, autre nom de la déesse, qui signifie « la jeune fille » est tout juste insinué dans les expressions « una doncella » (v. 34), « una incipiente joven » (v. 53) ou encore « una blanca joven » (v. 78), et c'est le terme « Primavera » (v. 84), doté d'une majuscule, qui fait office de nom propre. Perséphone est certes associée au printemps, époque à laquelle elle revient auprès de sa mère après avoir passé l'hiver aux Enfers avec son époux Hadès, mais, dans le poème de Gil-Albert, la jeune fille connaît une transmutation, elle devient le Printemps : « ¡Cuánto ha crecido / esa hija en el fondo de su valle ! Cómo fulgen ahora sus cabellos / por las sendas del bosque ! » (v. 20-21-22-23)

Toutefois, la transformation la plus importante que subit le mythe est celle de la présence d'un nouveau personnage, la voix poétique, qui, s'interposant entre la mère et la fille, comme l'indique le recours au discours direct (*subes*, v. 7 ou *tiemblas*, v. 12) pour établir un contact par-delà la mère, vient rappeler l'existence d'un autre lien, le lien fraternel, non moins puissant mais moins possessif et moins exclusif, qui pourrait servir d'exemple à la mère inconsolable pour qu'elle accepte la disparition.

Construction du poème

–Strophe 1 : 15 vers, 2 mouvements : v. 1-6 (début) / v. 6 (fin)-15 (14 hendécasyllabes / 1 heptasyllabe final)

–Strophe 2 : 3 vers (1 pentasyllabe / 1 heptasyllabe / 1 hendécasyllabe)

–Strophe 3 : 25 vers, 2 mouvements : v. 19-31 (début) / v. 31 (fin)-43 (1 ennéasyllabe / 23 hendécasyllabes / 1 heptasyllabe final)

–Strophe 4 : 20 vers, 2 mouvements : v. 44-50 / v. 51-63 (19 hendécasyllabes / 1 heptasyllabe final)

–Strophe 5 : 3 vers (1 heptasyllabe / 1 hendécasyllabe / 1 heptasyllabe)

–Strophe 6 : 26 vers, 3 mouvements : v. 67-75 / v. 76-83 / v. 84-92 (1 heptasyllabe initial/ 25 hendécasyllabes).

Le poème, long de 92 vers et apparemment souple, puisque composé de strophes très inégales, repose sur une construction croisée, celle des réactions de la mère et du frère. De cette alternance découle la composition, beaucoup plus stricte que ne le laisse supposer le simple coup d'œil. Après une première strophe d'exposition de 15 vers, composée de deux mouvements dissociés par un vers en escalier dont le premier présente le lieu, et les deux protagonistes, la jeune morte et sa mère, survient un tercet qui prépare l'espace du souvenir. Toutefois, la longue strophe suivante de 25 vers ne répond pas à l'attente puisqu'elle propose un avenir de la jeune fille –sa transformation en printemps– dont on ne comprend qu'à la fin qu'il correspond à la vision du frère. La cinquième strophe, un peu moins longue que la quatrième mais tout de même ample, puisqu'elle se compose de 20 vers, renoue avec l'attitude et les lamentations de la mère éplorée. Puis un nouveau tercet, non plus tourné vers les certitudes du passé mais s'interrogeant sur la matérialité des liens affectifs prend comme à contre-pied les propos de la mère. Enfin, la dernière strophe, de 26 vers, fonctionne sur trois temps : dans les neuf premiers vers, frère et sœurs[7] proposent à l'unisson à leur mère une définition de la vie comme chant, puis les huit suivants valorisent la destinée de la jeune sœur afin que, assimilée de nouveau au printemps dans les neufs derniers vers, elle soit, pour sa famille, mère et frère réunis, la chance d'un contact privilégié avec la nature et l'occasion renouvelée d'une joie de vivre.

Analyse littérale

Bien qu'il faille attendre le milieu de la quatrième strophe pour que soit confirmé qu'un lien fraternel unit la voix poétique à la jeune morte, dès la première strophe, l'emploi du tutoiement témoigne de leur intimité (*subes*, v. 7 ; *tiemblas*, v. 12). Néanmoins, cette intimité est en partie masquée par un double effet de surprise : d'une part, la découverte que l'allocutaire n'est pas la mère, comme le titre le laissait supposer, d'autre part, que la voix s'adresse à la jeune fille comme si elle était vivante, ce que confirment les actions, très physiques, qu'elle lui prête. Mais il est vrai que la description initiale du tombeau et de son immuable décor rendait déjà compte, par la signalisation d'un mouvement très perceptible malgré sa légèreté, d'une certaine vitalité.

Au début de la quatrième strophe, les larmes (v. 19 : *fluido luctuoso*) deviennent, étrangement, débordement vital : c'est d'abord l'ennéasyllabe, qui se coule, grâce à la dissociation des diphtongues de ses deux premiers termes, dans le lit du plus majestueux hendécasyllabe (flu-i-do luc-tu-o-so, gota a gota) puis au vers suivant, l'inscription de l'ivresse. Ainsi placée sous le signe de Dionysos, la strophe est alors le lieu de l'extase, ou plutôt, du ravissement, traduite par les propositions exclamatives –trois successives (v. 20/21 ; 22/23 ; 23/27), puis une de

clôture (v. 40/43)– et les impératifs qui glissent d'une adresse impersonnelle ou difficile à identifier (le lecteur ? la voix poétique à elle même ?) dans *Mira, mira* (v. 23) à la jeune fille renaissante (je me refuse à dire « ressuscitée » trop connoté, à mon sens) : *dame tu mano* (v. 30)*, hazme temblar de fuego* (v. 31).

Outre les impératifs, la diversité des verbes d'actions *crecer, fulgir, sonrosar, brotar, despertar, crepitar, temblar*, viennent compenser avantageusement l'absence de parole (« Aquellos invernales labios mudos/ que no hablarán jamás », v. 26/27). Car l'œuvre de la jeune fille se passe de mots ; dans l'action, elle redonne vie à la nature. Que son nom soit *Primavera* (v. 31) n'est pas pour étonner, vu l'éclosion à laquelle on vient d'assister. La nouveauté vient plutôt de l'adjectif antéposé, *fraternal*, qui révèle le lien de la voix poétique à la jeune fille. Cette révélation d'un lien de fraternité est la première manifestation d'une ré-élaboration du mythe de Perséphone qui se poursuit avec l'introduction de la mort de la jeune fille: « La tierra envejecida / una doncella baja a reanimarla / con nuevo soplo y muere », v. 33/35. Toutefois, à s'écarter radicalement de la légende, on finit par la rejoindre tant il est vrai que, dans l'environnement où elle advient, cette mort n'a plus rien de mortel. Il n'est pas jusqu'au choix de la dire, au moyen du verbe conjugué au présent de l'indicatif, qui ne témoigne de sa paradoxale vitalité. Cette mort est véritablement un second acte de naissance sans être pour autant une résurrection.

Le renouveau que signifie le printemps est ici marqué du sceau du savoir. Le verbe *saber* est employé à trois reprises, sous trois formes qui se répondent. La première occurrence *Ya he sabido* (v. 31), qui semble marquer la puissance d'une voix poétique initiée, trouve un écho, renforcé par la présence de l'adverbe *ya* dans le syntagme *ya saben* (v. 35) dont le sujet est les oiseaux, signes, comme chacun sait, de l'arrivée du printemps, avant de trouver son contrepoint dans un *no sé* (v. 41) dont on saisit la force de renversement à la présence d'un *Ay* qui, face à l'adverbe *ya*, signale l'inversion. Or, ce non-savoir, à contre-courant, à contre-sens, coïncide avec la plus grande affirmation de soi de la voix poétique « yo mismo » (v. 40) et se trouve lié à l'activité d'écriture (« no sé porque, sintiéndome contento, / saldré con mis cuartillas y mi lápiz / al campo a respirar », v. 41/42/43). Si cette ignorance ne semble pas ébranler le frère-poète, rompu au mystère de l'inspiration, elle plonge tout de même le lecteur dans la perplexité.

À l'ignorance heureuse du frère, s'oppose celle, douloureuse, de la mère qui cherche sa fille. L'expression d'un non-savoir insouciant est prise en étau par celle, aux strophes 1 et 4, d'un malheureux non-pouvoir : *no puedo deternerlas* (v. 14); *así no puedo* (v. 55) ; *impotente no te puede seguir* (v. 59/60). De même, à la variété des actions de la jeune fille/*Primavera,* indiquée par la diversité des verbes, fait écho le lancinant

verbe « ser », qui en vient à nier ce qu'il est sensé dire, soit à dire le non-être, tant il est arrimé au passé : « te querría menos existente, más como eras (v. 52), cuán más cercana/ me eras en mi seno palpitante/ antes de ser » (v. 60/61/62). Face à l'insupportable épanouissement de sa fille dans la nature, la mère s'arc-boute sur une vision passéiste, infantile (« una incipiente joven en su lecho/ que tiene sed o dice buenas noches, v. 53/54) et même pré-natale (cuán más cercana/ me eras en mi seno palpitante/ antes de ser », v. 60/61/62) qui témoigne de son attachement viscéral à sa fille.

L'impasse dans laquelle se trouve la mère est en outre marquée par le recours inutile à la parole. Tout ce qu'elle dit ne rencontre en effet que silence (« la madre pregúntale a la losa, v. 10 ou encore fijos los ojos en aquel relicario/ roído por un sol casi morado/ de intensidad », v. 45/46/47) et finit par se perdre dans une réflexion sans fin, comme l'indiquent les points de suspension du dernier vers.

Cette réflexion se retourne heureusement en méditation (de la mère ? Du frère-voix poétique ?) dans la brève strophe suivante, en même temps que les étreintes se font moins étouffantes.

Seule parmi les strophes longues à ne pas être construite sur un rythme binaire, la dernière est triple : trois mouvements, dont le second (8 vers), légèrement plus court que les deux autres (9 vers chacun), construit sur les deux types de phrase, l'interrogative et l'exclamative, qui correspondent aux deux voix du poème, constitue un axe autour duquel les autres mouvements s'articulent ; l'ensemble traduisant le mouvement dialectique de la pensée. Après le rude contraste des attitudes du frère et de la mère face à la jeune morte, cette strophe est enfin celle de la conciliation des contraires.

Ainsi, le frère est loin d'être insensible à la perte et, comme sa mère, il connaît la douleur. Un très beau jeu sur le possessif « nuestro » en témoigne qui, de « nuestra madre » (v. 67) à « nuestro corazón » (v. 74) ne regroupe pas les mêmes personnes, puisque, de l'union du frère et des sœurs face à la mère, on passe à celle de la mère et du fils face à la fille, du chant joyeux des oiseaux à celui, poignant, de la jeune fille au tombeau. Simultanément, on assiste, au moyen de la féminisation à une « paganisation » du christianisme, le « padre nuestro » devenant un « madre nuestra » et le Christ, Perséphone, ou Coré, la jeune fille.

Certes, le martèlement de la parole maternelle souffre de la comparaison avec le chant des oiseaux que sont ses enfants (« trinos somos, madre nuestra/ trinos », v. 67/68), qui, en outre, sont au nombre de trois. C'est alors que l'on comprend l'importance des oiseaux, présents dans la première strophe (« las aves desgranan sus amores », v. 8/9) puis dans la quatrième (« ahora ya saben / los pájaros, que el tiempo de los nidos / se acerca », v. 35/36/37) et encore « el vuelo de

las aves » (v.40), des oiseaux à la fois si éloignés des hommes et si proches, puisqu'ils partagent avec eux le chant.

Le deuxième mouvement de la strophe commence avec la condamnation du dernier avatar de la parole : l'écho. Alors qu'avec le chant un même mot, l'adjectif possessif « nuestro », recouvrait plusieurs réalités, avec l'écho, à l'inverse, deux articles, « el » et « lo » permettent de nuancer un même adjectif « triste ». Mais l'effet ne s'arrête pas là, car, à chercher l'écho, le triste écho dans le poème, le lecteur rencontre une surprise de taille : ce n'est pas dans la strophe de la mère qu'il le trouve, mais là où il ne s'y attendait pas, dans celle du frère ! C'est dans la strophe du bonheur partagé, de la communion du frère et de la sœur dans la nature que se fait entendre le triste écho ! Unique sur l'ensemble des 92 vers, une rime en *ido* rapproche sur le plan sonore les vers 20 et 31 (*crecido, sabido*). Au cœur même des verbes de la plénitude vient s'inscrire la douleur de la disparition –« ido » étant bien entendu le participe passé du verbe « ir »– .Une disparition dont on perçoit, en poursuivant la lecture à rebours, qu'elle s'inscrivait déjà dans le premier mot de la strophe, dans ce verbe « fluir » qui semblait si plein de vie mais dont la forme portait l'absence, doublée d'une fuite (*uido*-« huido ») qui ne la rend que plus insupportable.

Ce retour sur la strophe du frère, désormais frappée au coin de la tristesse, conduit naturellement à s'interroger sur la strophe de la mère, d'autant qu'un chassé-croisé sur le plan syntaxique, nous y engage : en effet, de même qu'une interrogative, dans ce deuxième mouvement de la dernière strophe, remet en cause la valeur des exclamatives de la troisième, une exclamative vient nuancer le discours de la mère jusqu'ici placé sous le signe de l'interrogative. Plus que refus et obstination, ce discours laisse alors percer résignation et acceptation : « yo te querría menos revelada » (v. 52), « tanto has crecido » (v. 58), « ahora que estás siendo en tales plenitudes ». Ne reconnaît-elle pas que sa fille est « révélée », «qu'elle a « grandi » et qu'elle est « épanouie » ?

Le dernier mouvement de la strophe met en avant, du fait de la présence de l'adjectif possessif de première personne du singulier dans le syntagme nominal « madre mía » (v. 84), non plus le lien fraternel mais filial. Certes, ce lien était déjà sous-entendu dans l'expression « madre nuestra », mais à s'extraire de la fratrie, le fils se donne une place privilégiée que les adjectifs possessifs de première personne du pluriel des groupes nominaux « nuestros ojos » ou « nuestra sangre », qui réunissent mère et fils, confirment. C'est un lien très fort, fusionnel qui l'unit à sa mère, dont il souhaite apaiser la douleur. Mais cette tentative ne comporte-t-elle pas un risque, celui de donner à la mère une leçon d'amour ? Ce serait faire peu de cas de la déclaration d'ignorance de la voix poétique sur l'origine de son inspiration. Car, si le frère l'ignore, le

fils, lui, sait parfaitement d'où elle lui vient : c'est dans la douleur de sa mère qu'il a trouvé sa voix et c'est à ses larmes qu'il a trempé sa plume.

A mi madre como Deméter

Allí está el canastillo, con sus hojas
de recortado acanto protegiendo
las segadas anémonas silvestres,
y entre su velo, cual si hablara,
despídese, pasando hacia otro mundo, 5
la estampa juvenil.

Todos los días
subes a esa muralla de los muertos,
a ese adusto vergel, donde las aves
desgranan sus amores; cada día
la madre fiel pregúntale a la losa, 10
tras de la cual rosa evanescente
tiemblas tan lejos de su pobre alma:
¿Dónde estás , hija mía, en cuán profundas
corrientes que no puedo detenerlas
con mis trémulas manos? 15

Tal como entonces
la diosa, ahora una madre,
y el movedizo tiempo la recuerda….

Fluido luctuoso, gota a gota
se bebe la embriaguez. ¡Cuánto ha crecido 20
esa hija en el fondo de su valle!
¡Cómo fulgen ahora sus cabellos
por las sendas del bosque! ¡Mira, mira,
las aguas se sonrosan, dulce el viento
hace brotar los cálidos olores 25
de aquellos invernales labios mudos
que no hablarán jamás! Cuánta delicia
en este despertar sobresaltado,
musgo, luz, crepitar de la existencia :
dame tu mano, chispa cegadora, 30
y hazme temblar de fuego… Ya he sabido,
fraternal Primavera, ese misterio
de aquel adiós: la tierra envejecida
una doncella baja a reanimarla
con nuevo soplo y muere; ahora ya saben 35
los pájaros, que el tiempo de los nidos
se acerca, y que en las pálidas ventanas,
las gentes que se sienten bondadosas,

esparcen las migajas esperando
el vuelo de las aves. ¡Ay, yo mismo, 40
no sé por qué sintiéndome contento,
saldré con mis cuartillas y mi lápiz
al campo a respirar!

Mas en la tumba llora, gime adversa
la sombra maternal, fijos los ojos 45
en aquel silencioso relicario
roído por un sol casi morado
de intensidad y bajo el balanceo
de las ramas que prestan su frescura
a aquel lugar murado, allí se queja : 50
«Yo te querría menos existente,
mas como eras, menos revelada,
una incipiente joven en su lecho
que tiene sed o dice buenas noches,
pero no así, cercada de grandeza, 55
de inmensidad, donde mis pobres brazos
no alcanzan a envolverte; así no puedo,
tanto has crecido que tu madre asiste
por vez primera a un vuelo en que tan impotente
no te puede seguir; cuán más cercana 60
me eras en mi seno palpitando,
antes de ser, que ahora que están siendo
en tales plenitudes…»

¿Sabremos algún día
si acariciar es más que este reposo 65
que se cierne en el aire?

Trinos, madre nuestra,
trinos somos, mensajes de unas horas,
hay quien viene a cantar, quien a morirse
en su primaveral flor, y es su canto, 70
a tiempo en que la piedra entorna el hoyo
por el que vaga luz desaparece
como sacrificada, tan agudo
en nuestro corazón, que todo duele,
la luz, la vida, el sol y la belleza. 75
Mas ¿no es el eco el triste, no es lo triste
el quedarnos aquí, no es alborada
lo que una blanca joven que nos deja
presiente traslucir, sutil contacto
con algo que nos es desconocido? 80
¡Ah, poder recordar a alguien sin tacha,
alguien que fue y no pudo ser manchado,
cuello de amor, mejillas ruborosas!
Esto es la Primavera, madre mía;

esto, que nos concede el sortilegio 85
de mirar esa imagen incorrupta
que flota en los recintos familiares
cual virginia ausencia, y nuestros ojos
allí donde se posan, nuestra sangre
en su curso silente, vinculados 90
están bajo la tierra a un ser dormido
que hace la vida intensa, el sol hermoso.

El existir medita su corriente (Madrid, Librería Clan, 1949)

Notes

[1] Juan Gil-Albert, *Breviarium vitae*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert y Valencia, Pre-textos, 1999. Por ejemplo : « El hombre es complejo ; la mujer confusa. La complejidad del hombre es de índole intelectual ; reside en su cerebro ; la confusión de la mujer es orgánica y, por eso, sus cuatro verdades son tan claras, porque son, digámoslo así elementales, materiales ; fuera de esto desvaría, o especula muy caseramente. La mujer es un ser larvado que intenta ahora transformarse en algo distinto ; pero transformación legítima es tan sólo la que se lleva dentro como posibilidad. Hasta ahora, la mujer, salida de su camino maternal, no ha hecho más que ponerse en marcha utilizando los rieles masculinos. Habrá que esperar para ver. » (p. 272-273)

[2] Juan Gil-Albert, *Obra Completa en Prosa I : Cómo pudieron ser, Crónicas, Gabriel Miró : remembranzas, Intento de una catalogación valenciana, Contra el cine*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación provincial de Valencia, 1982, p. 73-189. Première publication de *Crónicas* : Valencia, Levante de España, 1932.

[3] *La costurera, la manicura, la comadrona et la prostituta* font partie du recueil *El ocioso y las profesiones* , publié pour la première fois en 1979, in *Obra poética completa 3*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación provincial de Valencia, 1981, p 38-40 ; 55-60 ; 82-83 ; 88-89. Pour une étude de ces poèmes, voir mon article : *Oficios de mujeres en « El ocioso y las profesiones »*, *in* Annick Allaigre-Duny, José Ferrándiz Lozano (dirs.), « L'*intravagant* Juan Gil-Albert », Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, col. colectiva, 2005, p. 105-122.

[4] Juan Gil-Albert, *Obra Poética Completa I, Las ilusiones con los poemas de El convaleciente*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación provincial de Valencia, 1981, p. 224-225.

[5] Juan Gil-Albert, *Obra poética completa 2*, *Poemas (El existir medita su corriente),* Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación provincial de Valencia, 1981, p.28-31.

[6] Juan Gil-Albert, *Obra Poética Completa I, Son nombres ignorados*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación provincial de Valencia, 1981, p.85-140.

[7] J'utilise un pluriel car Gil-Albert avait deux sœurs, Elena et Vicenta ; d'ailleurs l'expression « trinos somos », en dehors du message musical renvoie à une trinité qui est ici celle de sa fratrie.

Deuxième partie
Segunda parte

Étrange, désirante, fugitive
Extraña, deseante, fugitiva

Maruja Mallo, Ángeles Santos
Inquiétantes, étranges...

DANIÈLE MIGLOS
Université de Lille 3

Associer ces deux artistes, ne serait-ce que le temps d'un article, ne signifie pas inscrire la production artistique des femmes dans les classements, homogénéisations, homologations, opératoires, certes, mais aussi illusoires que les rapprochements, même pertinents, qui effacent, consciemment ou non, des singularités oubliées ou négligées. Une autre illusion serait de les juger simplement représentatives de leur temps, de les voir, avec la condescendance misérabiliste qui sied à ce genre de démarche, comme « l'autre moitié » d'une époque, et de laisser dans l'ombre leurs hésitations esthétiques, leurs contradictions, au lieu de les situer, comme tout artiste, dans un « anachronisme » inhérent aux images, selon Georges Didi-Huberman. Certes, Lea Vergine a intitulé une passionnante exposition, à Turin, en 1980 : « *L'altra metà dell' vanguardia* ». Mais le temps n'est plus aux belles symétries et aux fausses fenêtres qu'elles exigeaient. Nous sommes devenus moins péremptoires, plus perplexes, plus modestes, peut-être, dans nos démonstrations, quitte à nous contenter de montrer, et non de démontrer. En l'occurrence, il s'agit de montrer, et d'inciter à voir, des oeuvres de ces deux peintres qui reçoivent aujourd'hui une reconnaissance tardive, alors qu'elles avaient provoqué en leur jeunesse émotion, surprise, scandale, surtout Maruja Mallo.

Pas plus que je ne souhaite inventer, donc, une catégorie de femmes inclassables, ou déclassées, je ne prétends m'inscrire dans une démarche d'histoire de l'art, par ignorance et prudence, et pour souscrire à cette déclaration de G. Didi-Huberman :

> Partons justement de ce qui, pour l'historien, semble constituer l'évidence des évidences : le refus de l'anachronisme. C'est la règle d'or : ne surtout pas 'projeter', comme on dit, nos propres réalités –nos concepts, nos goûts, nos valeurs– sur les réalités du passé, objets de notre enquête historique [...] Nommons cette attitude canonique de l'historien : ce n'est rien d'autre qu'une recherche de la concordance des temps, une recherche de la consonance *euchronique*[1].

Nous aimerions que nos neurones et nos yeux puissent fonctionner comme des instruments aptes à enregistrer les signes d'une époque, et à ressusciter ceux d'autres époques antérieures. Les temps sont, irrémédiablement, autres, nos yeux d'aujourd'hui regardent les oeuvres d'hier, même celles de naguère, comme celles d'un passé que la nostalgie elle-même ne saurait rendre présentes si ce n'est de manière désirante ou imaginaire. Il nous reste une consolation, puisque, selon G. Didi-Huberman, en matière de peinture : « les contemporains ne se comprennent pas mieux que les individus séparés dans le temps : l'anachronisme traverse toutes les contemporanéités. La concordance des temps n'existe –presque– pas »[2].

Ceci posé, ce travail vise donc à s'inscrire dans le « presque », voire le célèbre « presque rien » cher à Jankélévitch : l'espoir de voir, et même de regarder ensemble, sans illusion d'unanimisme ou de consensus sémantique, des oeuvres, habituellement rattachées aux « avant-gardes », et même à ce qu'on nomme « surréalisme », ne serait-ce qu'en raison de leur moment de production, peintes par deux femmes, dont l'une aurait cent quatre ans, et l'autre quatre vingt quinze ans.

Maruja Mallo, qui s'appelait Ana María Gómez González, est née à Lugo en 1902. Catalogues d'exposition, critiques, et même sites Internet s'accordent sur la nécessité de la considérer comme un paradigme de l'avant-gardisme et du surréalisme : la diversité de son oeuvre et de ses recherches nous inciteront à la regarder autrement qu'à partir de ces présupposés. Elle a reçu une formation à l'Ecole San Fernando de Madrid, complétée par des cours dans l'oxymorique « Académie Libre » de Julio Moisés, et obtenu la célébrité en même temps qu'Ángeles Santos, en 1928, lors d'une exposition organisée par la *Revista de Occidente*. Le critique Manuel Abril écrivait alors à son propos : « la obra de esta adolescente ha sido la sorpresa de la temporada »[3]. Elle avait alors vingt-six ans, et ce terme : « adolescente », me semble à entendre comme l'entendaient Joyce, dans son célèbre « portrait de l'artiste adolescent », et Rosa Chacel, qui l'a bien connue, dans son premier roman, écrit en 1925 : *Estación. Ida y vuelta*, où, de façon analogique et paronomastique, elle associe "adolescence" et "convalescence", état instable de recherche d'une voie personnelle. Maruja Mallo peignait alors des scènes de *verbenas*, si chères au coeur de Ramón, et des estampes que les amateurs de dénominations ont qualifiées de « populaires », « sportives », « cinématiques », placées sous le signe des « machines » et « mannequins » de l'époque. Au musée Reina Sofía on peut voir un tableau, intitulé : *La verbena,* qui témoigne ainsi d'une volonté d'expression chromatique fondée sur de très vifs contrastes. Lors d'une grande exposition à la Fundación Mapfre Vida, à Madrid, en 1999, on pouvait voir un tableau de 1926 : *El Mago*, que l'un des auteurs du catalogue qui la commentait percevait comme l'indice d'une fascination

chromatique et cinétique pour la culture populaire, le cirque, les mises en scènes spectaculaires. Fernando Huici se réfère en effet, à une conférence que Maruja Mallo a prononcée en 1937, à Montevideo, dans laquelle elle déclarait que les fêtes

> « son una revelación pagana, expresan la discordia con el orden existente. En el arte popular están las alternativas de España, las batallas de las dos corrientes contrarias y decisivas : el monstruo y la tragedia frente al hombre y al poder »[4].

Si on regarde des oeuvres de 1927, comme *La ciclista* , ou *La mujer de la cabra,* ou de 1928, comme *Dos mujeres en la playa* , les contrastes de couleurs, de mouvements, un style destiné à combiner les exigences de l'image peinte, fixe, et du dynamisme qui l'engendre, cette contradiction inhérente à la peinture, en somme, semblent l'emporter sur l'exubérance dionysiaque, sans opter pour une froideur apollinienne, malgré la présence du blanc et une tendance à un certain monochromatisme.

La déclaration de M. Mallo citée plus haut correspond donc à un autre temps, à une réflexion conjoncturelle, dans le contexte de la guerre civile, émise *a posteriori*, susceptible de surprendre qui aurait, aujourd'hui, la tentation de lire les oeuvres de cette période comme l'expression de recherches formelles, stylistiques, de variations thématiques, où la tradition, le mythe, l'emportent encore sur des constructions plus abstraites, plus informelles, ou plus géométriques, ce qui irait à l'encontre des idées de Wörringer sur le style, reprises par Ortega dans ses divers écrits sur l'art.

Un tableau de M. Mallo, de 1929, retiendra l'attention de Breton, qui l'achètera : *Espantapájaros*. Avec *Espantapeces* (**fig. 1**), et *Grajos y excrementos*, de 1931, il appartient à une sorte de cycle scatologique, dont fait partie le célèbre *Cloacas y campanarios* exposé en 1932 à Paris, dans la galerie Pierre. Le critique F. Huici rapproche cette démarche de celle de Dalí, avec son goût bien connu pour les « *Putrefactos* ». Si cette analogie semble pertinente, et plus généralement le goût pour les associations libres et insolites, non moins chères à Magritte ou à Max Ernst, faut-il en déduire pour autant qu'elle est devenue « surréaliste » ? Jean Cassou semble en douter, et il convient sans doute de se demander si elle ne cherche pas à explorer la fragmentation des objets et leur déformation, après avoir épuisé, provisoirement, la profusion des couleurs et de formes vives. Voulait-elle se donner une contrainte de dépouillement des couleurs, une ascèse l'incitant à puiser dans les gris, comme Picasso, Oscar Domínguez, mais aussi Mondrian ou Klee ? Il existe des milliers de gris, de terres, de formes qui ne sont structurées que par l'imaginaire. D'autres défis ultérieurs qu'elle se donne sans cesse s'opposent à une interprétation tranchée de sa peinture comme « surréaliste » : son

adhésion à l'Ecole de Vallecas, puis au Grupo Constructivo de Torres-García, et, en 1943, son retour à des formes familières, référentielles, en d'étranges volutes de couleurs, avec les *Naturalezas vivas* (**fig. 2**). F. Huici sera contraint d'en conclure, non sans lyrisme, que son esthétique a connu « une révolution copernicienne », et que :

> A la intuición emancipadora de las tradiciones festivas, a la herencia calcinada de lo monstruoso, le seguirá así, en asentada exaltación, la mística de las proporciones que guía el canto de las fértiles tareas de la tierra y el mar, aquella de la que brota el esplendor de las secretas floraciones armónicas de sus *Naturalezas vivas*[5].

Sans exclure l'hypothèse de la « révolution copernicienne », il me semble plutôt déceler dans ces peintures une synthèse entre des aspirations chromatiques et formelles contradictoires, entre une passion pour la couleur pure et vive, comme dans les *verbenas*, et pour la géométrie, qui explique ses engagements artistiques auprès des constructivistes et l'élaboration de dispositifs de réseaux, de lignes croisées, dans ses tableaux des années 38-39. Ni l'exposition de 1999, ni, par conséquent, le catalogue de celle-ci, ne nous permettent de voir ce qu'il en est de la série finale, présentée en 1979, intitulée *Moradores del vacío*, exposée avant le long internement qui précède sa mort, en 1995. Le titre incline à penser qu'elle nomme ainsi son attrait pour le gouffre, une angoisse que même ses *verbenas* laissaient poindre. Autre hypothèse : ses "natures vives" seraient une démultiplication d'autoportraits, qui succède à d'autres autoportraits cryptés, cachés dans des paysages d'effroi et de cauchemar, comme ceux d'*Espantapájaros,* ou *Espantapeces.* Il serait alors possible de penser que Maruja Mallo se peignait, se voyait, comme « une créature *umheimliche*, terme antinomique exploité par Freud, signifiant à la fois familier et incompréhensible ou étrange, donc inquiétant »[6].

Cette hypothèse n'explique pas pour autant la nature étrange de sa peinture, et la perturbation qu'elle continue à susciter en nous.

Parmi les six femmes présentées lors de l'exposition *fuera de orden*, puisqu'il faut bien six femmes pour suggérer l'étrangeté inquiétante de « la » femme artiste, Ángeles Santos, suscitait aussi une grande perplexité. Elle a pourtant séduit d'emblée lors de ses premières expositions, à l'Ateneo de Valladolid, puis au Lyceum Club de Madrid, en 1929. Née en 1911, elle intriguait les visiteurs par l'extraordinaire précocité, fécondité, génialité artistique, d'une oeuvre déjà très construite, comme l'atteste *Un mundo* (**fig. 3**), tableau peint à l'âge de dix-huit ans, exposé au Salon d'Automne de Madrid de 1929. Les critiques les plus réservés se montrent enthousiastes, en son temps et aujourd'hui. F. Huici voit ce tableau comme « una monumental fabulación visionaria », et rapporte que Lafuente Ferrari le saluait dans la *Gaceta Literaria* comme : « el único grito atrevido en la pacata corrección del certamen »[7]. L'hyperbolique

jeunesse d'Ángeles Santos permet de surenchérir sur son audace, et l'on sait l'attrait des avant-gardes pour la jeunesse et la vitalité. Le célèbre frère d'Ángeles Santos explique l'origine poétique du tableau, ces vers de Juan Ramón Jiménez : « vagos ángeles malvas / apagaban las verdes estrellas. / Una cinta tranquila/de suaves violetas / abrazaba amorosa / a la pálida Tierra »[8].

Qu'importe cette inspiration plutôt moderniste, mallarméenne, même, et ce rappel du prénom de l'artiste, qui éclaire la lecture des personnages étranges, androgynes, du tableau : la critique contemporaine y voit un « surréalisme intuitif », « ingénuiste » (*sic*). Il est vrai que les femmes sont spontanément considérées comme « intuitives », et inaptes à partir d'un poème pour élaborer un tableau. La même critique voudra voir, dans un surprenant tableau de 1930, intitulé *Cena familiar*, un « expressionnisme grotesque », qui précède les scènes de « réalisme magique » de 1932 : *Niña durmiendo* (**fig. 4**), et *Niña muerta* (**fig. 5**). Peu de scènes familières, intimistes, sont pourtant aussi « unheimliche » que *Cena Familiar*. Mais depuis le succès, en 1927, des théories du peintre allemand Franz Röh, le regard est orienté de telle sorte que les contemporains oscillent entre un étiquetage « expressionniste » ou « réaliste magique ». Il faut dire que cette peinture est si déroutante qu'elle incite à se réfugier dans les dénominations fiables, rassurantes, répertoriées. Pourtant, on ne voit aucun monstre, ou bien il s'agit d'une tératologie banale, il n'y a ni sorcière, ni êtres d'un autre monde, mais un autoportrait bien sage, des enfants, des jeunes filles, un peu plus colorées que celles de Marie Laurencin, une famille, une peinture au trait ferme et serein, des couleurs qui ne dépaysent ni les référents spatiaux, comme *La calle de Valladolid*, de 1929, ni les personnages, ni les référents chromatiques, après les audaces plus immédiatement perceptibles de *Un mundo* et *La tierra*. En 1939, Ángeles Santos se risquera à envoyer des oeuvres à *La exposición logicofobista* de l'ADLAN (Amics De L'Art Nou), à la Llibrería Catalonià. Elle inscrit donc sa démarche dans celle qui soutient « le nouveau », un « nouveau » qui pouvait alors déjà s'alimenter de son envers. Comme le perçoit le critique Lahuerta : « decir anti es decir pro »[9]. Duchamp, le mouvement Dada, ont prouvé depuis longtemps qu'il ne suffit pas de « déclarer » pour créer, mais qu'en même temps, déclaration et adhésion esthétiques constituent une sorte de manifeste, expriment le désir de se placer dans un espace idéologiquement, imaginairement construit, et non « réel », aux frontières poreuses, aujourd'hui oubliées.

La dernière exposition d'Ángeles Santos, en 2004, s'appelait : « Un mundo insólito en Valladolid ». Cette exposition itinérante, de Valladolid à Teruel, puis à la Residencia de Estudiantes, mettait en évidence *La tertulia*, de 1929, exposée au Reina Sofía. Dans ce tableau, trois femmes ont un regard centré sur un livre ou sur un éventuel spectateur, qui est

renvoyé, plus encore que dans *La Tierra* ou *Un mundo,* à l'énigmatique présence de ces femmes et de leur regard, de cet espace fascinant, médusant. On se souvient alors de Walter Benjamin, de ce qui pour lui était essentiel : « sentir l'aura d'une chose, c'est lui donner le pouvoir de lever les yeux »[10]. Rosalind Krauss évoque cette aura : « illumination profane », dont Benjamin faisait la condition nécessaire à la mobilisation des « forces de l'ivresse »[11]. Sans une voix personnelle fascinante, insolite, perturbatrice, aucune émotion n'est susceptible de faire ressentir à quel point les œuvres d'art peuvent être « fonction d'une révélation dont l'essence même est que son immédiateté suspend purement et simplement la dimension temporelle »[12].

Hier comme aujourd'hui, diverses résistances s'opposent à la réception des œuvres inquiétantes. Pour Ortega, par exemple, comme le rappelle J.-J. Lahuerta : « no saber si vivir las cosas o contemplarlas era un titubeo fatal »[13], hésitation, et crainte inhibitrice majeure pour un esprit attaché à la raison raisonnante. Selon Lahuerta, Giorgio de Chirico et Freud s'accordaient en effet sur un point que les tableaux de Maruja Mallo et d'Ángeles Santos soulignent sans l'avoir peut-être jamais voulu : « lo siniestro es aquello que sentimos ante lo que creíamos familiar y, de repente, se vuelve extraño »[14].

Si nous arrêtons notre regard non seulement sur l'imparfaite traduction, ambiguë, de *unheimliche*, mais aussi sur les autoportraits de Maruja Mallo, sur celui d'Ángeles Santos en « auto-représentation » (**fig. 6**), en « travestissement et en mutation perpétuels »[15] –comme l'écrivait Georgiana Colvile à propos d'une autre artiste « inquiétante » : Claude Cahun–, la lecture de leurs tableaux devient plus complexe. Elles utilisent des objets, des formes, des signes, des pratiques, qui les rattachent à l'univers surréaliste, ou simplement avant-gardiste (mannequins, poupées, figures de cire, chères à Ramón ou à Bellmer), mais, même si Manuel Abril essaie de conjurer l'angoisse que lui inspiraient les tableaux d'Ángeles Santos par un jeu de mots antonymes sur les « demonios » de sa peinture, même si Breton réduisait volontiers les femmes au statut de muses, fées, voyantes, petites filles ou sphinges (comme naguère les symbolistes, comme quoi les ruptures ne sont pas toujours si nettes...), nous voyons bien que ces deux mondes féminins restent énigmatiques. Nul ne peut s'en emparer par les dithyrambes, par des exégèses où la raison se protège des effets sensoriels produits par ces constructions, pas plus qu'on ne s'empare du monde de Remedios Varo, ou de Anna Höch.

À la suite d'Aby Warburg –à propos de Burchardt et de Nietzsche– Giorgio Agamben parlait d'êtres qui sont « des sismographes hypersensibles, qui répondent au tremblement de lointaines agitations » et qui suscitent, « de même que la création et la jouissance de l'art requièrent la fusion de deux attitudes psychiques qui d'habitude

s'excluent mutuellement, 'un abandon de soi passionné et une froide et distante sérénité dans la contemplation ordonnatrice' »[16]. Les œuvres de M. Mallo et A. Santos nous entraînent dans le *Zwischenraum* : un état intermédiaire où nous pouvons laisser agir notre regard, où, pour paraphraser G. Didi-Huberman, ce que nous regardons nous regarde : nous suspendons un instant notre jugement, nous tentons de voir, en silence.

Notas

[1] Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Minuit, p. 13.
[2] G. Didi-Huberman*, op. cit.*, p. 15.
[3] Cité par F. Huici, in *Fuera de orden,* Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1999, p. 26.
[4] Fernando Huici, *Fuera de orden, mujeres de la vanguardia española,* Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1999, p. 87.
[5] F. Huici, *op. cit.*, p. 28.
[6] Georgiana Coville, *Scandaleusement d'elles*, Paris, jeanmichelpace, 1999, p. 10.
[7] F. Huici, *op. cit.*, p. 28.
[8] F. Huici, *op. cit.,* p. 29.
[9] José Lahuerta, *decir ANTI es decir PRO,* Museo de Teruel, 1999.
[10] Cité par Rosalind Krauss, in *L'inconscient optique*, Paris, Au même titre, 2002, p. 196, note 11.
[11] Walter Benjamin, *El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea* (1929), trad. J. Aguirre, Madrid, Taurus, 1980, in http://inicia.esde:m_cabot/el surrealismo.htm
[12] R. Krauss*, op. cit*, p. 137.
[13] Lahuerta, *op. cit.*, p. 25.
[14] Lahuerta, *op. cit.*, p. 85.
[15] G. Colvile, *op. cit.*, p. 11.
[16] Giorgio Agamben, *Image et mémoire,* Paris, Höebeke, 1998, p. 84.

Genre, performance et camp
La femme et le déguisement

MÓNICA ZAPATA
Université François Rabelais – Tours

Représenter la femme ? Qui donc voudrait représenter la femme ? Et pourquoi ? Personne ne saurait, en quelques minutes, répondre à de telles questions.

Je commencerai, pour ma part, par restreindre le sens du verbe « représenter » en le prenant dans sa première acception, selon le *Robert*, de « rendre présent, rendre sensible » ; « exposer, mettre devant les yeux, montrer » (V. exhiber) et aussi comme « montrer […] à un public par des moyens scéniques » (V. donner, interpréter, jouer). J'ajouterai, mais cela va de soi, que « la » femme n'existant pas, il est question ici d'un ensemble de conventions, que nous appelons maintenant « genre », mi conscientes mi inconscientes, qui définissent et délimitent ce que l'on attend socialement d'un individu pourvu des organes sexuels de la femelle humaine. Et, suivant la pensée de Judith Butler,[1] j'avancerai l'hypothèse que personne d'autre qu'une femme hétérosexuelle ne veut interpréter au mieux le rôle de « femme ». De la même manière que « homme hétéro *devient* (mime, cite, s'approprie, assume) l'homme qu'il n'a "jamais"aimé et dont il n'a "jamais" fait le deuil ; la femme hétéro *devient* la femme qu'elle n'a "jamais" aimée, dont elle n'a "jamais" fait le deuil »[2]. La « performance » (la représentation, l'interprétation, le jeu) du genre témoigne toujours de l'impossible deuil du même comme objet d'amour : en l'absence de conventions culturelles permettant l'aveu de la perte de l'amour homosexuel l'individu mâle ou femelle, véritable cannibale mélancolique, cite, répète, joue le même afin de le garder pour soi.

Mais ce n'est pas de femmes jouant des femmes que je voulais parler ici, c'est plutôt de certains « garçons » et de certaines « filles » qui s'amusent, si l'on peut dire, à jouer le rôle qui ne leur a pas été assigné. Et pourquoi ? Les exemples sont nombreux, dans l'histoire, la littérature, le cinéma, de femmes qui s'habillent en homme et / ou tentent de se faire passer pour des garçons, depuis Jeanne d'Arc jusqu'à nos jours, et les raisons en sont *grosso modo* toujours les mêmes : bénéficier des avantages du genre masculin en matière de pouvoir, de reconnaissance sociale et, en particulier, dans le monde du travail. Le cas contraire est

plus rare car, pourquoi étant un homme, s'amuserait-on à jouer la femme ? J'ai choisi de prendre quelques exemples dans des films plus ou moins récents et je me suis moi-même amusée à regarder les effets du travestissement –car de c'est de cela qu'il s'agit– dans ses rapports au genre et aussi avec le *camp*, ce que Susan Sontag appelait une « sensibilité » et qui, selon des théoriciens des années 1990, relève plutôt des pratiques qui constituent les identités *queer*[3].

« Dans le Chicago des années 30, deux musiciens de jazz sont témoins d'un règlement de comptes et prennent la fuite, travestis en femmes ». Ils profitent pour cela d'un contrat signé avec un orchestre féminin qui va jouer en Floride. Voilà le début des aventures de Joe / Josephine (Tony Curtis) et Jerry / Daphne (Jack Lemmon) dans *Certains l'aiment chaud,* de Billy Wilder, 1959[4].

« Michael [Dorsey] a beau être un acteur de talent, son sale caractère fait de lui un acteur au chômage ! Pratiquement boycotté par tous les metteurs en scène de théâtre, il a soudain une idée de génie : puisqu'il ne peut faire l'acteur, il va devenir actrice. Perruqué, maquillé, rasé en conséquence, il devient Dorothy Michaels et décroche enfin un contrat » : Dorothy incarnera Mlle Emily Kimberley l'administratrice de l'hôpital Southwest General. Voilà l'histoire de Tootsie, réalisée par Sidney Pollack, en 1982[5].

« Becky Del Páramo, chanteuse célèbre, retrouve sa fille Rebeca après 15 ans d'absence. Cette dernière, présentatrice à la télévision, s'accuse en direct du meurtre de son mari. Un juge étrange arbitre ces mortelles retrouvailles » : c'est le juge Domínguez qui nous intéressera dans *Talons aiguilles*, de Pedro Almodóvar, 1991[6].

« Daniel Hillard […] adore ses trois enfants. Aussi, quand sa femme […] demande le divorce et obtient leur garde, le déchirement est terrible. Pour se rapprocher d'eux, il décide de se métamorphoser en une respectable nounou anglaise, Madame Doubtfire, et se fait embaucher par son ex-femme ». C'est ainsi que commence la croisade de ce père malheureux dans *Madame Doubtfire*, que Chris Columbus tourna en 1993[7].

Les motivations de ces hommes pour se déguiser en femme sont, comme on voit, diverses, mais tournent toujours autour de la vie professionnelle : Joe, Jerry, Michael et Daniel sont des artistes qui manquent cruellement de travail. Le cas du juge Domínguez est un peu plus complexe puisque non seulement il n'en est pas à son premier déguisement –dans le cadre de son travail et dans sa vie privée– mais de plus, son jeu est multiple car il se fait passer pour un travesti qui, sur la scène d'un café-théâtre mal famé, parodiera la vedette de la chanson kitsch, Becky Del Páramo.

Dans son séminaire « La ligne et la lumière »[8] Jacques Lacan étudiait les phénomènes de mimétisme et, se référant en particulier au travesti, il y décelait une visée sexuelle : « ici se constitue un plan de la visée sexuelle elle-même, qui se trouve y jouer un rôle essentiel, et qu'il ne faut pas distinguer trop vite comme étant celui de la tromperie »[9]. Chaque fois qu'il s'agit d'imitation, selon Lacan, il y a toujours une « survalue » que le sujet essaie d'atteindre dans son apparence. Aussi faut-il se garder de penser toujours à l'autre qui serait imité car, au-delà de la reproduction d'une image, l'imitation suppose pour le sujet qu'il s'insère dans « une fonction dont l'exercice le saisit »[10]. Nous retrouvons ainsi, entre les lignes, la pensée de Butler sur la représentation du même : inconsciemment le sujet qui imite joue le rôle du même, qu'il ne peut pas aimer[11]. Dans le mimétisme, poursuit Lacan dans un autre séminaire, l'être se décompose entre « son être et son semblant »[12]. Le leurre joue une fonction fondamentale que l'on appréhende notamment dans le travesti : « c'est par l'intermédiaire des masques que le masculin, le féminin, se rencontrent de la façon la plus aiguë, la plus brûlante »[13]. C'est ce qui arrive, précisément, dans les histoires de Daphne (*Certains l'aiment chaud*) et de Dorothy (*Tootsie*) : au moment même où les acteurs font tomber les masques, leur sexe biologique ne paraît plus compter, ni pour lui / elle, ni pour le partenaire. Ainsi, lorsque, à la fin de *Certains l'aiment chaud* Daphne révèle à Osgood, son amoureux, qu'elle ne peut pas l'épouser parce qu'elle est un « garçon », le prétendant répond : « Personne n'est parfait ». Entre temps, Osgood Fielding III, le millionnaire qui poursuivait Daphne depuis l'arrivée de l'orchestre en Floride, avait emmené « la belle » danser, lui avait offert un bracelet en diamants et voulait qu'elle porte pour leur mariage la robe de sa propre mère à lui…

À la fin de *Tootsie*, quand Michael Dorsey revoit Julie, l'ancienne partenaire dans la série télévisée qui a fait la renommée de Dorothy Michaels, et dont lui, Michael est entre temps tombé amoureux, la jeune femme lui avoue que Dorothy lui manque. Ce à quoi le comédien répond : « Ce n'est pas la peine. Elle est ici. Et tu lui manques. […] j'ai été un mec mieux avec toi en tant que femme qu'avec aucune autre femme en tant qu'homme. […] Il faut juste que j'apprenne à faire ça sans la robe »[14]. Et Julie de lui demander tout de suite s'il / elle ne voudrait pas lui prêter son « petit ensemble jaune ».

Images à consulter :
1. *Certains l'aiment chaud* : Sur le quai – Personne n'est parfait
2. *Tootsie* : Dans la foule – Michael dévoilé

Dans les deux histoires, le déguisement a eu pour effet de révéler le côté féminin du déguisé, qui a pris un plaisir certain dans le rôle de

femme. Daphne revient de passer une soirée avec son amoureux et, tout en continuant à danser dans la chambre d'hôtel qu'elle partage avec Joe / Josephine, elle annonce à celle-ci qu'elle est fiancée au millionnaire et qu'elle va se marier. Josephine (qui, pour le coup, s'est rhabillée en Joe et a séduit Sugar, la chanteuse de l'orchestre) lui rappelle qu'il est un garçon et qu'il ne peut pas épouser Osgood. Daphne, presque incrédule, doit se le répéter : « Je suis un garçon, je suis un garçon, je suis… je voudrais mourir… » Michael, dans *Tootsie*, après avoir demandé à son impresario de lui trouver un rôle en tant qu'actrice, confie :

> - Je suis Dorothy, personne n'écrit son rôle. Ça vient de moi.
> - Tu es Michael jouant Dorothy.
> - C'est la même chose. Je ressens ces sentiments. […] J'ai des choses à dire aux femmes. […] Si je pouvais transmettre mon expérience…
> - Il n'y a pas d'autres femmes comme toi. Tu es un homme !
> - Oui, je comprends ça, bien sûr. Mais je suis aussi une actrice. […] Potentiellement, une grande actrice.

Le discours féministe –les thèmes de la solidarité, mais aussi de la rivalité entre femmes en particulier– encore timide dans *Certains l'aiment chaud*, devient explicite dans *Tootsie*. Les revendications à l'écran de Mlle Emily Kimberly, –le personnage interprété par Dorothy– en effet, femme indépendante, qui prétend que l'on s'adresse « à son esprit et non pas à ses lèvres », font le succès de la série télévisuelle et la célébrité de la comédienne, Dorothy, interprétée par Michael. En outre, le discours de Dorothy force l'admiration de sa co-vedette dans la série, Julie, qui n'arrive pas à s'affirmer dans sa situation de mère célibataire, se plaint de la position difficile des femmes sans mari, confrontées sans cesse à des séducteurs de passage et qui finira, fatalement, par prendre Dorothy pour une lesbienne…

L'argument du film épouse ainsi les discours ambiants, dans les années 1980 aux Etat Unis, où parallèlement à la mouvance féministe et souvent avec sa complicité se multiplient les *coming out* des gays et lesbiennes, les revendications identitaires des minorités ethniques, sociales et religieuses de tout bord. En réponse aux femmes indépendantes et autonomes, aux professionnelles qui subviennent aux besoins matériels du foyer mais qui négligent parfois le côté ludique et tendre dans l'éducation des enfants, va s'élever le discours des pères divorcés et privés de leurs enfants. Après le sérieux *Kramer vs. Kramer* de 1979[15], *Madame Doubtfire* reprendra la question en 1993, sur un ton plus léger induit en grande partie par le déguisement du père permissif en gouvernante prête à sévir au moindre écart de discipline de la part des enfants.

Images à consulter :
3. *Madame Doubtfire* : L'arrivée - Le masque tombe

Dans les trois films que je viens d'évoquer, le travesti était conçu, en principe, pour donner le change, ne serait-ce que de façon éphémère, sur l'identité sexuelle du performateur. Dans *Talons aiguilles* le jeu de masques est multiple et se manifeste chez deux personnages, au moins : la première qui avoue ici avoir vécu toute sa vie en imitant un modèle sans jamais pouvoir l'égaler, c'est Rebeca vis-à-vis de sa mère[16]. Femme idéale, narcissique et « tombeuse d'hommes », femme fatale, pour sa fille surtout, Becky est l'hétérosexuelle accomplie. Et Rebeca à ses côtés ne pourra jouer son rôle que comme une « pâle doublure ». Le juge Domínguez, ensuite : il se déguise d'abord pour pénétrer dans des milieux de la drogue et des travestis. Mais il se déguise également lorsqu'il est chez lui devant sa mère et, enfin, déguisé en travesti –c'est le cas de le dire– il se déguise en Becky del Páramo. Cependant, il ne s'agit pas pour lui, dans cette dernière mascarade, de se faire passer pour la chanteuse mais d'imiter chez elle, en guise d'hommage, le style des années pop[17].

Letal, le travesti en question, n'est pas pris dans le rets des assignations de genre comme Rebeca, et peut par conséquent faire ressortir les aspects les plus voyants et exacerbés de la féminité telle que Becky la « performe » : en jouant explicitement avec le kitsch, il parodie le style de la chanteuse (et les fans dans le public répètent ses gestes). Comme une *Drag Queen*, Letal met en scène la « sensibilité camp » et, ce faisant, il actualise mieux que tout autre –mieux que Rebeca surtout– le fantasme du cannibale mélancolique incapable de faire le deuil de son premier objet d'amour, la mère, le genre hypostasié. Le mode du camp n'est pas celui de la beauté mais celui de l'intensité dans l'artifice, dans la stylisation ; aussi, ce qui compte, c'est plus la surface, la « texture » et le style, que le contenu. Beaucoup d'exemples de camp sont aussi des choses qui, du point de vue de l'art « sérieux », sont du mauvais art ou du kitsch : kitsch et camp partagent le côté artificiel, antinaturel, construit. Mais là où le kitsch est perçu par les autres, sans pour autant qu'il soit voulu par celui chez qui on le détecte, le camp est intentionnel. Sa vocation est celle de l'auto-conscience du kitsch. Le camp fonctionne toujours comme une citation, un clin d'œil, c'est-à-dire, au deuxième degré ; et il suscite toujours des remarques telles que « c'est trop », « ce n'est pas croyable », tellement il joue de l'extravagance et de la démesure. Si l'esthétique camp est le territoire de la théâtralisation, là où le personnage se trouve glorifié, c'est surtout le domaine de la comédie pour autant que celle-ci suppose le détachement. C'est pourquoi il est la prérogative du dandy : celui qui dans le royaume de la culture des masses s'ennuie et manifeste son dédain, la figure emblématique étant, dans ce

sens, celle d'Oscar Wilde[18]. Dans l'esthétique camp, enfin, entrerait en jeu la culture gay. Les femmes ne semblent pas, de prime abord, être productrices de camp mais constituent plutôt l'objet obligé de la représentation. Les définitions les plus spécifiques du camp le considèrent comme une manifestation du discours *queer* face à l'impossibilité de s'assumer en tant que personne sous la pression des discours hétérosexuels dominants[19].

Chez Letal, le camp permet précisément la théâtralisation de la « féminité » et, comble de l'ironie chez Almodóvar, c'est déguisé en femme que le juge Domínguez-Eduardo-Hugo, aura un rapport sexuel avec Rebeca, qui se retrouvera enceinte de lui. En fin de compte, Eduardo réussira là où Rebeca a échoué : en jouant tour à tour l'homme barbu, le transsexuel et la femme hétérosexuelle accomplie, il s'affranchira des impératifs d'un genre comme des autres[20].

Images à consulter :
4. *Talons aiguilles* : Letal – Mère et fils

Dans ces quelques exemples filmiques, le masculin et le féminin se rencontrent, s'affrontent et se confondent grâce au déguisement. Le phénomène en soi n'a absolument rien de nouveau car, en fin de compte, nous nous retrouvons ici en plein carnaval ; mais si, au bout de la ligne, les acteurs tirent un plaisir réel de leur aventure, au départ l'esprit n'était pas à la fête. Le traitement du travesti dans ces films, en outre, s'accompagne d'un discours souvent explicite qui conteste les oppositions binaires et les assignations de genre. C'est pourquoi une lecture polémique, inspirée des études de genre et de la théorie *queer*, de la performance et du *drag* me semble dans leur cas être particulièrement séduisante.

Notas

[1] Judith Butler, *Bodies that matter : on the discursive limits of « sex »*, New York & London, Routledge, 1993, chapitre 8 : « Critically queer », p. 223s.
[2] J. Butler, *op. cit.*, p. 236. Traduit par John Reighard (inédit).
[3] Susan Sontag, « Notes on Camp », 1964. Accessible par : http://pages.zoom.co.uk/leveridge/sontag.html
Cf. Lidia Santos, *Kitsch tropical*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana – Vervuert, 2001, p. 120s.
[4] Billy Wilder, *Some Like it Hot* (*Certains l'aiment chaud*), U.S.A., 1959. Avec Marilyn Monroe, Tony Curtis et Jack Lemmon dans les rôles principaux. Résumé de l'intrigue figurant sur le coffret de la version DVD, MGM Home Entertainment, 2004. Le règlement de comptes en question est connu sous le nom de « Massacre de la Saint-Valentin » et eut lieu le 14 février 1929, lorsque des membres du gang

de Al Capone exécutèrent sept hommes d'un gang rival (gang Moran ou gang des Irlandais) dans un local clandestin de consommation de bière, à Chicago.

[5] Sidney Pollack, *Tootsie*, U.S.A., 1982. Avec Dustin Hoffman et Jessica Lange. Résumé de l'intrigue figurant sur le coffret de la version DVD, MGM Home Entertainment, 2001.

[6] Pedro Almodóvar, Espagne, EL DESEO, 1991, avec Victoria Abril, Marisa Paredes et Miguel Bosé. Résumé de l'intrigue figurant sur le coffret de la version DVD, TF1 VIDÉO, 1999.

[7] Chris Columbus, *Madame Doubtfire*, U.S.A., 1993, avec Robin Williams et Sally Field. Résumé de l'intrigue figurant sur le coffret de la version DVD, Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2001.

[8] Daté du 4 mars 1964, in J. Lacan, *Le séminaire*, Livre XI : « Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse », Paris, Seuil, 1973, p. 85-96.

[9] *Ibid*., p. 92.

[10] *Ibid.*

[11] La position de J. Butler s'inspire en partie, rappelons-le, d'une relecture des textes freudiens et lacaniens. Cf. en particulier, au chapitre 2 de *Trouble dans le genre* : « Lacan, Rivière et les stratégies de mascarade » et « Freud et la mélancolie du genre », Paris, La Découverte, 2005, p. 126-158. Titre original : *Gender Trouble*, New York & London, Routledge, 1990 et 1999.

[12] Séminaire du 11 mars 1964, « Qu'est-ce qu'un tableau ? », *op. cit*., p. 98.

[13] *Ibid*., p. 99.

[14] Nous retrouvons des situations analogues dans des cas de travestissement de femmes en hommes. Je pense en l'occurrence à des films comme *Sylvia Scarlett* et *Victor/Victoria* : « A la mort de sa mère, Sylvia Scarlett (Katharine Hepburn) est obligée de fuir, déguisée en homme, avec son escroc de père qui a volé son employeur. D'aventures en aventures, le père et la fille vont se lier avec l'acteur Jimmy Monkley (Cary Grant) qui les entraîne dans bien des péripéties ». George Cukor, *Sylvia Scarlett*, U.S.A., RKO/ARIES, 1935. Résumé de l'intrigue figurant sur le coffret de la version DVD, Editions Montparnasse, 2005 ; « Paris 1934. Après une nouvelle audition ratée, Victoria Grant fait la connaissance de Toddy, un homosexuel au grand cœur. Touché par sa misère, il lui offre l'hospitalité et élabore un plan des plus fous : puisque personne ne veut de Victoria en chanteuse, elle deviendra… chanteur ! Rebaptisée Victor, chanteur au passé de célèbre travesti polonais, Victoria va rencontrer le succès… Mais tout va se compliquer lorsque King Marchan, le roi des night-clubs de Chicago s'éprendra d'elle… ». Blake Edwards, *Victor/Victoria*, U.S.A., M.G.M., 1982. Résumé de l'intrigue figurant sur le coffret de la version DVD, Turner Entertainment Co. et Warner Home Video, 2002.

[15] Robert Benton, U.S.A. Avec, dans les rôles principaux, Dustin Hoffman et Meryl Streep. « La vie d'un publicitaire est perturbée par le départ de sa femme qui lui laisse la garde de leur jeune fils », *Tous les films du monde*. Guide vidéo 1997, La boîte noire, Montréal, p. 209.

[16] « Je t'ai toujours imitée. J'ai toujours voulu te battre. Sans jamais y réussir ». *Talons aiguilles*.

[17] A ces deux personnages il faudrait ajouter celui du mari de Rebeca qui, ayant été l'amant de la mère, Becky, dans sa jeunesse, épouse ensuite la fille et la trompe avec d'autres femmes. Lorsque Becky revient à Madrid ils reprennent

leur ancienne relation, ce qui n'empêche pas Manuel –c'est le nom du personnage en question– de continuer à coucher avec d'autres, une annonciatrice de télévision et collègue de Rebeca, notamment.

[18] Cf. Susan Sontag, *op. cit.*

[19] Selon Moe Mayer, le terme « camp » fut enregistré pour la première fois dans un dictionnaire du jargon de l'époque victorienne selon lequel il provenait du français et renvoyait aux gestes et attitudes emphatiques et exagérés. Pour Mayer le terme oppose la conception victorienne du sujet (unique et continu) à une conception du sujet fondé sur l'improvisation, la performance, la discontinuité. Le sujet *camp* serait ainsi un sujet construit dans un processus d'actes répétés et stylisés. Cf. Moe Mayer, « Under the sign of Wilde », in Moe Meyer (comp.), *The Politics and Poetic of Camp*, London & New York, Routledge, 1994, p. 75s.

Alors que le *kitsch* renvoie à des objets, le *camp* relève de l'expérience vitale, l'une des manières d'être *camp* consistant à s'entourer d'objets *kitsch*. Les deux termes sont par ailleurs à distinguer de l'espagnol « cursi » qui définirait, quant à lui, des identités qui jouent des apparences pour représenter ce qu'elles ne sont pas. Le *camp*, en revanche, revendique l'apparence comme essence. Est « cursi » celui/celle qui est désigné(e) comme tel/telle ; est *camp* quiconque s'auto-désigne comme tel. Cf. Lidia Santos, *op. cit.* et aussi José Amícola, *Camp y posvanguardia*, Buenos Aires, Paidós, 2000, p. 49s.

[20] Notons cependant que la figure, certes encombrante, de la mère chez qui le juge vit toujours, laisse planer derrière le personnage masculin l'ombre du fantasme homosexuel. Mais la présence maternelle n'est pas aussi pesante que celle du mari infidèle que Rebeca finit par tuer.

Les fugitives dans les *Cuentos completos* de Carmen Martín Gaite

FRANCIS MARTINEZ
Toulouse

Dans le prologue aux *Cuentos completos*[1], ses fictions premières, l'écrivaine nous invite à une lecture thématique de l'ensemble de sa production courte qui, écrit-elle, aurait pu s'intituler « Cuentos de mujeres ».

En fait, en rétablissant une chronologie temporelle classique, enfreignant ainsi les consignes de Carmen Martín Gaite, le rapide récapitulatif des protagonistes et des dates auxquelles furent écrites ces fictions, permet d'observer que dix des dix-sept récits que sont les *Cuentos completos*, mettent en scène un sujet féminin protagoniste central. Il est intéressant de noter également qu'une fois cet ordre chronologique réinstauré, les premiers écrits de l'auteur, qui correspondent aux années 1953 et 1954, installent des protagonistes majoritairement masculins à travers les yeux desquels, seul le sujet féminin est perçu. Deux de ces quatre premières fictions écrites dans les années 1953-54 sont même prises en charge dans le récit par une première personne singulière masculine, *yo*.

Il faudra attendre mai 1954 pour qu'apparaisse dans une des fictions les plus réputées de l'auteur, *El Balneario,* un sujet féminin central. La narratrice anonyme se trouve pourtant indissociable de Carlos dans presque toute la première partie du récit. « Hemos llegado esta tarde » dans la phrase d'ouverture installe une première personne plurielle narrative qui atteste de l'importance toute relative du sujet féminin ; quant à la deuxième partie de la fiction, l'instance narrative ne donne pas davantage accès, à part dans le style direct, à une voix féminine assumée puisque nous sommes en présence d'une focalisation zéro.

Six nouvelles sur dix-sept mettent donc en scène des protagonistes masculins centraux dont quatre écrites dans les années 1953-1954 : *Un día de libertad,* juillet 1953 ; *La trastienda de los ojos,* janvier 1954 ; *La oficina,* janvier 1954 ; *La mujer de cera,* octobre 1954. Il semblerait donc que le sujet féminin des tout premiers écrits de Carmen Martín Gaite soit un sujet second. Il s'agit ici de personnages routiniers, parfois maternels et inscrits dans un groupe souvent matrilinéaire, des sujets normatifs en partie vus à travers un prisme narratif masculin. C'est un sujet en définitive sans réelle identité formelle assumée dans le récit et dont la

thématique commune est celle de la norme sociale : la femme au foyer espagnole des années 1950 qui réconforte le mari après une journée d'entorse au travail, Marta dans *Un día de libertad* :

> Detrás del cristal del aparador hay un retrato de mi mujer con mantilla española... Todo en ella es normal, apacible, de sentido común. Elle lo encierra a uno, le va haciendo capitular sin que lo note.Tengo que reconocerlo : en esta casa se vive a gusto. Todo en tono menor, nunca una voz más alta que la otra. Sería inconcebible enfadarse con mi mujer. Le condiciona a uno la vida, se la limita, pero hay que dar las gracias. Todo está a punto. Ordenado, dispuesto[2] ;

celle encore que l'on va épouser avec le consentement maternel, Margarita dans *La trastienda de los ojos*, ou bien le sujet timide et transparent de la secrétaire qui restera célibataire, la señorita Mercedes dans *La oficina* :

> Mercedes se levantaba casi aun antes de sentirse llamar, como para ser menos vista, y cruzaba la habitación con las manos colgando. Le parecía que hablaba demasiado alto y que todos se callaban para mirarla a ella[3] ;

enfin Marcela dans *La mujer de cera*, l'épouse qui réintègre le domicile familial après une tentative avortée de séparation, consolant le mari qui se réveille d'un cauchemar. La señorita Matilde, que l'on retrouve dans la deuxième partie du célèbre *Balneario*, elle aussi, à l'image des sujets précédemment évoqués, s'apprête à rejoindre un réel enquisté dans des activités routinières et lassantes : « ¡ Cuánta tarde queda por matar todavía ! Matar la tarde. » (p. 240), pense-t-elle, après une sieste cauchemardesque dont elle se réveille en hurlant.

Face à ces quatre premières fictions et écrits premiers de l'auteur des années 1953-54 assumées par une voix narrative masculine et/ou zéro, dans lesquelles le personnage masculin semble central, (il faudrait rajouter deux nouvelles, pour être plus juste, écrites plus tardivement : *Tendrá que volver*, décembre 1958 et *Ya ni me acuerdo* du printemps 1962), se dessine un groupe de onze récits mettant en scène des sujets féminins centraux. C'est *El Balneario* donc, en mai 1954, qui inaugure la suprématie du sujet féminin. Celui-ci n'est cependant pas encore un sujet affranchi, comme nous l'avons déjà indiqué, l'instance narrative est un *nosotros* dans la première partie et une focalisation zéro dans la seconde qui met en scène la señorita Matilde. Si nous nous attardons d'ailleurs davantage sur la répartition des voix narratives de ce nouveau corpus de onze nouvelles, il sera intéressant de souligner que, seul, un récit, *Lo que queda enterrado*, d'octobre 1958, accorde une première personne narrative assumée : yo, María. De plus, María, le sujet féminin prenant en charge

narrativement la seule fiction des dix-sept que forment les *Cuentos completos*, n'acquiert un prénom qu'en fin de récit, il lui est hurlé par son compagnon Lorenzo (p. 70) alors que ce dernier est identifié dès la phrase d'ouverture de la fiction. On pourrait déjà signaler que le sujet féminin des *Cuentos completos* est un sujet secondaire dans six des fictions, sans voix assumée et presque anonyme (ou en tout cas acquérant un prénom et/ou un statut patronymique parfois tardivement) dans onze des fictions qui lui accordent une place de premier rang.

Si nous prenons pour exemple María dans *Lo que queda enterrado* ou la señorita Matilde dans *El Balneario* où s'inaugure le sujet féminin central, nous pourrions également admettre que le sujet féminin est en quête d'identité : pas de nom pour María, pas de nom, non plus, pour l'instance narratrice, dans la première partie de *El Balneario,* assumée par un « nosotros. » Ainsi l'entité « nosotros » cherche-t-elle son identité dans son passeport :

> –Nosotros no somos extranjeros, ¿ verdad ? , ¿ verdad que no ? La señora ha dicho que sí. Por favor, déjame ver los pasaportes.
>
> Teníamos que tener pasaportes, esos cuadernitos verdes, pequeños y alargados que todo el mundo tiene. En ellos se han superpuesto muchas firmas y advertencias importantes que nos marcan y acompañan siempre, como las notas del colegio, cuando niños. Aquellos papeles eran nuestra salvaguardia, seguramente allí se aclaraban muchas cosas ; tendría que poner nuestros nombres y apellidos, diría si yo estaba casada o no con Carlos[4].

La recherche d'identité féminine est d'ailleurs revendiquée par l'écrivaine dans le prologue :

> Me refiero de preferencia (como en el resto de mi producción literaria) a la huella que esta incapacidad por poner de acuerdo lo que se vive con lo que se anhela déja en las mujeres, más afectadas por la carencia de amor que los hombres, más atormentadas por la búsqueda de una identidad que les haga ser apreciadas por los demás y por sí mismas[5].

Francisca Fernández Barbero, l'adolescente de *La chica de abajo*, août 1953, n'acquiert un statut patronymique complet qu'à l'avant-dernière page d'une fiction qui en compte vingt ; Asunción , la nounou de *La tata*, d'octobre 1958, obéit à la même logique qui la prive de prénom. Celui-ci n'est révélé que tardivement, à l'avant-dernière page, et fait même l'objet d'une confusion de la part de la patronne lors d'une conversation téléphonique :

> –¿ Quién es ?
> –Soy yo, la señorita. ¿ Es Ascensión ?

–Asunción.
–Es verdad, Asunción, siempre me confundo...[6]

Il semblerait également que ces sujets féminins soient d'autant plus anonymes qu'ils appartiennent aux classes sociales inférieures, fille de concierge ou nounou. Un même personnage acquerra un prénom double : Alina ou Adelaida dans *Las ataduras,* octobre 1959. Un personnage masculin confond deux sujets féminins dans *Ya ni me acuerdo* du printemps 1962 où le personnage narrateur masculin associe Amparo à Clara, sa sœur :

> Ya suponía que me estabas confundiendo con mi hermana. Yo soy Amparo, la mayor[7].
> [...]
> Clara se ha casado –informó–. Yo soy cuatro años mayor. ¿ A que tú decías Clara ?[8]

Enfin la fiction se ferme par cette réponse du narrateur :

–¿ Cómo se llamaba ?
–¿ Quién ?
–La chica esa.
–¡ Ah ! , Amparo. O Clara. Ya ni me acuerdo[9].

qui donne son titre à la fiction. Le sujet féminin de *Retirada*, la dernière fiction courte d'octobre 1974, n'accorde pas davantage de statut identitaire au personnage pourtant central de la mère vaincue par l'énergie débordante de ses deux fillettes. Elle demeurera anonyme.

Sujet second, sujet sans voix assumée, sujet anonyme ou n'acquérant une identité que tardivement lorsque la narration en fait un personnage central, le sujet féminin des *Cuentos completos* de Carmen Martín Gaite, à l'instar du sujet féminin inaugural de *El Balneario*, est un sujet clivé, binaire, un sujet en tension. La structure narrative de la plus longue fiction des récits courts de l'écrivaine (une soixantaine de pages) adopte et reproduit le clivage du sujet féminin :

–Le cauchemar d'un sujet féminin anonyme en quête d'identité à la recherche de Carlos.

–Le réel de la señorita Matilde qui cauchemarde dans la chambre de la station thermale.

Retournons cependant au prologue et rétablissons la lecture thématique à laquelle nous invite Carmen Martín Gaite. *Cuentos completos* s'ouvre par une fiction baroque de moins d'une dizaine de pages, de lecture difficile tant l'écriture y est travaillée et d'un style qui, très tôt, envoûte le lecteur. Il s'agit de *Variaciones sobre un tema* écrite en février 1967 dont l'écrivaine affirme dans le prologue qu'elle est, peut-être, celle

qui a sa préférence. Andrea Barbero, le sujet féminin central de cette fiction courte, n'échappe pas au clivage précédemment mentionné, à la tension qui caractérise les personnages de l'auteur. Rien ici n'est cependant spectaculaire ; Andrea Barbero est un sujet féminin aux prises avec un réel trop lourd, celui de la cafétéria madrilène dans laquelle elle travaille depuis cinq années, elle les compte en hivers ou en bûchettes et c'est précisément ce vide, ce rien, cette méditation sur un temps routinier qui va provoquer ce qui caractérise, à mon sens, le sujet féminin des *Cuentos completos* : l'envie de fuir. Les termes « escapar » et « escapatoria » reviennent tout au long des dix-sept récits tels des scansions ou des sortilèges envoûtants. Andrea Barbero dans *Variaciones sobre un tema* obéit à une pulsion de « echarse fuera » qui repose la question de la quête d'identité également :

> ¿ Cómo escapar, en efecto, a aquelles voces, gestos y ruidos que sin cesar interfería, mezclándose a lo propio ? Precisamente el tiempo en que esta fórmula « escapar », hoy impracticable, había resultado aún valedera, era ese tiempo que en vano se intentaba contrastar con los cinco palotes de ahora y que un poeta chileno cliente de la cafetería llamó una vez, hablando con Andrea de su infancia, « edad de lo obvio », significación que, aclarada más tarde gracias al diccionario (obvio=muy claro, que está delante de los ojos), le produjo el placer de sentir identificada con una noción ajena a la que ella misma guardaba sin expresar de ese tiempo donde dar un salto y echarse fuera de lo que acosa es algo tan incuestionable como mirar o beber. Pero es que un echarse fuera de los de entonces daba por supuesto, en primer lugar, que había algo que estaba fuera, lo cual ya no era poco : no confundir los campos, dominar los propios límites, saber qué era lo exterior.[10]

Ainsi cet « echarse fuera » dont la définition même pose problème, cette échappée, cette échappatoire, cette fuite du sujet féminin clivé, en tension entre deux pôles antagoniques s'inscrivent-ils, par exemple, dans une négation du temps chronologique, d'un temps chronométré par les aiguilles d'une montre et par la dénonciation d'un temps spécieux :

> El tiempo, pues, venía a estar contenido mucho más en las historias deseadas –narradas a uno mismo o a otro– que en lo ocurrido en medio de fechas. En las fechas era donde se cobijaba la mentira.[11]

Le temps serait donc objet de tension et au temps spécieux de la montre s'opposerait un temps réel et vécu d'histoires désirées, racontées à soi-même ou à autrui, qui semblerait bien être le temps de la littérature. Ces pôles de tension, de clivage des sujets féminins, s'incarnent également dans cette fiction par exemple, par l'opposition entre passé, (l'enfance) et présent, (l'âge adulte), entre ville et village également.

La seconde nouvelle qui, thématiquement, met en scène un sujet féminin est *Lo que queda enterrado*. Nous avions déjà signalé qu'elle était également la seule des dix-sept narrations à assumer une voix narrative féminine dont on ne connaît cependant le prénom, María, qu'en fin de récit. Cette fiction narre également la fuite du sujet féminin, l'échappée, cet « echarse fuera ». María quitte la capitale et s'enfuit une journée vers la montagne, hors du temps également, d'un quotidien trop étouffant et déprimant, marqué ici par la mort d'un enfant:

> Entonces me asaltó una furia especial, un deseo de salir, de rasgar, de librarme de todo... ¡ Dios, pasarme un rato echada entre los pinos, no acordarme de nadie ni de nada, salirme del tiempo ![12]

Les mêmes thèmes sont présents, la tension entre la ville et le village, Cercedilla ou la ville de province, Zamora, le clivage passé/présent, « yo tenía diecisiete años » (p. 62).

Outre la similarité du thème opposant le village protecteur de l'enfance à celui de la grande cité urbaine hostile (le village de Galice et Paris), *Las ataduras*, qui met en scène le sujet féminin à double statut identitaire (Alina et Adelaïda), réinstaure le thème de l'échappée :

> Tú me pones nerviosa, ¡tú !, tenerte que dar cuenta y explicaciones de mi humor a cada momento, no poderme escapar a estar sola ni cinco minutos[13];

dit-elle à son compagnon qui, plus tard (p. 102), lui rétorque : « Ven, no te escapes de lo que te pregunto. » Alina Adelaïda parvient à fuir à la page suivante (p. 103) : « Sigue corriendo por la calle. Siente flojas las piernas, pero las fuerza a escapar. »

La mémoire et le cadre du village protecteur ramènent paradoxalement pourtant le clivage féminin et le même « echarse fuera » : « Alina se empezó a escapar sola a lo intricado y le gustaba el miedo que sentía algunas veces, de tanta soledad » (p. 106).

Le grand-père d'Alina dira aussi à la même page : « Lo trae en la cara escrito lo de querer explorar mundo y escaparse. »

Il serait trop long ici de faire ce travail d'inventaire et de répertorier les extraits mettant en scène le sujet féminin clivé qui échappe, qui sort de lui, d'elle, « se echa fuera ». Notons seulement qu'on le retrouve dans *Un alto en el camino*, où Emilia s'échappe du train qui s'arrête quelques minutes à Marseille et va retrouver sa sœur dans la gare. La difficulté du retour chez soi permet d'interpréter une sortie bien hasardeuse chez le coiffeur (même s'il s'agit de mèches) comme une échappatoire à cette *Tarde de tedio* qui dresse le portrait d'une bourgeoise, Isabel, en proie aux affres de l'ennui. Le cauchemar de señorita Matilde dans *El Balneario* n'est-il pas une échappatoire fantasmée pour fuir le réel ennuyeux et

mortifère de la station thermale (« matar la tarde ») ? Matilde, s'efforçant de crier pour sortir du cauchemar et revenir à la réalité, rappelant également le clivage du sujet féminin. Enfin, dans les dernières fictions dites sociales, *La chica de abajo*, *Los informes* et *La conciencia tranquila,* le même thème réapparaît, métaphoriquement dans la première fiction, comme une échappatoire à sa propre condition sociale pour Francisca, la chica de abajo (« escapar escaleras arriba », p. 283), plus tard pour fuir le souvenir de l'injustice sociale, (« Y se escapó escaleras arriba », p. 298). Concha, le sujet féminin de *Los informes* échappe à la suite d'une injustice concernant vraisemblablement une méprise sur son nom, une injustice qui la prive d'un travail de bonne et l'humilie ; enfin Milagros de *La conciencia tranquila* dont la fille vient de mourir, qui refuse de réintégrer le foyer synonyme de pauvreté, de maladie, de mort et d'injustice, suppliant le médecin : « Lléveme a algún sitio. Lléveme. Lléveme. » (p. 330).

Il semblerait également que le corps même porte la trace du clivage du sujet féminin qui cherche à s'enfuir. Le dos, « la espalda », est un thème récurrent comme celui des espaces étouffants ou du bas connoté négativement quand le personnage cherche à s'élever.

***

> « tirando de los ojos para arriba, con los ojos muy abiertos, con los ojos cerrados, con los ojos serios, cerró los ojos, con los ojos pasmados y tristes, sin apartar los ojos, encima de los ojos, con ojos aletargados, con los ojos alegres, a la puerta de los ojos, le brillaban los ojos, dichosos los ojos, con los ojos húmedos... »

Ce qui frappe, à la relecture toujours envoûtante des dix-sept fictions que constituent les tout premiers écrits de Carmen Martín Gaite, *Cuentos completos*, ce sont aussi ces insistances, obéissant à un rythme quasi incantatoire, qui martèlent les récits et qui conduisent le lecteur vers les yeux des protagonistes.

Cet « echarse fuera » du sujet féminin (et peut-être aussi de l'écriture) passe par le regard et plus exactement par les yeux, les fenêtres si chères à Carmen Martín Gaite, (songeons à *la mujer ventanera*), les portes, les balcons, les terrasses, les patios, le rêve qui devient souvent cauchemar ; les lettres, les missives, et aussi l'eau, la rivière, le pont. Ce sont des thèmes qui rappellent ces jeunes filles du tableau d'Edvard Munch, *Les filles sur le pont* (**ver fig.**), qui fixent une étendue d'eau dans laquelle se reflète, comme dans un miroir, l'image méconnaissable du paysage, tandis qu'une route, sur la droite, offre une issue improbable, point de fuite du tableau. Il m'est impossible ici de répertorier ces thèmes récurrents de l'écriture de Carmen Martín Gaite. Je rappellerai seulement que les tout premiers écrits de l'auteur se retrouvent dans ses fictions ultérieures, comme si l'écriture avouait son impossible mission, celle

d'agencer, en les réconciliant, les fragments du sujet clivé, éclaté. C'est à cette tâche que s'évertue l'écriture de Carmen Martín Gaite, celle de reconstituer le miroir éclaté des textes dont un débris est venu se loger dans l'œil. Dans l'œil de Kay, héros de *La reine des neiges* d'Andersen, qui inspira *La reina de las nieves* ; dans l'exergue à *Nubosidad variable,* empruntée à Natalia Ginzburg, qui dit l'impossibilité de recoller les morceaux du miroir, ou encore dans *El cuarto de atrás* et dans ce que Michèle Ramond nomme « l'expérience princeps » du Balneario de Cabreiroá[14] où la narratrice protagoniste, C, naît à la littérature, feignant de s'enlever une escarbille de l'œil pour voir dans son miroir de poche des yeux qu'elle ne reconnaît pas. Le miroir, c'est la métaphore du sujet féminin clivé que l'écriture cherche à réconcilier ou à recomposer.

> Ahora mira el espejo, que está enfrente. Allí dentro le parece que va a ver continuar el sueño interrumpido, como en la pantalla de un cine. Ese cuarto de dentro lo ve a través de una neblina, como si estuviera inmerso, todavía, en la luz indecisa y abisal que ella acaba de sacudir de sus ojos. Ahí está la mujer sentada, la mujer del sueño, con los pies y los brazos desnudos, atenta a los rumores apagados que suben del paseo, sin atreverse a salir por los desconocidos pasillos, temerosa de alguna emboscada.[15]

Le miroir, c'est l'activité réflexive, la distanciation introspective, moteurs de cet « echarse fuera » qu'est aussi l'écriture, une écriture qui tente de recomposer des sujets à prénoms féminins, par exemple, commençant par des « M », Matilde, María, Marta, Margarita, Mercedes, des « M » qu'une recherche plus approfondie associerait certainement à des « M » de mujer, de madre, de muerte ; une écriture qui cherche à s'inventer de nouvelles règles du jeu avec des « D », dans le dernier des récits qui constituent les *Cuentos completos*, *Retirada*, d'octobre 1974 :

> Tenía que hacer esfuerzos inauditos para decir dedal, dulzura o dalia al tocarle a ella el turno, las que se le ocurrían de verdad eran desintegrar, derrota, desaliento, desorden, duda, destrucción, derrumbar, deterioro, dolor y desconcierto ; eran una bandada de demonios o duendes o dragones –siempre la *de*– confabulados en torno suyo para desenmascararla y deprimirla –también con *de*, todo con *de*.[16]

Notes

[1] C. Martín Gaite, *Cuentos completos*, Madrid, Alianza Editorial, « El libro de bolsillo » , Novena reimpresión, 1998.
[2] C. Martín Gaite, *op. cit.*, p. 50.
[3] C. Martín Gaite, *op. cit.*, p. 23.
[4] C. Martín Gaite, *op. cit.*, p. 205.

[5] C. Martín Gaite, *op. cit.*, p. 8.
[6] C. Martín Gaite, *op. cit.*, p. 267.
[7] C. Martín Gaite, *op. cit.*, p. 86.
[8] C. Martín Gaite, *op. cit.*, p. 87.
[9] C. Martín Gaite, *op. cit.*, p. 90.
[10] C. Martín Gaite, *op. cit.*, p. 13-14.
[11] C. Martín Gaite, *op. cit.*, p. 17
[12] C. Martín Gaite, *op. cit.*, p. 66.
[13] C. Martín Gaite, *op. cit.*, p. 99.
[14] Michèle Ramond, « Carmen Martín Gaite », in *Le roman espagnol actuel. Tendances et perspectives. 1975-2000*, Annie Bussière (coord.), Montpellier, Editions du CERS, 1998, p. 57-94.
[15] C. Martín Gaite, *op. cit.*, p. 239.
[16] C. Martín Gaite, *op. cit.*, p. 165.

Las chicas raras
Le sujet féminin tragique

BÉATRICE RODRIGUEZ
Université de Paris XII

Le titre de cette réflexion reprend au pluriel celui de l'un des textes de l'essai de la romancière, poète et critique Carmen Martín Gaite (1925-2000), *Desde la ventana*[1], intitulé « La chica rara »[2]. Le passage du singulier au pluriel prétend avant tout poursuivre l'analyse de Carmen Martín Gaite en voyant comment ce texte peut nous fournir des éléments de réflexion pour la problématique des sujets féminins et de leurs représentations : dans cet essai émerge un sujet féminin appelé « la chica rara ». Ce singulier pourrait faire penser à un nouveau *type* littéraire surgi dans la *posguerra* espagnole mais selon nous, il est le point de départ d'une série de personnages féminins dont les variantes dans les créations féminines vont au-delà de ce contexte historique précis et au-delà d'une définition figée : le pluriel laisse donc le champ ouvert à un questionnement des diverses formes d'étrangeté des personnages féminins de fiction.

Par conséquent, quel est ce « sujet » féminin qui émerge de l'analyse critique de Carmen Martín Gaite et comment se représente ce « paradigme de femme »[3] à la fois esthétique et éthique dans le contexte contemporain ? Et, si le terme de « représentation » nous renvoie d'emblée au registre dramatique, dans quel genre dramatique ce sujet qui s'appelle « La chica rara » serait-il le plus à même de s'incarner ?

Je ne pourrai répondre que de manière partielle à cette question. Dans un premier temps, j'exposerai les problèmes théoriques soulevés par l'essai de Carmen Martín Gaite sur la femme dans son rapport à la création littéraire, en montrant comment ce « sujet » qu'elle appelle « la chica rara » rompt avec les représentations sociales du pouvoir franquiste, mais aussi et surtout avec un genre dit « féminin ». Féminin parce qu'il est alimenté par des auteurs femmes et parce qu'il est proposé comme canon d'identification aux lectrices : je veux parler de la « novela rosa ». Ceci nous permettra de parler de la dramaturgie de ce sujet féminin qui se construit à partir de l'œuvre de Carmen Laforet dans son roman *Nada*, paru en 1945, et qui nous mènera à évoquer toutes les autres « chicas raras » repérées par Carmen Martín Gaite[4]. Qu'il me

suffise ici de revenir sur le personnage d'Andrea dans le roman *Nada* qui fait figure de texte fondateur de « la chica rara ».

Dans un deuxième temps, j'évoquerai ce que j'appelle la « dramaturgie » de ce sujet féminin qui s'inscrit, selon moi, dans une phénoménologie d'un sujet féminin tragique.

Desde la ventana : approche féminine de la littérature

Problèmes théoriques

Lorsqu'elle rédige ce recueil de quatre articles en 1986, Carmen Martín Gaite a déjà publié plus d'une vingtaine d'ouvrages et a été reconnue par la critique en obtenant dès 1957 le prix Nadal pour son roman *Entre visillos*. Cette même date nous renvoie à un moment historique où un nouveau questionnement au sein des théories féministes voyait le jour aux Etats-Unis avec les théories du « gender » qui commençaient tout juste à être diffusées. Ces études visent à déconstruire le sexe comme donnée naturelle pour s'interroger sur la construction sociale du « genre » et cette réflexion porte sur les représentations sociales, politiques et culturelles dont les femmes héritent.

Dans l'introduction qui fait figure de prologue aux quatre conférences qu'elle a données aux Etats-Unis en novembre 1986, le texte de Carmen Martín Gaite a pour sous-titre « Enfoque femenino de la literatura ». Il prend comme point de départ le texte fondateur de Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, qui tentait de répondre en 1929 à la question sur « les femmes et le roman ». Carmen Martín Gaite pose très exactement la question présente dans toute la critique féministe qui vise à adopter une nouvelle position épistémologique face à la littérature : comment introduire la prise en compte du sexe de l'auteur dans l'analyse critique d'une œuvre littéraire ; peut-on le faire et cela entraîne-t-il une lecture particulière de l'œuvre? Voilà ce qu'elle écrit, alors âgée de soixante et un ans :

> La cuestión de si las mujeres tienen un modo particular de escribir, que pueda dar lugar a un tratamiento crítico también particular de su obra literaria, nunca me había preocupado ni a la hora de enfrentarme con un papel en blanco ni a la de embeberme en la lectura de una novela o un poema rubricados por firma femenina. Recuerdo muy bien que el primer texto que despertó mi curiosidad con relación a este asunto y me hizo reflexionar sobre él, fue un ensayo de Virginia Woolf, *A room of one's own* (Una habitación propia), que leí durante mi primera estancia en Nueva York, en el otoño de 1980. [...] Tal vez mi identificación con el discurso sobre mujer y literatura que Virginia Woolf tituló *A room of one's own* y que llevaba esperando cincuenta años (desde 1929) a que yo lo leyera aquel otoño neoyorquino, requiere una explicacion de las circunstancias en que lo leí. (*Desde la ventana*, p. 26-27)

C'est donc une autre créatrice qui a été à l'origine de cette question et Carmen Martín Gaite, après avoir cité certaines figures du féminisme contemporain comme Elaine Showalter ou Adrienne Rich, met en garde contre une rhétorique totalisante et académique. Cette rhétorique finirait par épouser la forme du discours dominant masculin que les critiques féministes condamnent[5]. Aussi, propose-t-elle un autre chemin pour tenter cette approche féminine de la littérature, qui est, me semble-t-il, au cœur de la problématique de ce livre :

> Habría que retroceder mucho más atrás de las primeras reivindicaciones feministas para indagar, a través del folclore y de los mitos, si se puede hablar de un lenguaje específicamente femenino. (*Desde la ventana*, p. 27)

Cette question reste en marge de sa présentation générale, mais elle trouve dans la quatrième conférence qui nous intéresse ici, « La chica rara », un écho particulièrement éclairant. Il s'agit de la subversion d'un certain nombre de stéréotypes de la littérature et du discours politique d'après-guerre en Espagne. Ce texte est selon moi une réponse espagnole à une nouvelle démarche épistémologique qui tient compte du sexe du sujet producteur. Le texte de la « chica rara » établit la naissance d'un sujet féminin qui va à l'encontre des représentations sociales dominées par le discours conservateur franquiste. « La chica rara » est le sujet qui naît dans la littérature écrite par des femmes romancières autres que les auteures recensées selon le canon féminin de l'époque, qui fait figure de modèle dominant : « la novela rosa ».

Or, qui est-elle cette jeune fille « pas comme les autres », « rare, étrange » et dans quelle mesure vient-elle bouleverser les attentes des lecteurs et des lectrices de l'époque ? Comment va-t-elle marquer à son tour l'écriture des autres romancières qui succèdent à Carmen Laforet ?

Qui est-elle ?

Voici ce que Carmen Martín Gaite en dit :

> En una palabra, Andrea es una chica « rara », infrecuente. [...] Y por ser Andrea el procedente literario de la "chica rara", en abierta ruptura con el comportamiento femenino habitual en otras novelas anteriores escritas por mujeres, es por lo que interesa analizar los componentes de su rareza, relacionándolos con la época en que este tipo de mujer empieza a tomar cuerpo. En una España como la primera posguerra, anclada en la tradición y agresivamente suspicaz frente a cualquier "novedad" ideológica que llegara del extranjero, el escepticismo de Andrea y las peculiaridades insólitas de su conducta la convierten en audaz pionera de las corrientes existencialistas tan temidas y amordazadas por la censura española, que en general aborrecía las excepciones. (*Desde la ventana*, p. 111-112)

Il y a trois moments dans cette citation : 1. Andrea a créé un « antécédent » ; 2. Elle a crée une rupture avec le reste de la production féminine ; 3. Carmen Martín Gaite propose donc d'« analyser » les composantes de son étrangeté. À l'heure de voir les personnages créés par des romancières, il faut s'interroger sur les formes que peut prendre cette « chica rara ».

Carmen Laforet a introduit un point de rupture sans précédent dans les représentations des sujets féminins et elle réussit à révéler une hétérogénéité dans les représentations qui émanent pourtant toutes de créatrices. « La » création féminine n'existe donc pas de manière homogène, encore faut-il s'interroger sur l'éthique de chacune des œuvres, liée à l'idée d'émancipation féminine, au sens où Virginia Woolf l'entendait.

Carmen Laforet a donc posé l'origine d'un discours qui sera repris par de nombreuses romancières sans même qu'elles en aient eu une conscience claire et distincte. C'est précisément parce que cette tradition (ce « canon » féminin d'émancipation) est absente des représentations dominantes que sa visibilité est rendue tellement difficile. À l'époque où Carmen Martín Gaite écrit son essai, nous sommes encore loin non seulement d'une *Histoire des femmes en Occident,* mais encore d'une histoire des représentations d'un sujet déjà devenu « postmoderne » et identifié comme universellement masculin. Aussi est-il intéressant de revenir sur les critères que Carmen Martín Gaite instaure pour parler de cette « chica rara » dans le roman de Carmen Laforet.

Elle et toutes les autres

La rareté ou l'étrangeté d'Andrea s'enracine dans la subversion d'un genre particulier qui est le roman sentimental ou encore le roman à l'eau de rose. La comparaison s'instaure donc avec un certain « récit *type* » qui met souvent en scène des personnages féminins qui trouvent la rédemption par l'amour. Or, le roman de Carmen Laforet réussit à « réduire en miettes » les stéréotypes héroïques masculins, en créant un antihéros avec le personnage de Román. Par ailleurs Andrea est un personnage à qui il n'arrive rien –elle est « étrangère[6] à l'histoire »– sauf l'écriture, qui est la trace de sa condition de spectatrice ; enfin le corps d'Andrea ne fait pas l'objet d'une description physique détaillée : « Pero apenas se perfila su figura, resulta un ser extremadamente borroso »[7].

> Este paradigma de mujer, que de una manera o de otra pone en cuestión la "normalidad" de la conducta amorosa y doméstica que la sociedad mandaba acatar, va a verse repetida en algunas variantes en otros textos de mujeres como Ana María Matute, Dolores Medio y yo misma. *(Desde la ventana*, p. 111.)

Carmen Martín Gaite cite, comme exemples, Lena, le personnage de *Nosotros los Rivero* de Dolores Medio, Valba de *Los Abel* de Ana María Matute, mais aussi Natalia et Elvira de son roman *Entre visillos*. Andrea annonce l'entrée dans une nouvelle ère ontologique, sociale et esthétique du personnage féminin de roman. Une fois l'écran de la rédemption par l'amour levé, l'aspect inquiétant et angoissant de toute existence humaine se fait jour. La réflexion de celle qui voit le monde et le retranscrit dans l'écriture portera désormais la trace et les stigmates de cette béance ontologique :

> De ahora en adelante, las nuevas protagonistas de la novela femenina, capitaneadas por el ejemplo de Andrea, se atreverán a desafinar, a instalarse en la marginación y a pensar desde ella ; van a ser conscientes de su excepcionalidad, viviéndola con una mezcla de impotencia y de orgullo. (*Desde la ventana*, p. 112)

Carmen Martín Gaite, dans un après-coup de la création, amorce donc une généalogie romanesque des personnages féminins de fiction en parlant des « sœurs » d'Andrea[8]. Ces « variantes » de *la chica rara* dans la littérature produite par les femmes dans la *posguerra* introduisent donc des changements dans les représentations des sujets féminins soumis à la réalité quotidienne espagnole. Les répétitions fondent le paradigme : quelque chose commence à émerger là où il n'y avait rien. C'est pourquoi nous pouvons parler de « phénoménologie » au sens étymologique du terme. Je rappelle la définition que nous donne *l'Encyclopédie Quillet* : « soit quelque chose apparaît *tel* ou *tel* ou semble être de *telle* ou *telle* nature, par opposition à une intuition rationnelle de la réalité de l'objet ; soit quelque chose devient évident, se manifeste clairement ou se révèle, qui était auparavant caché ou implicite ».

Il me semble, en effet, que l'apparition sur la scène romanesque de tous ces personnages qui osent « désaccorder, s'installer dans la marginalité et penser depuis ce lieu » pourrait bien contribuer à une histoire littéraire espagnole du personnage féminin de fiction féminine au-delà du contexte de l'après-guerre. Les écritures d'Adelaida García Morales, de Rosa Montero ou encore de Luisa Castro nous offriraient aussi des exemples pour questionner l'étrangeté de leurs personnages féminins de fiction.

Or, tous ces personnages ont en commun un parcours vital qui les lie à la création et à une condition féminine tragique : c'est pourquoi nous parlons de « phénoménologie » du sujet féminin tragique. Tantôt parce que ces personnages féminins viennent déjouer l'attente d'une « intuition rationnelle » de la réalité de l'objet « femme » ; tantôt parce que ces écritures, à la suite du roman de Carmen Laforet, viennent manifester de manière évidente la condition tragique de la femme moderne qui était auparavant cachée ou implicite. Ceci nous mène donc à analyser la

dramaturgie du sujet féminin à l'œuvre dans le roman de Carmen Laforet.

La dramaturgie du sujet féminin

L'héroïne moderne

Après avoir démonté l'aspect héroïque masculin classique, c'est Andrea qui endosse le rôle d'héroïne tragique plongée dans la Barcelone d'après-guerre :

> Algo que me hacía sentirme pequeña y apretada entre las fuerzas cósmicas *como el héroe de una tragedia griega*. [...] Me parecía que de nada vale correr si siempre ha de irse por el mismo camino, cerrado, de nuestra personalidad. Unos seres nacen para vivir, otros para trabajar, *otros para mirar la vida*. Yo tenía un pequeño y ruin papel de espectadora. Imposible salirme de él. Imposible libertarme. Una tremenda congoja fue para mí lo único real en aquellos momentos[9]. (*Nada*, p. 208)

Le registre tragique est explicite, mais la fatalité est ici du côté de la «personnalité » : pas de transcendance, ni de faute originelle mais le même chemin fermé de la personnalité révélé par le fait d'avoir vécu dans une famille aux prises avec un conflit fratricide. Andrea / personnage est avant tout un regard. Un regard qui la plupart du temps se « contente » d'enregistrer les séismes provoqués par la violence masculine qui gouverne les rapports domestiques, due à la rivalité entre ses deux oncles, Román et Juan. Pourtant, Andrea / narratrice devient une voix qui tente de réécrire la tragédie familiale depuis le deuil d'un lieu, d'une époque et d'un corps d'adolescente. Andrea, par l'écriture, devient bien cette « voix endeuillée »[10] qui tente de revenir sur cette tragédie en trois temps : son « exposition » comme nouvelle arrivante dans la ville, la découverte de sa féminité et celle des autres femmes, le suicide de son oncle.

La recherche systématique et attentive des motifs tragiques pourrait s'étendre à d'autres romans féminins pour conclure à une véritable structure tragique dans la forme romanesque[11]. Selon ce point de vue, *Nada* ne rompt plus seulement avec le genre de la « novela rosa », il renoue avec la tragédie, une forme qui touche aux mythes et qui pourrait nous mener vers l'expression de ce « langage féminin » que Carmen Martín Gaite proposait de chercher dans les mythes et dans le folklore et non dans les discours académiques. Théâtre de la cruauté humaine et théâtre de la tragédie féminine se conjuguent ici pour explorer les contradictions et les nouvelles modalités de représentation du sujet féminin muet de l'Histoire. Dans le théâtre de la différence sexuelle, le sacrifice du bouc devient sacrifice du corps féminin. Un corps féminin qui, s'il n'est dit que par les autres, s'éprouve et se confronte aux représentations infantiles et imaginairement idéales de la féminité.

Le corps féminin et ses métaphores

Il est intéressant de rappeler la conclusion du court essai de Carmen Martín Gaite à propos d'Andrea :

> [S]í me parece evidente [que] la « chica rara », cuyo reinado inauguró la heroína de Carmen Laforet, no sólo rechazaba la retórica idealización de «sus labores » predicada por la Sección Femenina, sino que empezaba a convivir con una idea inquietante, difícil de encajar y de la que cada cual se defendía como podía : la de que no existe el amor de novela rosa. (*Desde la ventana*, p. 122)

Andrea réussit donc à déconstruire un certain idéal amoureux. Après avoir mis en évidence le corps féminin broyé par la domination masculine, Andrea est venue enterrer définitivement le rêve de Cendrillon, personnage auquel elle s'était identifiée dans un premier temps. Ce conte voudrait que toutes les jeunes femmes trouvent la rédemption de leur destinée tragique par l'arrivée du prince charmant. Or, Andrea fait l'expérience que ce corps n'existe pas. Si dans un premier temps Andrea a voulu ressembler à Cendrillon, tout porte à croire que dorénavant les personnages de roman voudront ressembler à Andrea. Car la découverte du corps féminin tragique passe par la rencontre avec le réel du corps, du sang, de la chair et de la maternité.

En effet, le face-à-face d'Andrea avec Margarita, cette mère idéale intimement liée à la tragédie familiale, provoque la prise de conscience du corps réel d'Andrea. L'épreuve de la féminité ne passe donc pas par la séduction de l'autre masculin, elle passe par la « métaphore » maternelle :

> No había más que decir al llegar a este punto, puesto que era fácil para mí entender este idioma de sangre, dolor y creación que empieza con la misma sustancia física cuando se es mujer. Era fácil entenderlo sabiendo mi propio cuerpo preparado –como cargado de semillas– para esta labor de continuación de vida. (*Nada*, p. 223)[12]

Andrea rejoint un certain imaginaire primitif, celui des graines portées par le corps féminin, en attente de l'impulsion vitale spermatique. Mais ici la métaphore glisse du côté de la création : la narratrice qui réécrit son histoire d'adolescente placée sous le signe du néant, exprime déjà dans un langage voisin d'une citation d'Antonin Artaud, le mélange du sang, de la douleur et de la création de ce sujet féminin né à l'écriture et au deuil au moment même où il fait l'épreuve de sa féminité pendant cette année passée à Barcelone.

Le texte de Carmen Martín Gaite illustre une approche par les bords de la création émanant des romancières. En effet, ce texte révèle que dorénavant, le féminin n'est pas ce qui est exclu purement et simplement des représentations symboliques et culturelles : comme le suggère cette

belle métaphore de la fenêtre présente dans le titre du recueil « *desde la ventana* », le féminin revient pour interroger et construire depuis les bords. La puissance créatrice féminine est source de subversion mais aussi d'invention, elle est un lieu frontalier qui, loin d'exclure l'Autre, le dit, le convoque et l'invite pour aller au-delà des stéréotypes.

Bibliographie

Laforet, Carmen, *Nada*, Barcelona, Destino, 2002, [1945].

Loraux, Nicole, *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999.

Martín Gaite, Carmen, *Desde la ventana,* Madrid, Espasa Calpe, Austral, 1993, [1987].

Notes

[1] C. Martín Gaite, *Desde la ventana*, Madrid, Espasa Calpe, Austral, 1993.

[2] *Ibid.*, p. 101-122.

[3] *Ibid.*, p. 111.

[4] La démonstration pourrait être étayée avec l'analyse de nombreux personnages féminins qui justifieraient aussi le passage au pluriel de l'expression de Carmen Martín Gaite pour signifier d'autres traits de la « chica rara » en rapport avec l'évolution sociale et historique de l'Espagne.

[5] « Claro que aquí se insinúa una contradicción, porque el tono de los escritos en que se contienen los debates citados casi nunca se libra de ser algo académico. A mí misma, al escribir esta introducción, me están saliendo resabios académicos. » *Desde la ventana*, p. 32.

[6] *Ibid.*, p. 105.

[7] *Ibid.*, p. 110.

[8] « Una característica común a estas heroínas más o menos hermanas de Andrea, es la de que no aguantan el encierro ni las ataduras al bloque familiar que las impide lanzarse a la calle. »

[9] C'est moi qui souligne.

[10] Pour reprendre le titre de l'essai de Nicole Loraux, *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*.

[11] Un seul exemple tiré de la liste des auteurs que Carmen Martín Gaite cite pourrait venir ici illustrer cette thèse : les deux romans d'Ana María Matute qui, tant dans *Los Abel* que dans *Primera Memoria,* mettent en scène la lutte fratricide, au niveau familial et au niveau national, et le témoignage par la voix féminine qui assume la narration –Valba et Matia– viennent confirmer que le sujet d'écriture qui en résulte est un sujet qui fait l'expérience de sa féminité par le sacrifice de soi.

[12] C'est moi qui souligne.

La performance au féminin, ça existe ?

MONTSERRAT PRUDON
Université de Paris 8

John Cage (**fig. 1**)

Le titre en forme d'interrogation se veut provocant ou ludique ou les deux à la fois. Se trouve ainsi posé le thème de la réflexion que je me propose de conduire ; réflexion ou plutôt proposition demandant à être approfondie, retravaillée et poursuivie et qui relève du féminin, dans la thématique générale offerte en partage. Il sera donc question de féminin dans l'une de ses représentations, peu fréquente et encore moins étudiée sous cet angle. Sera observée la possible spécificité du genre appliquée à l'art d'action ou art en action ou encore *live art,* c'est-à-dire, plus simplement, à ce que l'on a coutume d'appeler la Performance.

Mais encore ?

Que désigne-t-on par ce terme ? La formule élémentaire « une forme contemporaine de création poétique » pourrait servir de définition liminaire. Actuelle certes, cette forme à la terminologie mouvante remonte, selon les uns, aux années 60 du siècle dernier et nous vient d'Amérique (USA). D'autres, que je rejoins d'ailleurs volontiers, la considèrent bien antérieure et en font une des facettes, à tout le moins une des retombées, des mouvements de l'avant-garde, pour ne pas dire une des premières manifestations du théâtre dans la mesure où elle est « forme » à partir d'un texte donné à voir, à entendre, à partager. Notons au passage la référence au texte dont je fais un postulat. Et l'on observera le choix délibéré de ne considérer que les Performances fondées sur le textuel, qu'il s'agisse du texte en lettres ou en musique ou encore relevant du pictural. Texte qui se donne à lire quelle qu'en soit la modalité d'approche ou le support, puisqu'on écoute, on entend le texte tout comme on comprend la partition soumise au déchiffrage. Ainsi les actions ici convoquées révéleront toutes le passage d'une écriture à l'autre et ce faisant mettront en valeur une esthétique de l'hétérogénéité. Modalité nouvelle donc sans aucun doute dans la transmission d'un texte, mais expression inscrite dans une certaine continuité, celle qui recourt à des paramètres traditionnels du monde de la représentation. Ainsi la Performance fait appel –peut faire appel– à la voix, au geste, à l'occupation de l'espace, c'est-à-dire au mouvement. Comme d'autres

manifestations de la création et tout est là, précisément, dans le « peut faire ». Il en est ainsi, par exemple, de la voix. La Performance se sert de la voix comme d'un instrument de communication, fonction première des cordes vocales, forme d'expression, celle privilégiée au théâtre ou à l'opéra. Mais elle peut aussi se passer de ce truchement et avoir recours à d'autres moyens de transmission. Constater cette possibilité ou ce refus est valable aussi bien pour la gestuelle –puisqu'il s'agit de donner à voir, animation du corps minimaliste ou exubérante. Et cela peut s'appliquer encore à l'occupation de l'espace, une mise en actes qui peut donner lieu à différents mouvements du corps ou à leur dénégation en imposant au corps de rester statique dans le silence du geste.

Francis Ponge parlait du *Parti pris des choses*[1], il convoquait alors faune et flore et faisait dire le monde par le plus infime galet. On pourrait également, à propos de la Performance, invoquer « le parti pris » du corps. Parti pris, c'est-à-dire mise à contribution du corps. Parti pris encore, parce que cela implique une décision « inflexible » et que sans le corps, sans cette volonté que déjà commentait Valéry, la Performance n'existerait pas, fondée qu'elle est sur le son (la voix) et le geste.

Ajoutons encore à cette rapide approche générale que lorsqu'elle est convoquée la voix n'est jamais neutre, elle peut être modelée, modulée dans le registre et dans l'intensité. Devenir murmure ou clameur, proche du cri. Blanche de tonalité et colorée d'un accent. Rappelons seulement celle, méridionale et de ton conversationnel ou proche de la mélopée de Serge Pey, ou le cri qui est le propre des prestations de Julien Blaine, ou encore la presque atonalité de Bartolomé Ferrando, disant le moins pour exprimer le plus. L'importance de la voix est telle qu'il se produit actuellement une sorte de glissement sémantique qui amène à parler de Performance alors qu'il s'agit de lecture poétique, exercice en vogue – que nous allons d'ailleurs pratiquer !– qui reprend une tradition bien connue, celle des aèdes de la Grèce antique, dont on ne peut que saluer le renouveau. Mais au sein même de ces lectures la variation est de rigueur : il en est de graves, il en est ludiques et performatives au sens où l'entendaient les dadaïstes et après eux les tenants de l'OULIPO, phonétiques échos au rythme haché, syncopé. On peut évoquer, entre autres, la déstructuration imposée aux mots, cet éclatement jubilatoire du lexique où excelle Jerôme Game, qui évoque, bien sûr, la *Ursonate* primitive de Schwitters mais aussi les jeux phoniques des lettristes. Étonnement et rires garantis comme à chaque altération du langage, qu'il s'agisse de bégaiement, butant sur le seuil du mot ou de répétition d'une syllabe, privant le mot ainsi manipulé du sème signifiant premier et ouvrant le champ de signes multiples. La distorsion à laquelle elle est soumise permet à la lexie, ou même à la voyelle, de se dégager du carcan de signification univoque qui est le sien pour accéder à une multiplicité de sens, à une joyeuse polysémie. Dans le dernier spectacle de Pina

Baush[2] –« Ten Chi » ou « Ciel et Terre », en français– on retrouve cette même modalité là où on ne l'attendait guère et avec la même finalité : le jeu. L'évocation d'un Japon très stylisé qui est celle du spectacle est redite, en une sorte de redondance phonique, par l'une des actrices qui joue sur certains mots nettement connotés : kimono, samouraï ou bonzaï entre autres, métaphores japonisantes par excellence, en redoublant leur première syllabe, ce qui provoque avec la surprise l'hilarité recherchée. L'erreur, le trébuchement serait donc toujours risible ? Certainement dès lors qu'il contourne la norme établie et propose un phénomène de rupture affectant le langage ou le geste. Le mot déformé, le geste tronqué, l'acte manqué font signe, ils créent le désordre dans la norme et, par le rire et la dérision ouvrent les vannes de l'inventivité. Celles de la Performance.

Comment s'inscrit le paramètre féminin dans cette nouvelle forme de création ? Dit d'une autre manière : y a-t-il une Performance, manifestation spécifique et donc différente lorsqu'elle se conjugue au féminin ? On pourrait commencer par une lapalissade simpliste et affirmer que la Performance au féminin existe dès lors qu'elle est faite par des femmes. Même délibérée la pirouette s'avère ici éloquente, ne serait-ce que par la faible participation des femmes « performers »[3]. Il suffit, pour s'en convaincre, de consulter les différents programmes des sessions, festivals ou autres rencontres où se célèbrent de telles actions. Ce que corroborent les données chiffrées tirées d'une bibliographie plutôt succincte : quelques articles dans des revues spécialisées et confidentielles, peu d'ouvrages, essentiellement nord-américains, toujours descriptifs et où la présence féminine est réduite à la portion congrue. Citons ceux qui, abondamment pillés de-ci de-là, ont valeur de référence systématique : *La Performance,* traduction française de l'ouvrage signé par Roselee Goldberg[4] et *Arte Acción*, les deux volumes publiés par l'IVAM de Valencia[5]. On notera dans la liste des auteurs –poètes-performers– de ce travail collectif qui se veut théorique[6] 44 noms d'artistes masculins et 6 références au féminin. Si j'opte pour un autre critère : celui de la performance active et non plus théorique et si l'on s'en tient à la situation de 1978 à 1998 en France et en Espagne, la même disparité est patente ; ainsi le panorama en forme de bilan proposé par Arnaud Labelle-Rojoux pour la France[7] mentionne 62 noms de performers au masculin et 8 au féminin. En Espagne, Bartolomé Ferrando, qui ne se prétend pas exhaustif mais tente de dresser un état des lieux le plus complet et signifiant possible, cite 73 actions de performers (acteur seul ou avec une partenaire) et 25 performances au féminin. Faudrait-il en déduire que l'Espagne est plus féministe que la Gaule ? Ou que la performance en soi y a plus d'adeptes ? A chacun de répondre selon ses convictions ou son expérience !… Il est certain néanmoins que ces chiffres, pour aléatoires parce que subjectifs qu'ils

soient (dans la mesure où cette forme d'art dispose d'une médiatisation relative sur la scène internationale), confortent ce qui vient d'être dit. Même s'ils autorisent au moins deux lectures, une première évidence s'impose : il y a pratiquement deux fois plus de performers masculins. Mais on peut tout aussi bien faire observer que les femmes ne sont pas totalement absentes, du moins des statistiques ! De ce constat chiffré on déduirait par conséquent que si elle n'est pas exclue la voix féminine se laisse peu entendre en ce domaine.

Et me voici contrainte d'inclure dans le décompte de cette statistique négative les précédentes recherches conduites au sein de l'équipe « Traverses ». Depuis plusieurs années déjà nous observons cette forme de création actuelle, nous l'étudions dans le cadre d'un séminaire, d'une journée d'Études ou d'une recherche personnelle et c'est pourtant la première fois que le thème est abordé sous cet angle. Nous ne faisons donc pas exception à la règle d'un silence que, on veut l'espérer, cette étude aidera à rompre ou à nuancer.

Au premier abord, l'approche de cette forme d'art permet d'affirmer que le « performer » –décliné au masculin– est, par définition, en marge de la création contemporaine. Quel sort peut être réservé à son éventuelle compagne de route ? Conjugué au féminin, dans une langue anglaise qui n'en a pas, **La** « performer » se trouve par conséquent en marge de la marge. Il s'agit là d'une situation de fait qui relève de la sociologie de l'art, de la politique des médias plus que du choix esthétique. L'absence de la voix des femmes en la matière ne peut leur être imputée, elles ne choisissent pas de ne pas être.

À partir de cette constatation, deux pistes étaient envisageables pour prolonger la réflexion : la première conduisait à observer l'image du féminin dans le discours des performers, masculins pour la plupart. Cela impliquait une étude exhaustive plus développée qui reste à conduire, qui, on l'espère, pourra être menée à bonne fin un jour prochain. La seconde, celle qui fait l'objet de cette lecture, consiste à observer deux de ces exceptions, *actantes* en performances, espagnoles toutes deux et d'essayer de déduire de leurs actions l'éventuelle spécificité de la représentation du féminin.

Esther Ferrer, née en Pays basque, participe à toutes les manifestations internationales, elle vit et travaille à Paris, sa résidence habituelle. Àngels Ribé, née à Barcelone où elle réside, se produit surtout en territoire péninsulaire. Une sorte de contrepoint va permettre d'interroger le « faire » de chacune d'elles, confrontation conduite en forme d'une virtuelle interview et portant sur quelques points choisis pour leur pertinence[8].

Commençons par la définition**,** celle de leur art. Les performers répugnent à mettre des étiquettes. Ils définissent plutôt ce qu'ils font que ce qu'ils sont. Chacun propose sinon une définition de valeur universelle

au moins une dénomination qui ne désigne que leur propre interprétation, ne s'applique qu'à leur propre interprétation et reste ainsi individuelle. Les propos de certains d'entre eux nous sont familiers, il en a été question à plusieurs reprises à Traverses, ils s'en sont expliqués ; rappelons, pour mémoire, la « poésie en chair et en os » formule de Julien Blaine, le « poème-action » (avec trait d'union) de Bernard Heidsieck et la boutade de Serge Pey : « je ne définis pas, je fais ». Interrogées, séparément (à 1000 kilomètres de distance !) nos deux interlocutrices refusent, elles aussi, la définition et commencent par un constat négatif. « Je ne suis pas poète », dit Ribé, « Je refuse de définir ce que je suis, ce que je fais », répond Ferrer, « je le fais, c'est tout ». Et toutes deux de renchérir sur leur origine autodidacte en poésie. Remarquons au passage que la plupart des performers se désignent eux-mêmes comme « poètes performers » ou qu'ils attribuent le même terme poétique à l'accomplissement de leurs actions. Notons aussi qu'en langue castillane ou catalane et suivant fidèlement la terminologie américaine il est toujours question de « Arte de acción », même si l'on parle ensuite de Performance et de poésie. Cela éclaire la dénégation de Ribé.

Par ce refus, par cette affirmation négative, se trouve mise sur la sellette la notion même de texte. Et partant celle de communication et de langage et donc de transmission. Je ne suis pas poète, disent-elles toutes deux ; ce qui se trouve ainsi nié c'est le passage par l'écriture d'un acte-poésie qui vise à passer par d'autres voies ou à tout le moins à sauvegarder l'oralité. Il dit aussi ce refus, la douleur, la frustration provoquée par l'insuffisance des mots. Ce qui est valable également pour le poète le plus aguerri. S'il y a apprentissage en Performance c'est celui de l'art et de sa possible transmission pas celui de la seule écriture littéraire. Il peut y avoir écriture en lettres, certes, il peut aussi ne pas y en avoir et dans les deux types d'action poétique que nous examinons, le plus souvent on VOIT, il y a geste, suggestion, non pas énonciation, non pas élocution. Poème en voix, poème en corps, constaterait Serge Pey. C'est dire que le texte est là et aussi le langage mais qu'il est donné à voir, qu'il passe par un autre alphabet**,** celui de la gestuelle, celui du déplacement. Et l'on retrouve la démarche de l'Art total au cœur de l'expérience esthétique du siècle passé, esthétique de l'hétérogénéité, reprise, revisitée et promue dans les années 50 par le Black Mountain College[9]. En somme il s'agit d'un travail de réflexion sur les formes du langage, le sens de l'écrit ou des images qui est le fait de l'art conceptuel. Ce que John Baldessari, artiste conceptuel américain, résume : « art de la déconstruction, mise en doute de nos habitudes de voir ».

Ferrer et Ribé se rejoignent dans une activité qu'il est possible de désigner comme celle de « marcheuse » (terme approprié mais moins heureux que leur familier *andariega o caminant)* et il n'est pas fortuit que l'une des performances de Ferrer s'intitule « se hace camino al andar »…

reprenant le célèbre aphorisme machadien pour scander le mouvement des pieds qui construit sa prestation. De même Ribé, dans une récente performance à Barcelone (« Sota l'Ossa Major » « Sous la Grande Ourse », souvenir d'une lecture) entre et déambule dans un espace que l'on ne saurait appeler scène puisqu'il s'agit d'un territoire anodin, relevant de la vie la quotidienne : une place, une rue, un hall d'immeuble ou la salle des pas perdus d'un musée. Mouvement donc et aussi mise en espace leur sont communs et se différencient de ceux où évoluent leurs collègues qui eux, meublent cet espace par le mouvement des pieds, certes (Serge Pey, sans oublier celui des sonnailles et bâtons), mais aussi par le son de la voix. Elles seraient donc muettes, ces femmes ! et l'absence de mots pourrait être prise pour une de leurs caractéristiques. Lorsque Esther Ferrer glose le « Coup de dés » du poète elle le fait à partir d'un mouvement et d'un dé matérialisé dont elle démontre les possibilités de la mise en espace. Écho à la mise en page première, à l'idée mallarméenne[10] (**fig. 2**).

Dans le cas de E. Ferrer, le texte reste le plus souvent implicite, il en appelle à la mémoire, au substrat culturel du spectateur, à sa participation. Mais il peut s'agir aussi de quelques textes de réflexion, ainsi « Anarchie et utopie », qui nourrissent la Performance mais ne la constituent pas. Si écriture il y a, c'est sous forme de notation, comme une partition musicale, ce qu'elle affirme faire pour chaque Performance, mais cela reste très ouvert, à titre suggestif et peut provoquer de multiples interprétations. Rien n'est figé, sauf le point de départ fondé sur un simple objet quotidien : une chaise, quatre chaises… ou un lieu, improbable le plus souvent. Ainsi, chaque représentation est différente et pourrait à la rigueur être réalisée par quelqu'un d'autre. Ce que semble nier la Performance au masculin. Qui peut refaire une « Action » de Julien Blaine ? Les gestes, la voix, la technique quand elle est présente, autant de truchements qui deviennent intransmissibles, refusent toute possibilité de reproduction et ne pourraient donner lieu qu'à une interprétation en forme de pastiche. Bien différente en ce sens la méthode presque pédagogique mise en œuvre par Ferrer explique par le menu que faire et comment procéder[11]. Explication qui, au demeurant devient texte ! Dans la pratique performative cette possibilité de reproduction pour ne pas dire cette invitation est réellement innovante. Et, convient-il d'ajouter, féminine dans la liberté ainsi non seulement acceptée mais offerte d'interprétation, de re-lecture qui fait de l'acte de Performance un partage. Don féminin par excellence ?

Dans la Performance en général le geste est le plus souvent ritualisé, qu'il soit hiératique (B. Ferrando) ou qu'il relève de la transe (S. Pey) il est individuel et vise à transcrire l'expression de l'indicible, de ce qui ne peut passer par la voix, fût-elle cri. Ce langage corporel repose sur la notion de signe et de code et peut rester obscur si ce dernier n'est pas

partagé. L'écriture reste à décrypter, le geste à interpréter. Ainsi, l'hommage aux précurseurs de Fluxus de B. Ferrando suppose la présence d'un public averti et informé de la démarche de John Cage et de son piano préparé (morceaux de gomme entre les cordes pour transformer le son et en faire un orchestre de percussions, réalisé en 1940). Tout comme les multiples références au *Yi King, Livre des Métamorphoses*[12]. De la même manière le silence de Ferrer fait écho et semble répondre au silence, pirouette-provocation du même musicien Cage qui ménage le rythme et le suspense[13], sans être pour autant chez elle exclusion systématique de la parole. Ferrer peut aussi chanter, elle peut aussi ne pas cesser de parler durant toute la représentation. La voix devient alors non plus l'objet culte privilégié comme chez Blaine, mais un outil comme un autre, comme une chaise, souvent présente d'ailleurs, comme un livre ou un entonnoir. Convocation au sens d'objets banalisés, extirpés de leur fonction domestique première[14] (**fig. 3**), ce qui souvent débouche sur une Performance en forme d'installation, éphémère ou non. Comme chez Àngels Ribé. Pour cette dernière les références plongent dans un autre humus, elles sont plutôt en relation avec le monde des plasticiens, sa formation première. Et certaines de ses Performances réalisées en pleine nature, dans un décor de sable et d'eau (*Accions de la natura*) deviennent aussi des installations –fixes cette fois– qui mettent en jeu la perspective et les matériaux utilisés, que leur disposition dans l'espace rend lisibles et audibles par l'intervention du vent, des vagues ou du feuillage. Ici la voix n'intervient pas, « je travaille avec le mouvement, pas avec la parole » revendique l'artiste, et le silence est délibéré : « Je n'ai pas de voix. Je viens du monde des arts plastiques, un art visuel ». Elle utilise alors une jolie formule : « Ce que je fais pourrait ressembler à des haïkus congelés », où l'on retrouve en effet l'intensité, la plénitude de sens dans la sobriété et le « vide » des mots, alternance du plein et du vide, du rond et du creux, opposition en forme d'oxymore visuel où se confrontent les notions de saturation et de dépouillement[15].

Le langage du geste, la mise en jeu du mouvement renvoient à la prépondérance du corps, geste métaphore qui se nourrit du texte, qui devient texte[16] (**fig. 4**).

Dans le travail de création des deux artistes observées cela débouche donc sur des installations, mais peut aboutir également à d'autres formes d'expression comme la photographie pour Esther Ferrer. À ce titre et dans la perspective ici adoptée il faudrait citer notamment l'exposition du montage « Histoire de sexes ». Le point de départ de cette série photographique est la phrase d'un militaire entendue à la radio : « le viol est une arme de guerre ». Pour ses clichés Ferrer utilise un ensemble de jouets d'inspiration plus ou moins guerrière (camions, tanks, etc.) et elle

remplace les armes miniature qu'ils contiennent par des phallus. Le message est évident : il se donne à lire sans commentaire.

En conclusion, on retiendra dans les séquences observées le rôle dévolu à la voix et son importance ou plutôt l'absence de voix et le silence qui fait sens; le texte ou plutôt l'absence de texte académique confirme que les femmes artistes en Performance ne se prétendent pas poètes à la différence de leurs compagnons en art performatif mais qu'elles acceptent de se dire « artistes », quitte à recourir à d'autres pratiques, à d'autres formes de création. À la croisée des langages. Et dans la sobriété du geste, toujours suggéré plus que tracé.

Ce rapide exposé espère avoir montré que oui, cela existe bien la pratique de « l'art en action » par une femme. Peut-on pour autant parler de représentation du féminin ? Existerait-il une forme de Performance spécifiquement féminine, comparable à cette langue réservée aux femmes dans la Chine ancienne (le *nushu*[17] dont le nom même signifie écriture féminine) ? Si elles se disent modérément féministes mais féministes quand même, « militante mais non encartée », ajoute Ferrer, « je répugne à tout enfermement », répond Ribé, les artistes dont il été question ne peuvent, ne veulent à elles deux représenter une seule pensée féminine. Justement parce que cette pensée ne saurait être unique. Par contre on peut observer que la notion d'aléatoire qui relève du zen et de la pensée orientale –et cela passe une fois encore par J. Cage– est toujours préservée. Prévalence qui met en évidence la notion d'éphémère et de fragilité, ce que disent les sculptures de Ribé, « taillées » dans l'eau ou jouant avec l'air, la lumière, la pluie. Se trouve ainsi introduite la notion d'empreinte, le recours à la mémoire, par la réactualisation d'un événement ou par la citation et, par voie de conséquence, la pratique de l'art photographique qui sauvegarde le souvenir de…

Dans cette production performative au féminin, il y a souvent absence d'écriture, et, par conséquent, refus d'une norme fixe. Cette absence peut être aussi le refus d'intentionnalité de l'acte créateur qui, dès lors, se revendique redevable du seul hasard. Choix d'un processus à risque mais qui préserve la porosité mémorielle toujours privilégiée. On retiendra aussi combien ces artistes s'efforcent de rejeter tout enfermement quand bien même il semblerait pouvoir leur être favorable. C'est, en quelque sorte un cri de liberté, même s'il est silencieux, qu'expriment leurs actions poétiques, et une même aspiration à être « vraies ». Il n'y a pas dans leur travail –et c'est le terme qu'elles utilisent– de ligne de partage entre vie et création, tout revient à conjuguer le verbe être : je suis ce que je fais, je fais ce que je suis. On parlera donc à leur sujet de représentation, au sens de présence, d'être là. De vie, tout simplement.

Ce que dit Laurie Anderson sous le titre : « Voilà le temps, voilà l'enregistrement du temps »[18] :

> L'art vivant demeure continuellement insaisissable…en perpétuel développement et en expansion continue … et les traces que l'on veut en conserver ne sont encore qu'une autre forme d'art : photographie, enregistrement.

Ce qui revient à dire que l'on a affaire à une poétique de l'instant. À saisir…

Notes

[1] F. Ponge, *Parti pris des choses*, Paris, Gallimard, 1942.
[2] La référence au récent spectacle du théâtre du Châtelet n'a rien de saugrenu. On conviendra volontiers que le spectacle est construit comme une juxtaposition de Performances, ce qui est valable pour l'ensemble de la représentation chacun des artistes se produisant en solo sur scène, l'ensemble de la troupe n'apparaissant qu'à de rares séquences (17 danseurs et plus de 50 solos pour le seul Finale).
[3] Je garde le mot anglais utilisé par les acteurs de cet art et dans les langues (espagnol, catalan et français) observées.
[4] Roselee Golberg, *Performances. L'art en action*, avant propos de Laurie Anderson, Thames & Hudson, 2001, 240 p., 332 illustrations, traduit de : *Performance, live art since the 60s*. L'ouvrage propose une liste récapitulative des artistes performers d'où se dégage la même observation : 173 noms masculins et 89 féminins.
[5] *Arte Acción 1, 1958-1978* et *Arte Acción 2, 1978-1998*, Valencia, IVAM Documentos 10, 222 p. et 443 p., 2004, ouvrage collectif dirigé par Richard Martel, et traduit de l'ouvrage : *Art Action 1958-1998*, Québec, Editions Intervention, 2001.
[6] *Op. cit.* p.436-443
[7] France, *op. cit*. vol 2, p. 294-311.
[8] J'ouvre ici une parenthèse : parler de et sur cet « art action » sans montrer le moindre document visuel ou sonore ressemble à une aberration. Cela relève du temps de parole qui est compté et de la technique défaillante. Puissent cette vacance et les brefs documents joints vous allécher d'avantage encore !
[9] Black Mountain College, Caroline du Nord USA, 1952 « mixed media event » : première expression du genre qui réunissait danseurs, musiciens, poètes et peintres : Mercè Cunnigham, John Cage, Charles Olson, Robert Creeley, entre autres ; cf. article de Claude Grimal, *Action poétique* N°82-83, 1980, p. 80.
[10] Cf. document. On peut rappeler ici la même démarche en forme de clin d'œil, celui qu'elle adresse à Erik Satie avec la Performance : *Trois morceaux en forme de poire ou trois poires en forme de morceaux*.
[11] Cf. document joint « Mallarmé revisado ».
[12] Livre sacré de la culture chinoise. Cf. M. Prudon, « La Performance et le sacré : « Sacré y es-tu ? », *Pandora, 4/2004, Études hispaniques,* Université Paris 8, p. 89.

[13] John Cage : « 4'33 », composition, 1952.
[14] E. Ferrer, *Vœux de nouvel An 2003*, cf. document joint.
[15] L. Petit et M. Prudon : « OPERA CORPOREA, une dialectique du plein et du vide », *Arborescences. Corps décors et autres territoires*, Université Paris 8, Travaux et Documents N°26, 2004, p.108.
[16] A. Ribé :*Seis posibilidades para ocupar el espacio*, 1975 cf. Document joint.
[17] *La Vanguardia,* 25-09-2004, annonçait la mort à 98 ans de Yang Huanyi, la dernière chinoise à parler le *nushu,* code secret utilisé exclusivement par les femmes dans certaines régions isolées du centre et du sud de la Chine. De très rares manuscrits ont été sauvés car ils devaient être brûlés ou enterrés avec les défuntes. Ce sont pour la plupart des messages de réconfort qui évoquent l'oppression et les souffrances endurées, langue libératrice tolérée !
[18] R. Golberg, *op. cit.,* Introduction, p. 6.

Los atolladeros del deseo femenino
"Tentaciones aún en la vejez"

MILAGROS PALMA
IUFM / Université de Caen

El cuento "Tentaciones aún en la vejez" es el último cuento de la colección intitulada *Adán y Evita*[1] de la escritora colombiana María Carrizosa de Umaña (Bogotá 1912-1995). La temática de María Carrizosa de Umaña es el agobio permanente al que es sometido la mujer por su pareja en el espacio familiar.

María Carrizosa de Umaña fue la primera graduada en Colombia con el título de Trabajadora social. Fue una editora singular. Primero creó la revista *Presencia* para mujeres con orientaciones cristianas. En seguida puso en marcha el taller de tipografía del mismo nombre para la impresión de la revista que al cabo de casi cincuenta años, en manos de dos de sus dos hijos menores, se transformó en una de las más grandes imprentas de Colombia y de América latina. A la vez empresaria y periodista además de su trabajo en la Revista Presencia, María Carrizosa de Umaña colaboró con el periódico *El Tiempo* de Bogotá.

Los relatos que figuran en la colección *Adán y Evita* son como los episodios de una novela que fueron apareciendo bajo forma de entregas en la revista *Presencia* entre 1953 y 1984. Con sus cuentos María Carrizosa de Umaña entretuvo un contacto privilegiado con sus lectoras. La revista alcanzó una tirada de 10000 ejemplares pero entre el 78 y el 80 empezó a decaer[2]. María Carrizosa de Umaña creó también la asociación "Matrimonios asesores". En este proyecto como su nombre lo indica se trata de aconsejar en el sentido jurídico del término, pero por personas benévolas que con una visión cristiana se proponen ayudar a la pareja en la vida en común. María sabe que la pareja carece de experiencia por eso hay que acompañarla en las dificultades que supone esa nueva vida, "para la cual no estaba preparada". Esta asociación se aconseja para la planeación familiar a partir de metidos naturales. María era una mujer de terreno, para ella la educación de ambos era fundamental "la educación de la mujer sin la del hombre no sirve para nada". María Carrizosa de Umaña también creó guardarías para las madres trabajadoras con la idea de liberar a la mujer. María Carrizosa fue una mujer de acción y de compromiso social.

María fue una persona consecuente con su época. Su práctica se inspiraba de su trabajo de terreno. Era una cristiana progresista y proponía reformas progresivas que permitieran a un medio social avanzar en función de sus posibilidades. María Carrizosa se opuso contra la ley del divorcio porque a su parecer las mujeres eran las que salían perdiendo por razones económicas y sentimentales. En un alegato con el Presidente López Miquelsen sobre la ley del divorcio él le respondió que "el divorcio no sería obligatorio". También defendió a capa y espada la idea de educar al hombre para asumir la paternidad. Su organización fue pionera en la promoción de la paternidad responsable. Ella también estuvo contra la legalización del aborto por "los problemas psicológicos y los traumas que conlleva". Una colaboradora suya, la socióloga boliviana Ruth Argadoña habla del valor arquetípico de María Carrizosa de Umaña: "Ella ha dado un ejemplo importante a las mujeres de Colombia"[3].

De sus cuentos, la escritora María Carrizosa dice con la soltura de su estilo que eran autobiográficos: "Eva me salía fácil porque eran escenas vividas. No me costaba trabajo porque narrar es más fácil que improvisar". Una de sus colaboradoras en "Matrimonios Asociados" corrobora este aspecto del trabajo literario de María: "Ella ilustraba sus escritos con su vida personal".

En *Adán y Evita*, Carrizosa de Umaña trata con ironía las dificultades de Evita, una profesional que se ha rebelado contra la tradición ancestral que margina a las mujeres relegándolas a una vida doméstica, dependiente del hombre. Pero para el colmo de los males de Evita, mujer moderna, activa en el espacio público, su marido Adán es la encarnación del macho latinoamericano que no sólo controla el más mínimo gesto de Evita que trabaja como una mula, sino que además se comporta como un niño caprichoso obligándola a asumir el papel de madre abnegada y sacrificada. Carrizosa de Umaña aborda en todos sus pormenores los conflictos existenciales de la vida privada de Evita que no comprende y tampoco sabe como romper el círculo vicioso de una condición familiar que atenta contra su autoestima y su estabilidad emocional. Y como en un vía crucis, la lectora ve avanzar a Evita, que soñaba con su corona de reina del hogar, aplastada bajo el peso de su corona de espinas en ese violento calvario que constituye la vida de pareja de una colombiana de mediados del siglo XX.

Las relaciones entre Adán y Evita son las clásicas relaciones de fuerza del campo familiar cuya especificidad, como lo señala el sociólogo francés Pierre Bourdieu, consiste en que los agentes que se confrontan son de sexo diferente. Además se conoce de antemano el sexo de individuos que se enfrentan (los vencedores y el sexo de las vencidas). A través de sus escenas patéticas, Carrizosa de Umaña nos muestra que en este campo las armas utilizadas son diferentes. Adán emplea el terror

(gritos, intimidaciones, burla, reproches, violencia moral y psicológica) como instrumento de sometimiento de Evita como se puede constatar desde la entrada *in medias res* del cuento "¡A Adán se le perdió algo!" En efecto la narradora-personaje comienza con el verbo "temblar" en presente y en primera persona "Yo tiemblo". Luego se descubre en las siguientes líneas que el descontrol de Evita no es más que el resultado lógico de lo que se ha propuesto Adán con sus escenas violentas. Las armas de Evita "armas débiles por excelencia" ineficaces, según la expresión de P. Bourdieu, son la paciencia, la astucia, la resistencia, la seducción y la intuición. Cuando ya no puede hacer retroceder los límites de su paciencia digna de una santa, la turbación de Evita alcanza el paroxismo, puesto que ha agotado todos los argumentos, la retórica de su pedagogía para hacerle entender a Adán, su esposo, que él debe asumir las consecuencias de su desorden. Como era de esperar la lucha de Evita ha sido en vano. Evita tiene que someterse al servicio exclusivo de Adán necesario a su bienestar y equilibrio. A ella no le queda más que lamentarse o perder por completo los últimos amarres que sostiene su precario equilibrio mental: "yo me embrutezco, y se me olvida hasta como me llamo"[4].

La lectora comparte impotente la desesperación de la narradora que hace de ella su confidente: una especie de "paño de lágrimas". Y sólo puede constatar lo paradójico de la relación familiar entre un hombre y una mujer de un medio social privilegiado que tiene acceso a la educación superior, al trabajo asalariado con una función en el espacio público y que cuenta con el personal necesario para las tareas domésticas.

Evita desilusionada descubre que su estatus de profesional no es suficiente para ser tratada por Adán como su igual con respeto, empatía y solidaridad. El lector confidente tampoco puede tomar una posición clara frente al malestar de Evita quien como toda víctima se paraliza a si misma cuando está a punto de actuar en legítima defensa: "me faltó poco para enterrarle el cuchillo de la cocina "[5]. O cuando le confiesa que quisiera "estrangular a Adán" que no ha dejado de acosarla para que ella se ocupe de él, como sucede en sus frecuentes crisis hipocondríacas. Evita no logra comprender el por qué de la violencia de Adán que "Naturalmente siempre anda como alma que lleva el diablo"[6]. Ella no sabe que esa es una de las armas más eficaces de su esposo en su permanente lucha por conservar su posición y asegurar la dependencia e incondicionalidad de ella. Es en ese estado de confusión emocional de la narradora (temblores, sudores, cólera, miedo, culpa, llantos, silencio, etc.) que el sociólogo Pierre Bourdieu[7] ve "la contribución del dominado a su propia dominación". En efecto, hay en el comportamiento de Evita una suerte de complicidad que escapa a las directivas de su conciencia. Y aunque a veces Evita logra identificar la violencia de la cual es víctima,

ella no puede cambiar ni el comportamiento de Adán, ni el orden que la enajena porque son los que garantizan su estatus social de "mujer decente". Lo que sí alcanza a entender es que ella depende de Adán, que es víctima de sus caprichos, de su violencia y ante lo cual no le queda más remedio que resignarse a vivir una vida que se le ha impuesto como un destino.

Aceptar la dominación como un destino ineluctable es sin duda el resultado de un largo y obstinado trabajo de socialización del individuo de sexo femenino orientado a la subordinación. Es gracias a esta "violencia simbólica" que pasa casi desapercibida que se crea el automatismo del reconocimiento de la dominación. En efecto esta opacidad de los mecanismos de dominación resultan del hecho que las estructuras sociales, es decir el sistema de géneros construidos a partir de una serie de oposiciones con valores diferenciales (superior/inferior, fuerte/débil, grande/pequeño, mayor/menor, bueno/malo, masculino/femenino etc.), que los comportamientos de cada sexo, terminan encarnados, incrustados, "inscritos en los cuerpos" ya que han sido interiorizados por la cultura[8]. Es a causa de este modo de inscripción de la cultura que Evita obedece, contra su voluntad, a los preceptos "por definición relativos"[9] de un orden social, en medio del conflicto interno y del clivaje de su propio yo.

Es gracias a esta interiorización de las estructuras de dominación, que la subordinación aparece como algo natural y por lo cual la narradora utiliza una retórica de claudicación en el cuento "Lo que paga la mujer por su derecho a pensar". Evita hace hasta lo imposible por satisfacer a Adán, a pesar de la triple jornada de trabajo que le toca asumir. Luego de un retraso debido a las múltiples tareas que desempeña, y ante la reacción que intuye[10] o presiente por parte de Adán, Evita deja retumbar en su mente un grito sordo de desesperación: "¡Que no se acabe el machismo! Que no haya igualdad!" Y con esas dos frases asesinas que se cierran con un punto de exclamación se termina el cuento del acoso permanente de Adán.

Aquí Carrizosa de Umaña hace gala del manejo de la ironía. En efecto el lector ingenuo como la lectora cómplice comprenden el primero de los dos mensajes explícitos en estas dos exhortaciones que ratifican la opresión masculina. Estas frases traducen también la impotencia y la exasperación de personaje femenino ante un orden superior e injusto y además un sentimiento de culpa. Lo cual parece lógico sobre todo si vemos que, en el imaginario cultural Evita encuentra la razón de su sufrimiento. Las imágenes del génesis activadas por el paratexto *Adán y Evita* le recuerdan al lector la genealogía de lo femenino. Eva, la madre mítica del mundo judeocristiano fue castigada por transgredir el orden natural. Por haber reconocido el placer del fruto prohibido, por haber probado el fruto prohibido, "el fruto del árbol del

conocimiento" según las palabras bíblicas. Aquí el conocimiento alude a la razón a lo contrario de lo natural, de lo instintivo, de lo animal. En efecto Eva accede a un nivel superior: Eva reconoce el deseo. Es por eso que Dios la condena "al sometimiento a la voluntad y al deseo del varón".

En efecto Evita y la lectora conocen el precio del deseo. El precio de su reconocimiento. Es decir acceder al reino de la razón que consiste, como lo señala Aristóteles, en la capacidad de todo ser humano en poder diferenciar lo bueno de lo malo, lo justo de lo injusto, lo verdadero de lo falso. La educación le permitió a Evita tener acceso a los valores universales[11]. Simultáneamente la lectora cómplice en vista de la escena que acaba de vivir Evita y que ha captado su doble discurso, comprende la verdadera intención de la narradora que consiste en denunciar la opresión que viola impunemente los valores universales.

En el cuento "Adán se machucó un dedo" en donde después de una escena alucinante, exhausta del infantilismo de Adán, Evita concluye con la misma resignación : "Afortunadamente, no hay mal que dure cien años ni cuerpo (ni esposa) que lo resista"[12]. Evita nos dice parodiando el proverbio que la "paz conyugal" no existe, que es pura ilusión. Que la ilusión en una dicha fusional contribuye al sometimiento de la mujer al poder masculino. En efecto a pesar del poder económico y cultural de la mujer , el hombre continúa manipulándola cual un niño para obtener su servicio incondicional[13]. Con el uso de la ironía Evita exhorta a sus lectoras a luchar por el cambio de esas relaciones inhumanas e injustas que atentan contra los derechos fundamentales del ser humano de sexo femenino y del progreso de la humanidad en general.

Las soluciones inesperadas, el humor, la ironía, la hipérbole, la parodia, la antífrasis que parecen ir en contra de la revolución simbólica orientada a la deconstrucción de la dominación masculina, puesta en marcha por las feministas, constituyen los procedimientos retóricos privilegiados por Carrizosa, cuyo objetivo consiste en chocar a sus lectoras para hacerlas reflexionar a partir de lo absurdo y provocar el efecto contrario de lo que dice. Es sobre todo por medio del juego polifónico de la ironía, de ese doble discurso que la narradora puede de manera eficaz denunciar la opresión de un orden sexista que impide toda lucha frontal, toda palabra explícita[14].

Luego de esta breve presentación de la temática de Carrizosa y de la eficacia de su retórica narrativa voy a presentar el último cuento de la serie de *Adán y Evita* cuyo título "Tentaciones aún en la vejez" nos introduce en la temática de la liberación del deseo femenino[15].

Pero primero se impone una aclaración sobre la expresión "Los atolladeros del deseo" en el título de la ponencia. Por atolladero se entiende atascadero, impedimento. El texto "Tentaciones aún en la vejez" se articula en torno al proceso de desatasco del deseo que ha sido

obstruido impedido, inhibido por la violencia de Adán hacia Evita y por la ideología, la religión y el imaginario tradicional. Este cuento relata el redescubrimiento impetuoso de Evita, ya viuda, de una pasión que le fue prohibida por su marido Adán, que en paz descanse.

En efecto la palabra tentación en el diccionario de uso del español de María Moliner significa movimiento interior que nos impulsa a hacer una cosa particularmente si es mala[16] y es también sinónimo de pecado y de deseo. Tentación viene de tentar que significa seducir, incitar. Con los términos deseo, seducir, incitar, pecar la palabra tentación remite al lector a la escena arquetípica del paraíso terrenal del génesis del mundo judeocristiano. Si la palabra tentación hace alusión a la permanencia de la pulsión libidinal término con el cual el psicoanálisis denomina ese "movimiento", con el plural de tentación María Carrizosa de Umaña apunta a su vez a la diversidad de la pulsión como lo demuestra Freud quien pone en evidencia la variedad de pulsiones parciales que "buscan el placer independientemente unas de otras y que remiten a la diversidad de las fuentes de la sexualidad" como lo recuerda la psicoanalista española Silvia Tubert, en su libro *La sexualidad femenina y su construcción imaginaria* en donde cuestiona la ideologización de lo biológico en el caso de los cuerpos sexuados. Es decir el papel de la ideología en la intersección entre lo anatómico y lo cultural.

No está de más recalcar que el título *Adán y Evita* remite a la pulsión del sujeto de sexo femenino por el carácter nefasto que la cultura le atribuye a su objetivo: el goce. Puesto que Evita como toda hija digna de Eva repite el mismo gesto arquetípico de su madre que se dejó seducir por la serpiente acarreando la desgracia de la humanidad entera al ser expulsada del paraíso terrenal: es decir de aquel lugar de absoluta felicidad y que es una metáfora de la infancia, antes de la separación del objeto. En efecto, según el psicoanálisis, la figura del paraíso simboliza la fusión con la madre que constituye la eterna búsqueda de cada ser humano que entra al mundo de la cultura a través del lenguaje. El diminutivo de Eva alude a la idea de infantil, menor, pequeño. Seguramente María Carrizosa de Umaña se proponía así atizar la curiosidad de sus lectoras, evitado perturbarlas. Ya vimos en la biografía como Carrizosa evita cualquier provocación, cualquier ruptura.

Con la partícula adverbial "aún" que antecede al sintagma "en la vejez" la autora advierte a las lectoras sobre otra característica del deseo que es indestructible y perdurable con lo cual el peligro que acecha al género femenino es doble. Todas estas indicaciones del paratexto le permiten a las lectoras situarse desde la perspectiva de la naturaleza del deseo femenino como algo permanente, pecaminoso y que pervierte. Esa a partir de la debilidad arquetípica femenina frente a la pulsión que la escritora estructura la temática del cuento que es en definitiva una reescritura del motivo del deseo femenino que la cultura ha desviado de

su objetivo: el goce para invertirlo en el trabajo reproductor de la perpetuación de la especie.

En efecto desde la entrada *in medias res* aparece la exclamación: "Es increíble", con la cual la narradora traduce su perplejidad frente a algo de lo que sólo se sospechas. La primera impresión se consolida aún más cuando el narrador hace alusión a los peligros que acechan al ser humano y contra los cuales se debe estar preparado con el uso de la forma impersonal y reflexiva: "precaverse". Con la atmósfera de peligro del primer párrafo, la narradora insta a una movilización permanente, a un cruzada defensiva contra el deseo. El deseo aparece como un enemigo que "acecha", "ataca" en cualquier momento cuando menos se lo espera.

En efecto el deseo como todo mal por lo general está siempre oculto y actúa de manera clandestina, de sorpresa, hace parte del mundo diabólico, atenta contra el orden establecido.

Con su tono cómplice, Evita comparte con sus lectoras sus confidencias porque comparte vivencias comunes. Evita es inocente como lo sugiere su asombro, su candidez en la expresión "Yo creí que estaba más allá del bien y del mal". Es esa franqueza y cercanía que caracteriza al personaje femenino carrizosiano. En complicidad con la narradora la lectora espera descubrir el desenfreno moral, la liviandad de Evita. Pero en el segundo párrafo el lector descubre perplejo la naturaleza del pecado y de su carácter reiterativo ya que antes lo había hecho como lo recalca el verbo volver: "No sé por qué me dio por volver a tejer".

Y aunque Evita confiesa con un tono perplejo su deseo irresistible por su pasión de antaño : la lectora aún más confusa, no comprende en donde reside el mal, el pecado en ejercer una actividad tan "sana" y hasta útil, y tan netamente femenina. Pero es en la siguiente frase que se descubre que se trata de algo que le fue prohibido por su esposo "el Santísimo" que ya no tiene y que le hace mucha falta. Con las mayúsculas del superlativo "Santísimo" –y las comillas que lo acompañan– la narradora traduce la superioridad del hombre a la vez que ratifica su sometimiento. La imagen del hombre, es todopoderosa y supone más que amor, fervor. La expresión "me hace mucha falta" de Evita alude a su dependencia. En efecto Adán la acaparaba en cuerpo y alma: "necesitaba toda, íntegra la devoción de su mujercita". Con el diminutivo de mujer la narradora ironiza la relación tácita de dependencia hacia su marido. Evita hace prueba de condescendencia hacia Adán que ya ha muerto, a pesar de haberla obligado a renunciar a deseos tan menores como el de tejer. Sin embargo lo que más sorprende del deseo de Evita es su impetuosidad después de haber permanecido inhibido por mucho tiempo por obra y gracia de Adán como lo comprueban sus expresiones hiperbólicas: "hace como mil años",

"después de tantos años". Evita cede a la tentación de tejer: porque se trata de una fuerza arrolladora inexplicable[17]. Para ello se alía con su nuera a quien había legado todos los instrumentos para tejer. Aquí hay una complicidad poco usual entre suegra y nuera que es por lo general una relación de mucha tensión y de rivalidad. Es gracias a ese tejido sutil de relaciones que Evita se entrega a su pasión: De ahí el grito de júbilo. "Voy a tejer", en el que las comillas traducen el estado de febrilidad de la narradora que era una mujer que no sabía divertirse: "no era televidente", "solo leía" y el tejido aparece como una promesa de "relajamiento" de descarga de la tensión libidinal. Era también un aliciente a la soledad. El tejido se convierte en antídoto contra la soledad, se vuelve como "una compañía".

Pero la mujer no puede ser libre como lo recuerdan las palabras bíblicas: "Estarás sometida al deseo de tu esposo". Y cuando él no está, como es el caso de Evita, deberá estar sometida a cualquier otro miembro de la familia. En efecto la familia no comprende lo que le pasa a Evita. Y es aquí que interviene un narrador omnisciente que trata con distancia y que comenta la situación que ha creado su inusual desenfreno: "El hecho de que esta señora teja, y se la encuentre tejiendo y no escribiendo en la máquina de escribir ha dejado desconcertada a toda la familia. Creo que hasta consultaron a un siquiatra, han debido más bien consultar a un moralista".

Con la distancia irónica de la expresión "esta señora" la autora quiere denunciar el férreo control que la familia ejerce con respecto a la mujer que siempre debe estar bajo control. Cuando no es del marido es de sus hijos y hasta sus nietos. Puesto que la declaran desquiciada por perturbar el orden familiar "Y el escándalo de otra de las nueras ni se diga" ¡Tejiendo! La palabra escándalo significa "ocasión de pecar que causa mal ejemplo". De ahí la decisión del encierro psiquiátrico dictaminado por la familia de Evita. La oposición psiquiatra/moralista propuesta por el narrador introduce en un momento de gran tensión la noción de arbitraje necesario para diferenciar entre lo bueno y lo malo. Evidentemente el moralista hubiera sido tajante en decir que el tejido no tenía nada de malo. En este dilema subyace la idea de irresponsabilidad de la mujer que es considerada y tratada como una menor, casi sin uso de razón. A Evita no sólo le toca luchar contra los prejuicios de su familia. Además tiene que luchar contra su peor enemigo, un enemigo silencioso, un enemigo interno: las normas interiorizadas. Pero el placer se impone, se impone lo noción de bien, de bienestar, de ahí su expresión: "yo dichosa" a pesar del sentimiento de culpa por el remordimiento que siente frente a "su máquina de escribir quieta, silenciosa, oyendo el *tris, tris, tris* de las agujas y la lana".

Y como era de esperar se vuelve adicta al placer, el placer se vuelve una afición. De ahí su comparación con los "drogadictos, los

alcohólicos". Pero lo peor de todo es que no sólo se deja vencer por la pasión del placer sino que además arrastra con ella a su amiga, su colega de trabajo: "ya le había empezado el morbo". En complicidad con su amiga el placer es tal: "ella dichosa con su gobelino y yo dichosa con mi tejido", que tiene miedo de lo que los demás piensen de ella: "Si alguien entrara en ese momento se caería de para atrás ante lo insólito del espectáculo".

Lo insólito es todo lo contrario a la costumbre y es exactamente eso lo que hace Evita: gozar, ser "dichosa" y compartir la dicha con otra mujer. Evita deja de complacerse en el dolor, en la soledad, en el sufrimiento que es una adición femenina como lo recuerda la psicoterapeuta Fina Sanz, en su libro *Psicoerotismo femenino y masculino*: "En la dicotomía dolor-placer, el dolor es valorizado y el placer penalizado. El goce, el bienestar sin pagar un precio –el dolor posterior– produce miedo; miedo en cuanto al placer de sensaciones corporales, de imágenes, de pensamientos. La mujer vive el cuerpo más como lugar de dolor que como lugar de placer"[18].

Con su deseo por el tejido la narradora expresa el proceso de reapropiación de su cuerpo y de la identificación del deseo en sus manifestaciones parciales.

En efecto Evita, una vez sola, viuda puede descubrir el placer por el placer que aparece como un estado paradisíaco, "hablando de cualquier cosa", "de flores", "de colores", "hoja, bonita, florcita" ajena a las relaciones de poder que había conocido con su esposo Adán y en su espacio profesional.

La pasión por el tejido, palabra que aparece ocho veces conjugado en diferentes los tiempos (presente, gerundio y participio) por parte de Evita nos remite a la figura mítica de Penélope. En Evita como en Penélope el tejido simboliza para la mujer la reapropiación de su cuerpo y de su deseo.

En este cuento los términos deseo, placer, dicha asociados originalmente al pecado, al mal adquieren un valor no sólo positivo sino que además representan algo vital en la vida de la mujer.

El uso de la parodia contribuye a ese proceso de resemantización positiva de los términos negativos como es la expresión "pervertidora de viejas" en vez de pervertidoras de jóvenes o niños. Cuando se parodia la infidelidad cuando se compara la culpa de la mujer que le toca escoger entre el marido y el amante y la de Evita que le toca escoger entre la escritura y el tejido, Carrizosa busca cómo disculpabilizar a la mujer que descubre el bienestar del placer. Puesto que el marido representa el trabajo sexual mientras que el amante representa el placer así como la escritura/trabajo y el tejido/placer.

Aquí aparece el descubrimiento del placer en si que es lo propio del deseo. Además aparece la idea según la cual el fin del deseo o la pulsión

no es ni fijo ni estereotipado que no existe una vía preformada como suele suceder con el deseo masculino. El deseo puede ser la búsqueda de un lugar, de momentos de placeres simples.

Con la utilización de un lenguaje tabú relacionado con el deseo María Carrizosa de Umaña muestra la posibilidad de reapropiarse del deseo que se ha inhibido en la mujer durante la vida conyugal. El hecho de haber identificado el tejido como un práctica placentera, es un comienzo en el proceso de identificación de la pulsión total que conduce al goce en el cual la genitalidad juega un papel importante y al cual a lo mejor Evita nunca tendrá acceso[19].

Para concluir, se puede decir que el texto "Tentaciones aún en la vejez" muestra el proceso de desatasco, de desinhibición del deseo que ha sido obstruido, impedido, inhibido por la ideología, la religión gracias al trabajo de Adán. El texto se estructura en torno a un eje temporal pasado presente. El pasado es lo caduco, la vida doméstica, la vida pasiva, el silencio, el sometimiento, la inhibición del deseo y un presente: el descubrimiento del bien, del deseo, del placer no del goce porque al paso que progresa Evita está aún muy lejos de alcanzarlo. Sin embargo ha entrado en una dinámica liberadora. El goce es el resultado de un proceso de aprendizaje. Evita es como una niña que aprende poco a poco a gozar con las pulsiones parciales elementales.

Rotos los amarres que contienen al deseo, la sensación que le procura de ser ella misma, es tan fuerte que arrasa con todo los obstáculos que encuentra a su paso: "a su amiga le empezó el morbo". La dicha se instala, el placer se vuelve un vicio. El reconocimiento del deseo es la capacidad de conocer entre el bien y el mal. De ahí la expresión irónica corruptora de viejas porque contribuye a liberar el deseo de su amiga y de ahí su capacidad para decidir entre trabajo y placer, marido y amante, máquina de escribir o de tejer.

De pasiva, doméstica, devota, Evita pasa a ser activa une vez liberada del hombre. Esa posición activa alude al reconocimiento del deseo con lo cual se tiene acceso al conocimiento del bien-estar que es un valor universal.

Podemos constatar que Evita deconstruye a su vez el mito de Penélope, tradicionalmente considerado símbolo de fidelidad (pasividad/paciencia, otra de las armas débiles femeninas). En efecto para Evita como para Penélope el tejido simboliza la reapropiación de sí, del cuerpo, del espíritu, a través del reconocimiento de la pulsión y del placer que ello supone.

Notas

[1] *Adán y Evita*, Bogotá, Fondo Cultural Cafetero, 167 p.

[2] Hasta llegar a los 2000 aún en el años 1996.

[3] En una entrevista que le hice para la biografía : "María Carrizosa de Umaña (1912-1995) Una Pionera. Entre tradición y modernidad", París, 8 de marzo, de 1996, inédito.

[4] *Op.cit*., p. 112.

[5] En el cuento "Adán tiene gripe" en donde Adán se vuelve como un niño caprichoso que saca de quicio a la madre: "aquí Evita su esposa", p. 70-74.

[6] *Op. cit*, p. 79 en el cuento "Adán de chofer", p. 74-80.

[7] P. Bourdieu, *La domination masculine*, p. 41.

[8] Como lo constata el sociólogo francés P. Bourdieu. *op. cit*.

[9] Ver al respecto el artículo de Patricia Bifani-Richard: "Géneros y sus transgresiones, ¿contra la norma o contra sí misma?" In *La Ventana* N° 20 Vol. II, Universidad de Guadalajara, México 2004, p. 9.

[10] La intuición, de suerte de lucidez con frecuencia objeto de orgullo femenino por algunas feministas como es el caso de Yadira Calvo que lo define "como forma adecuada de conocimiento", en su en su libro *La Mujert víctima y cómplice*, editorial Costa Rica, 1993 p. 70. Para Bourdieu la seducción es otra arma débil femenina que contribuye al sometimiento: "Forme particulière de la lucidité spéciale des dominés, ce que l'on appelle l'"intuition féminine" est, dans notre univers même, inséparable de la soumission objective et subjective qui encourage ou contraint à l'attention et aux attentions, à la surveillance et à la vigilance nécessaires pour devancer les désirs ou pressentir les désagréments*". op. cit*., p. 37.

[11] Sobre los cuales reposa la idea de convivencia armoniosa, igualdad, solidaridad y que "favorecen el desarrollo y la expansión de las potencialidades vitales de hombres, mujeres y grupos humanos", Cf. Bifani-Richard, *op. cit.,* p. 10.

[12] *Op. cit*., p. 107.

[13] *Op. cit*., p. 33 en el cuento "Adán y Eva se van de verano", en donde ella tiene que tener una gestión perfecta de todos los objetos que en caso que Adán necesite algo responder inmediatamente a su demanda y evitar las consecuencias de su descontrol violento.

[14] Vincent Jouve, *La poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 86.

[15] *Génesis 2* de la Biblia.

[16] Pequeño Larousse ilustrado, México, 1983.

[17] Aquí la narradora concuerda con la definición de la pulsión: "Une poussée inexplicable d'énergie vitale (en l'occurrence dite libido)", Bellemin-Noël, *op. cit*., p. 12.

[18] Fina Sanz, *Psicoerotismo femenino y masculino*, Barcelona, Editorial Kairós, 1992, p. 29.

[19] Así lo plantea Bellemin-Noël: El alivio del deseo bajo la forma psíquica no suprime ni la búsqueda de la satisfacción real, ni aun menos la necesidad que es la base de la pulsión, *La Psychanalyse du texte littéraire, Introduction aux lectures critiques inspirées par Freud,* Paris, Nathan, 1996.

Le corps perdu et retrouvé des femmes Teresa de la Parra et María Luisa Bombal

MARÍA JOSÉ BRUÑA BRAGADO
Université de Paris 8

Le plaisir du texte c'est ce moment où mon
corps va suivre ses propres idées
–car mon corps n'a pas les mêmes idées
que moi.
Roland Barthes, *Le plaisir du texte*

Depuis les origines de l'art et de la littérature, le corps humain a été un des principaux protagonistes de la représentation esthétique. Néanmoins, ce n'est qu'à partir du XIXe et du XXe siècle qu'on a pris conscience de la signification du corps, et qu'un très vif intérêt concernant toutes les interprétations possibles de celui-ci est né. Après les années soixante, le discours de la psychanalyse et les études féminines ont exploré les possibilités extraordinaires de "resignifier" le corps non seulement d'un point de vue esthétique, mais aussi politique, religieux ou culturel[1].

Il y a deux manifestations possibles du corps dans le domaine littéraire.

D'une part, le corps apparaît à travers plusieurs images, qui ne sont pas qu'un reflet de ses mutations infinies ou la projection de son caractère versatile : la métamorphose, le déguisement, le travestissement, la maladie, l'érotisme et la beauté sont les plus fréquentes. Le corps féminin, au cours d'une longue tradition artistique et philosophique presque exclusivement masculine, a été placé pendant des siècles dans ce domaine car les mythes et les métaphores de la culture occidentale – surtout deux : *la donna angelicata* et *la femme fatale*– essayent de représenter un corps objet facile à manipuler, déguiser, inventer et idéaliser.

D'ailleurs, le corps s'inscrit aussi de façon matérielle et presque littérale au coeur de l'écriture même. Le corps se transforme en texte, le corps du désir se transfigure en corps d'écriture[2]. Et pourtant, comme le souligne Roland Barthes dans *Fragments d'un discours amoureux*, le langage est victime de l'anxiété de dénommer ce qui est spécifique, et l'on n'arrive jamais à posséder ou à *écrire* l'objet du désir[3].

Dans le combat actif pour représenter ce qui est irreprésentable par définition –le sexe féminin–, les écrivains femmes ont considéré les deux routes déjà soulignées. Par ce biais, le corps féminin, qui avait toujours

fonctionné subsidiairement dans le schéma et l'imaginaire mythique masculin, commence à occuper une place d'importance comme sujet dans les textes, en même temps qu'il se transporte ou se laisse transposer au langage, à l'écriture à travers les signes prosodiques, les silences, les pluralités, les fragments ou les rythmes.

La première de ces routes décrites est celle que les écrivaines et les critiques femmes du contexte anglo-saxon ont souvent choisie. La catégorie du "genre" serait le point de départ pour lire et interpréter des textes construits sur des personnages consciemment écartés des critères masculins et leur opposant un message de protestation, ou même, de dénonciation. Le langage préalable, et alors *masculin*, servirait parfaitement, à leur avis, pour exprimer l'expérience des femmes car il s'agit tout simplement de prendre la parole et d'égaler les hommes. La neutralité ou l'androgynie de l'écriture est l'objectif à poursuivre.

En outre, la deuxième possibilité esquissée est celle que les écrivaines et chercheuses françaises préfèrent. Pour elles, inspirées de Derrida et Barthes, il s'agit de trouver, dans les textes féminins, les marques et les signes distinctifs d'une dénommée « féminité ». Cette quête va au-delà d'une simple recherche de sujets, de personnages ou d'histoires et elle se focalise sur le langage même. L'écriture serait alors un signe particulier de cette expérience féminine. Ainsi, il est très important de créer un autre langage qui n'existe pas encore, un langage *au féminin*. Les deux approches posent, certes, des questions et révèlent des problèmes et des carences indubitables, mais les contradictions des féminismes sont, en réalité, la preuve de leur esprit ouvert et de leur perméabilité. En outre, comme Joan Scott l'affirme, la consigne de choisir une tendance du féminisme est l'effet, évidemment, d'une tradition anti-féministe et c'est un piège où l'on ne devrait pas tomber. En tout cas, la ligne des études de genre que je vise à adopter dans ces pages, sans rejeter pour autant d'autres perspectives, est assez proche des idées du féminisme français, spécialement, de l'écriture du corps d'Hélène Cixous car il me paraît important de comprendre l'existence d'une conscience, expérience ou sensibilité féminine. À mon avis, la situation féminine, souvent de subordination, d'écart, d'isolement et de réclusion comporte, nécessairement, une autre vision du monde, donc, une écriture différente.

Notre étude vise à analyser les rapports entre le corps féminin et la subjectivité chez deux intéressantes écrivaines d'Amérique Latine : la vénézuelienne Teresa de la Parra et la chilienne María Luisa Bombal. Appartenant, toutes les deux, à la bourgeoisie, déracinées, toutes les deux, de leur lieu d'origine, elles choisissent Paris et, plus tard, Cuba ou les États-Unis comme patrie d'adoption. Elles énoncent, d'une manière très explicite, le désir féminin et elles exhibent aussi une indépendance et un esprit libre qui étonnent dans leurs pays respectifs.

La trajectoire de Teresa de la Parra (1889-1936) est courte, mais elle montre à la perfection les ambiguïtés et les stratégies que la voix féminine doit adopter dans un domaine littéraire où il n'y a pas de place prévue pour elle. De la Parra connaît dans sa vie une transformation radicale et cela se reflète dans ses textes. Son œuvre suppose le début d'un espace de langage ouvert à d'autres usages imprévisibles et même insolites. Ses romans *Ifigenia*, *Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba* (1924) et *Memorias de Mamá Blanca* (1929) inaugurent une autre écriture, un autre langage où le plaisir, la « jouissance » occupent une place privilégiée. Son discours est l'anticipation d'un féminisme modeste et *mineur*, si on peut dire, qui rejette le monde extérieur et la société en étant un reflet direct de la pensée patriarcale :

> Podría haber escrito varias páginas fuertes y elocuentes con pretensiones filosóficas […] y en mi relato brillaría el orden simétrico y rotundo que reina en las novelas llamadas *literatura fuerte*. Pero tanta superioridad habría agobiado con su peso el resto de mi vida[4].

Cette déclaration est révélatrice, car elle laisse nettement définies à la fois l'option de l'auteure pour ce qui est « mineur » ou apparemment secondaire, et la tentative de création d'un langage nouveau[5]. L'écrivaine s'intéresse à l'histoire racontée dans une position de subalterne : elle pourrait bien écrire un grand roman comme ceux du XIXe siècle – Flaubert, Tolstoï ou Clarín–, c'est-à-dire, une tragédie où le conflit de la femme comme individu excentrique choquerait les conventions sociales. Mais son choix se porte sur l'écriture d'un roman –*Ifigenia*– qui joue avec tous les genres littéraires connus et qui les subvertit astucieusement : du feuilleton au roman sentimental en passant par le journal et le roman éducatif. L'auteure préfère également un ton presque frivole, léger, parfois humoristique, parfois faussement naïf. María Eugenia Alonso est, de plein droit, la version déformée, parodique et presque postmoderne d'Anna Karenine ou d'Emma Bovary. À mon avis, la libération et la célébration du corps féminin à travers l'ironie sont, sans doute, l'objectif final.

Le roman commence sous la forme d'une longue lettre, que María Eugenia Alonso une jeune fille vénézuelienne qui vient d'arriver de Paris, adresse à sa meilleure amie, Cristina Iturbe. À son arrivée à Caracas, elle apprend rapidement la nouvelle de la mort de son père et la perte de sa fortune. Néanmoins, elle tombe tout de suite amoureuse d'un homme parfait : Gabriel Olmedo. Il est pourvu de toutes les qualités physiques et intellectuelles requises et n'a qu'un défaut : il est pauvre. Le « prince charmant », selon le modèle du roman sentimental et du conte de fées, intervient à ce moment : César Leal, personnage maladroit, machiste et ignorant mais très riche et prêt à redonner à la femme son statut social

perdu. Tous les personnages vilains caractéristiques d'un conte de fées ont aussi leur place dans le roman : l'oncle malhonnête et coupable de ses malheurs, la tante machiavélique et puritaine, les cousins qui acceptent la terrible situation, la grand-mère douce mais rétrograde, la tante « vieille dame »" sans avenir qui encourage María Eugenia, à partir de son exemple, à confirmer le code social du mariage, etc... D'un autre côté, il y a plusieurs personnages positifs qui sont l'autre face des dichotomies. Il s'agit de guides spirituels comme Madame Jourdan, Mercedes Galindo, tío Pancho et Gregoria, des sortes de « fées » protectrices qui montrent la possibilité du bonheur, qui luttent pour l'indépendance et l'identité féminines. Cette lutte est, malheureusement, perdue d'avance puisque María Eugenia, la configuration postmoderne du mythe d'Iphigénie, renonce à la liberté et à l'indépendance pour se marier à la façon traditionnelle avec César Leal. Bref, on peut apprécier le schéma traditionnel et, en même temps, une originalité hors du commun dans ce genre littéraire situé entre le mélodrame et le roman épistolaire.

Je souhaiterais à présent approfondir un peu plus le sujet du corps féminin et « le » raconter à partir du plaisir et de l'ironie, caractéristiques principales du roman.

Les lecteurs apprennent tout de suite l'importance accordée au corps. María Eugenia vient de le découvrir à Paris. Très loin déjà des moeurs et des règles de conduite pratiquées dans l'école religieuse où elle a été élevée, la protagoniste avoue à sa grande amie Cristina qu'il ne faut pas choisir entre la beauté extérieure et l'intelligence ou la moralité. On peut tout avoir. Elle connaît très bien maintenant les techniques d'embellissement ; toutes les tactiques pour habiller le corps, l'orner, le montrer. Le narcissisme et la féminité joyeuse constituent, de cette façon, le premier pas du processus. Dans ce sens-là, Luce Irigaray propose la physiologie de la femme comme une source naturelle pour la création d'un langage libérateur : la superficialité est, en réalité, un masque à la recherche d'une identité perdue :

> Me dije entonces que con veinte mil francos y un poco de idea era posible hacer muchas cosas. Pensé después, que bien podía yo dejar *épatée* a toda mi familia de Caracas con mi elegancia parisiense. Deduje finalmente que para ello era indispensable estrecharme el vestido y cortarme el pelo a la *garçonne* […] Madame Jourdan, muy amable y servicial comenzó a darme consejos de *toilette* y de buen gusto. Me indicó modistos, sombrereros, peluqueros, *manicures* y multitud de otras cosas […] Nunca me había ocurrido nada igual, Cristina. Sentía dentro de mí una alegría loca […] Era como si en mí misma hubiera descubierto de pronto una mina, un manantial de optimismo, y sólo vivía para beberlo y contemplarme en él[6].

> Mira, tía Clara, yo me pinto y me pintaré siempre, porque la inteligencia está hecha para corregir y perfeccionar la obra de la naturaleza […] ¡adoro la pintura!, sí, sí, ¡lo declaro, lo confieso y lo grito! Me gusta tanto que me pintaré ahora y me pintaré después y me pintaré cuando esté vieja, y me pintaré para morirme, y hasta después de muerta, el día del juicio final, cuando resucite, creo que escucharé mi sentencia con un lápiz de labios en la mano pintándome la boca[7].

Malgré tout, la protagoniste est parfois avertie des dangers d'un tel excès d'auto-contemplation et de joie hédoniste, par exemple, lorsque María Eugenia se plaint comiquement de ne pas avoir fait attention au message d'une conférence féministe car elle était trop préoccupée par son aspect extérieur. Voilà un extrait de ce magnifique passage :

> ¡Qué razón tienen las sufragistas! ¡Ah!.... ¡no lo sabía yo bien! Por eso, una vez que asistí en París a una conferencia feminista no atendí nada a lo que dijeron. Si fuera hoy no perdería ni una sílaba…pero bueno, es que también: ¡con aquellos pies y aquellos zapatos![8]

Le langage est un moyen de découverte et d'apprentissage pour le sujet qui écrit. Celui-ci prend conscience de lui-même et de son entourage et verbalise son expérience à travers son corps, à travers le plaisir qu'il a ressenti. Mais ce plaisir du corps féminin libre, dont on possède une première intuition à Paris, est réduit au silence, caché et éteint au fur et à mesure que le roman avance car María Eugenia s'adapte peu à peu au modèle social conventionnel des années vingt à Caracas. La cuisine, le jardinage et la religion occupent la place qui, en principe, était destinée à la lecture et à l'esthétique. La négation définitive du corps se produit à la fin du récit, dans le dramatique monologue de clôture. À ce moment-là, il n'y a plus vraiment de corps, mais une robe de mariage qui prend sa place. Étendue sur un fauteuil, la robe acquiert un important contenu symbolique. Cette image puissante et douloureuse est la vive représentation de la mort, la fin d'une utopie : la construction du corps féminin. La distance entre le désir, la fantaisie et la réalité sociale est impossible à mesurer. Malgré toutes les critiques de cette fin "régressive" du roman, il y a un progrès idéologique évident par rapport aux romans du XIXe siècle. Si dans *Madame Bovary*, *Anna Karenine* et *La Regenta* le choix se faisait entre le mariage et le suicide, dans *Ifigenia*, le mariage s'identifie à la mort, au suicide en vie :

> ¡Cómo habla en silencio la negrura del sillón, y cómo calla a gritos la blancura desmayada entre los brazos negros! El sillón parece un amante sádico que abrazara a una muerta. El vestido desgonzado con sus dos mangas vacías que se abren en cruz y se descuelgan casi hasta llegar al suelos, es un cadáver… parece el cadáver violado de una doncella que no tuviese cuerpo[9].

Cette clôture du récit, comme l'auteur le souligne, déplaît aux lecteurs masculins et émeut ou agite les lectrices féminines. Selon les prérogatives de l'esthétique de la réception, on pourrait considérer qu'une une telle différence montre bien comment l'expérience féminine conditionne les lectures et les écritures. Les femmes auraient affronté de telles situations, donc elles comprendraient à la perfection cette fin dépressive et décevante que leur propre corps aurait dû subir :

> ¡Sí! Como en la tragedia antigua soy Ifigenia: […] es necesario que entregue en holocausto mi dócil cuerpo de esclava marcado con los hierros de muchos siglos de servidumbre. Sólo él puede apagar las iras de ese dios de todos los hombres, en el cual yo no creo y del que nada espero. Deidad terrible y ancestral; Monstruo sagrado de siete cabezas que llaman: sociedad, familia, honor, religión, moral, deber, convenciones, principios […] ¡Insaciable Moloch, sediento de sangre virgen en cuyo bárbaro altar se inmolan a millares las doncellas![10]

L'expérience du désir et l'autoérotisme envahissent le texte et c'est dans ce caractère érogène et diffus, dans cette sensualité débordante que l'on peut lire et comprendre le type de littérature que Cixous propose. D'ailleurs, De la Parra a fait une déclaration très intéressante à propos du besoin de créer un autre langage :

> La palabra escrita, lo repito, es un cadáver. ¿Por qué, en este siglo de los grandes inventos y de las magníficas innovaciones, los escritores no han hallado aún la manera de decir a ese cadáver: "levántate y anda"? […] Si yo fuera novelista de talento (dos humildes suposiciones) impondría la siguiente innovación en la novela: antes de comenzar un diálogo cualquiera, tendría siempre un pentagrama sobre mi página[11].

Le discours de María Luisa Bombal commence là où celui de Teresa de la Parra finit. *Ifigenia* met en scène un premier essai de l'écriture du corps qui finit par la frustration inévitable du personnage féminin car il accepte ce que la société dicte, c'est-à-dire, la répression de son corps et de son érotisme. Le corps devient un corps annulé ou perdu chez De la Parra, mais nous allons essayer de le retrouver chez Bombal.

La même illusion ou imagination frustrée lorsqu'il s'agit de prendre contact avec la réalité pragmatique a lieu dans l'oeuvre créative de María Luisa Bombal (1910-1980). Si l'effort de De la Parra consistait à réécrire d'une autre façon la tradition narrative russe et française, Bombal, quant à elle, réécrit, à sa manière aussi, la narrative *mundonovista* et réaliste latino-américaine et la renouvelle par une fantaisie d'un onirisme intimiste et d'une sensibilité exquise. L'élément tellurique et l'imagination sont, chez elle, des instruments pour combattre une réalité adverse. Selon Lucía Guerra, la chercheuse et écrivaine qui la redécouvre dans les années quatre-vingt, son écriture s'attache à l'expérience de la féminité.

En opposition à Guerra, une autre partie de la critique féministe considère que l'écriture de Bombal est proche des stéréotypes androcentriques. Les silences, les ellipses, les vides sont chargés de significations car leur point de repère se reconnaît dans les êtres aliénés, subalternes, les femmes. À mon avis, María Luisa Bombal est l'une des premières écrivaines à avoir eu le courage de parler du corps et de la sexualité féminine. De plus, elle a focalisé l'attention sur l'institution répressive du mariage à travers la dénonciation des conditions socioculturelles qui entouraient la femme en Amérique Latine au commencement du XXe siècle.

María Luisa Bombal introduit magistralement dans ses romans et ses récits des personnages féminins qui commencent une recherche personnelle au moment où ils se marient, c'est-à-dire, au moment où les femmes entrent, pour la première fois, dans la société comme des individus avec leurs droits et leurs aspirations. Le contrat marital ne concerne pas la mort ici, bien au contraire, il va au-delà de la réalisation réelle du corps. Les mécanismes de la fantaisie sont les garants du plaisir corporel et un révulsif contre l'interdit. D'une autre façon, donc, Bombal raconte un processus de construction du corps féminin qui culmine dans l'acte d'écriture. *La última niebla* et *La amortajada* sont deux exemples très bien désignés de l'écriture du corps. Le premier de ces deux récits nous présente Regina, une femme qui vient d'épouser son cousin, et dont la seule possibilité pour échapper à la souffrance et à l'ennui consiste à inventer un adultère imaginaire. À travers le rêve et la fabulation, la protagoniste est capable de reconstruire une subjectivité et un corps menacés par la disparition que le pouvoir masculin désire. Être, en même temps, l'objet et le sujet d'un désir imaginaire fournit à Regina des instruments nécessaires pour trouver son propre esprit. La conséquence directe est que le corps et le *corpus* marchent ensemble : écrire représente, pour la narratrice, la façon de se donner un corps, de le matérialiser ou de devenir réelle grâce à l'amour. Le récit de ce processus de construction du corps féminin suit les codes prescrits pour le désir hétérosexuel. Cependant, la réécriture de ces codes implique aussi un déplacement du sens. En vue de cela, le roman n'accepte pas la topographie du corps féminin et, si parfois on l'accepte, ce n'est que pour démasquer ou déconstruire les codes du genre selon lesquels le corps des femmes se construit uniquement comme "l'objet du regard". D'autre part, la protagoniste n'est pas seulement l'objet mais le sujet qui regarde :

> A mi vez, miro este cuerpo de hombre que se mueve delante de mí. Este cuerpo grande y un poco torpe yo también lo conozco de memoria, yo también lo he visto crecer y desarrollarse[12].

La beauté, la jeunesse, le narcissisme et le désir, qui étaient si importants chez De la Parra, ont aussi une place privilégiée chez Bombal comme une affirmation de la volonté et de la vie. L'image de l'étang parle d'elle-même :

> Entonces me quito las ropas, todas, hasta que mi carne se tiñe del mismo resplandor que flota entre los árboles. Y así, desnuda y dorada, me sumerjo en el estanque. No me sabía tan blanca y tan hermosa. El agua alarga mis formas, que toman proporciones irreales. Nunca me atreví antes a mirar mis senos; ahora los miro. Pequeños y redondos, parecen diminutas corolas suspendidas sobre el agua[13].

Mais l'échec final de l'hallucination de la protagoniste, qui doit admettre finalement la complète fantaisie de son aventure sexuelle, pourrait être compris comme une manifestation des limites de l'activité imaginaire pour changer la réalité. Malgré tout, le rêve est l'unique moment où elle peut s'affirmer comme une personne, comme un sujet. C'est l'image de la folie féminine, une échappatoire facile à l'incompréhension de son entourage :

> Casi sin tocarme, me desata los cabellos y empieza a quitarme los vestidos. Me someto a su deseo callada y con el corazón palpitante. Una secreta aprensión me estremece cuando mis ropas refrenan la impaciencia de sus dedos. Ardo en deseos de que me descubra cuanto antes su mirada. La belleza de mi cuerpo ansía, por fin, su parte de homenaje.
>
> "–¿Adónde vas?
>
> –Me ahogo, necesito caminar... No me mires así: ¿Acaso no he salido otras veces, a esta misma hora?
>
> –¿Tú? ¿Cuándo?
>
> –Una noche que estuvimos en la ciudad.
>
> –¡Estás loca! Debes haber soñado. Nunca ha sucedido algo semejante... [...]
>
> –Recuerda. Fue una noche de niebla. Cenamos en el gran comedor, a la luz de los candelabros...
>
> –¡Sí y bebimos tanto y tan bien que dormimos en la noche de un tirón!
>
> Grito: ¡No! Suplico: ¡Recuerda, recuerda![14]

Les personnages de Bombal cherchent alors un refuge dans la magie et l'imagination, dans la folie et le rêve, dans tout ce qui est rejeté par la société pragmatique à laquelle ils appartiennent. Pour eux, l'irréalité constitue une première issue possible. Et ce n'est pas seulement une sorte d'évasion, mais plutôt une recherche active et consciente de tout ce que la société interdit aux femmes. L'échec se produit seulement si la protagoniste perd sa foi en l'irrationnel, en la subjectivité, et renonce au

pouvoir de l'imagination. Juste la mort, de nouveau la mort, rien que la mort pour donner la paix et la fusion définitive avec la nature :

> Me asalta la visión de mi cuerpo desnudo, y extendido sobre una mesa en la Morgue. Carnes mustias y pegadas a un estrecho esqueleto, un vientre sumido entre las caderas… El suicidio de una mujer casi vieja, qué cosa repugnante e inútil. ¿Mi vida no es acaso ya el comienzo de la muerte? Morir para rehuir[15].

Teresa de la Parra et María Luisa Bombal seraient, donc, deux exemples lumineux du désir féminin transplanté, pour la première fois dans les lettres hispaniques, à l'écriture.

Bibliographie

Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.
— *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
Bombal, María Luisa, *La última niebla. La amortajada*, Barcelona, Seix Barral, 2001.
Cixous, Hélène, *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos, 1995.
De Mora, Carmen y Alfonso García Morales (éd.), *Escribir el cuerpo. 19 asedios*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003.
De la Parra, Teresa, *Obra (Narrativa, ensayos, cartas)*, Caracas, Ayacucho, 1982.
— *Obra escogida* I, Caracas, Monte Ávila, 1992.
Deleuze, Gilles et Félix Guattari, *Kafka: por una literatura menor*, México, Era, 1998.
Torrents, Nissa "La escritura femenina de Teresa de la Parra", *Escritura y sexualidad en la literatura hispanoamericana*, Université de Poitiers, 1990.

Notes

[1] Pour approfondir l'aspect historique du corps culturel, il serait pratique de consulter: Carmen de Mora y Alfonso García Morales, (éd.), *Escribir el cuerpo. 19 asedios*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003.
[2] Le féminisme culturel célèbre le corps féminin parce qu'il constituerait un motif d'orgueil et un défi pour une culture masculine habituée à le réprimer. Il serait donc indispensable de mettre l'emphase sur les différences et d'en jouir. Luce Irigaray et Hélène Cixous sont les théoriciennes les plus connues parmi ces féministes qui sont accusées, bien souvent, de sublimer l'essence.
[3] Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
[4] Teresa de la Parra, *Obra (Narrativa, ensayos, cartas)*, Caracas, Ayacucho, 1982, p. IX.
[5] Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka: por una literatura menor*, México, Era, 1998.
[6] Teresa de la Parra, *Obra escogida* I, Caracas, Monte Ávila, 1992, p. 35.
[7] *Ibid.*, p. 136.
[8] *Ibid.*, p. 96.

[9] *Ibid.*, p. 360.
[10] *Ibid.*, p. 360.
[11] Nissa Torrents, "La escritura femenina de Teresa de la Parra", *Escritura y sexualidad en la literatura hispanoamericana*, Université de Poitiers, 1990, p. 70.
[12] María Luisa Bombal, *La última niebla. La amortajada*, Barcelona, Seix Barral, 2001, p. 10.
[13] *Ibid.*, p. 13.
[14] *Ibid.*, p. 33.
[15] *Ibid.*, p. 44.

La voix des femmes et de leur désir
Eduardo Marquina et Federico García Lorca

FLORENCE LÉGLISE
Doctorante, Université de Paris III

Nacer mujer es el mayor castigo.
La casa de Bernarda Alba

Pourquoi et comment utiliser la voie de la tragédie pour faire retentir la voix des femmes et de leur désir ? Quelles voix et quels désirs se font entendre alors ?

Je n'entrerai pas ici dans un long débat sur le genre tragique ni n'examinerai en détail chaque pièce afin d'évaluer ce qui relève ou non de la tragédie et me contenterai de préciser qu'en grec, *tragos* signifie 'victime du sacrifice'. Or, sans aucun doute, nos quatre héroïnes tragiques s'apparentent toutes à Iphigénie : Deseada, La Novia, Yerma et Adela sont en effet des victimes sacrificielles, immolées sur l'autel de la Loi. Notons au passage que l'onomastique est, à cet égard, fort révélatrice et nous invite d'ores et déjà à questionner les femmes, le désir, la fécondité.

Si la filiation entre Marquina et Lorca est reconnue pour le théâtre historique, ce n'est guère le cas pour les tragédies rurales[1]. Or, je voudrais précisément ici rapprocher *La ermita, la fuente y el río* d'Eduardo Marquina[2] et les trois tragédies lorquiennes (*Bodas de sangre, Yerma, La casa de Bernarda Alba*), en m'intéressant plus précisément aux femmes et à leur désir, sentiment qu'elles expriment ou au contraire refoulent, à la fois par le corps et la parole. À mon sens, en effet, les tragédies rurales de Lorca, bien que différentes et sans doute plus abouties sur plusieurs points que celles de Marquina (quant à l'usage de la versification, la dramaturgie et l'intrigue, et plus particulièrement la représentation des femmes), s'en inspirent et les prolongent.

Je commencerai par rappeler plusieurs coïncidences biographiques et professionnelles entre Eduardo Marquina et Lorca. Ils firent tout d'abord connaissance à Grenade en 1919, et dès son arrivée à Madrid (en 1921), le jeune Lorca devint rapidement le protégé de Marquina. Non seulement, Lorca sollicita de Marquina, aide et soutien, mais il revendiqua aussi son magistère[3]. Il fut reproché à l'un comme à l'autre d'être poète plus que dramaturge, or, sans doute est-ce pour cette raison que tous deux privilégièrent la voie du théâtre poétique : le théâtre

historique en vers dans un premier temps, puis la tragédie rurale. Or, il est évident que Lorca, lorsqu'il écrivit *Mariana Pineda*, après l'échec de sa première pièce *El maleficio de la mariposa*, appliqua le modèle du théâtre historique qui projeta Marquina sur le devant de la scène espagnole avec *Las hijas del Cid*, *Doña María la Brava* et *En Flandes se ha puesto el sol*. Par ailleurs, il fit également appel à son protecteur pour porter cette pièce à la scène. Après des silences et des malentendus, que je ne développerai pas ici[4], c'est en 1927 que Margarita Xirgu, juste après avoir obtenu un franc succès dans le rôle de Deseada dans *La ermita, la fuente y el río* de Marquina, joua le rôle de Mariana dans *Mariana Pineda* de Lorca. Enfin, Marquina était en 1933 le directeur artistique de la compagnie de Josefina Díaz de Artigas qui monta *Bodas de sangre*.

En un mot, les coïncidences entre ces deux auteurs sont éloquentes et surprenantes : ce sont les mêmes actrices qui incarnent leurs personnages féminins et ils finissent par choisir les mêmes formes d'expression théâtrales. Il ne me semble dès lors pas illégitime d'établir un parallèle entre leur production et plus particulièrement la tragédie rurale, genre que Marquina cultiva dès 1926 et que Lorca pratiqua plus tard en 1933.

Pourquoi passer par la tragédie pour mettre en scène des désirs de femmes ? Tout porte à croire que ces tragédies rendent visible ce qui n'a pas droit de cité : des femmes qui prennent la parole et expriment leurs désirs. Elles seraient, en ce sens, très proches des tragédies grecques qui donnaient à voir des femmes, surtout des mères en deuil, alors qu'on sait pertinemment qu'elles n'avaient aucune place dans la Cité grecque. C'est ce qu'affirme l'historien Pierre Vidal Naquet cité par Nicole Loraux dans *La Voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, lorsqu'il dit : « *Le genre tragique est tout sauf un fac-similé de la Cité* ».

Ce genre donc, outre qu'il n'a jamais perdu son prestige et que sa mode renaît au début du XXe siècle, serait particulièrement apte à dire le féminin : il donne à voir des femmes qui sont de véritables monstres[5].

Des femmes désirantes, monstrueuses : une voix hors-la-Loi ?

No hay en el mundo fuerza como la del deseo
Yerma

Les femmes mises en scène sont déchirées entre leur être profond et les conditions familiales, sociales et politiques dans lesquelles elles évoluent : une contradiction éclate entre leur *ser* et leur *estar*, entre leur *Dasein,* dirait Heidegger, et le monde qui les entoure. En ce sens, elles sont des êtres authentiques[6] : elles ont le sentiment aigu de leur raison d'être et s'efforcent à tout prix de préserver le sens de leur existence. C'est pourquoi elles entrent volontiers en conflit avec ce qui menace leur être : de cette absence de conformité avec la norme, de cette monstruosité des

femmes naît le drame. Par ailleurs, conscientes que la mort constitue l'unique limitation à leur existence, elles ne la craignent pas, bien au contraire, elles peuvent la rechercher et s'y réfugier. C'est cette angoisse du néant (vie inauthentique) qui les anime, les incite à agir ou à réagir et les pousse parfois tragiquement jusque dans la mort.

Yerma exprime clairement à mes yeux cette attitude lorsqu'elle déclare: « Yo he venido a estas cuatro paredes para no resignarme[7]. Cuando tenga la cabeza atada con un pañuelo para que no se me abra la boca, y las manos bien amarradas dentro del ataúd, en esa hora me habré resignado » (p.78).

La loi intérieure et impérieuse de leur *Dasein* remet en cause la Loi externe en vigueur dans la Cité. Or, dans quelle mesure ces femmes tragiques questionnent-elles les Lois de la Cité ? Jusqu'à quel point leur tragédie est-elle politique et leur voix hors-la-Loi ?

Revendication d'une liberté : refus de l'enfermement imposé par la Loi

Las ovejas en el redil y las mujeres en su casa
Yerma

Dans les œuvres étudiées (qui dépeignent une société rurale du début du siècle), les femmes évoluent la plupart du temps dans l'espace fermé et reclus de leur maison. Lorsqu'on les rencontre hors de cet espace protecteur et quasiment sacré du foyer, les femmes vont chercher de l'eau à la fontaine, lavent le linge, se déplacent pour porter le repas à leur mari : il s'agit là d'occupations qui ne sont que des prolongements des tâches domestiques.

Les itinéraires que peuvent emprunter les femmes sont donc peu nombreux[8]. Ce sont ceux qui les mènent du logis à ces quelques lieux publics féminins tolérés où jamais d'ailleurs elles ne cessent d'exercer leur rôle de maîtresse de maison : il s'agit dans la Cité, du lavoir, de la fontaine, de l'église, et hors de la Cité, de l'ermitage. Ce lieu de rites et de croyances constitue le cadre du dernier tableau de *Yerma* (c'est là que se déroule la cérémonie païenne et magique de célébration de la fécondité, qui s'adresse aux femmes stériles) ainsi que celui de la première scène de *La ermita, la fuente y el río* (les femmes préparent une fête religieuse, un culte en honneur de la Vierge).

La Loi qui pèse sur les femmes réussit un véritable tour de force : les enfermer, même hors de chez elles, dans des limites invisibles et virtuelles. Symboliquement, à travers l'ermitage, la seule ouverture possible ou la seule échappatoire semble être la foi. Cependant, les femmes authentiques contestent cet amoindrissement de leur liberté et de leur être. Yerma ne supporte pas de rester seule et enfermée chez elle[9], elle passe souvent la nuit dehors. Les filles de Bernarda Alba sont

attirées par l'extérieur et guettent cet espace inconnu et séduisant à travers portes et fenêtres, la plus jeune, Adela se postant nue à sa fenêtre pour que Pepe la voie[10].

Enfin, à l'enfermement physique des femmes dans le foyer, s'ajoutent les tâches domestiques leur sont dévolues. Dans les différentes pièces, plusieurs activités domestiques occupent les femmes : l'entretien et la propreté du logis[11], la préparation du repas et l'éducation des enfants, la confection ou le raccommodage des vêtements. Le souci d'un foyer propre et bien tenu s'explique fort bien si l'on considère que, métaphoriquement, la maison est un reflet des femmes qui y vivent : une femme honnête et dont la réputation est sans tache vit forcément dans une maison où la propreté est irréprochable. C'est pour cette raison que Bernarda est tout particulièrement attachée à l'ordre de sa maison (les indications scéniques soulignent à plusieurs reprises la blancheur éclatante des murs et des sols) qui doit être à l'image de ses filles (*limpias*).

Par ailleurs, broder constitue une des activités récurrentes dans les quatre pièces : nombreuses sont les didascalies qui donnent à voir les femmes plongées dans cette activité domestique et silencieuse. Au-delà de l'aspect utilitaire de la broderie (Deseada brode un vêtement pour la Vierge de l'ermitage, les filles de Bernarda brodent leur trousseau, María brode la layette de son bébé), tout se passe comme si ces femmes, comme Pénélope ou Procné, comblaient l'attente et le vide et s'exprimaient[12] grâce au fil et à l'aiguille. Pour ces femmes, broder serait parler ou plutôt écrire, si l'on considère le sens étymologique de 'texte' comme 'tissu'. Comme la *monja gitana* du célèbre *romance* de Lorca, ces femmes s'évadent, échappent à la prison de leur maison et de leur condition par leur imagination et leur désir.

Lieux communs de femmes : mariage, maternité et sexualité, un enfermement symbolique

Un hombre, unos hijos y una pared
de dos varas de ancho para todo lo demás
Bodas de sangre

Au-delà de l'enfermement physique et domestique, les femmes souffrent aussi d'un enfermement symbolique dans le mariage, la maternité et la sexualité uniquement procréatrice. Dans la société espagnole du début du siècle, la femme peut difficilement échapper au mariage et elle passe ainsi de la domination du père à celle du mari. C'est très clair dans *Bodas de sangre*, quand La Mère du Fiancé et le Père de la Fiancée se mettent d'accord sur les conditions de l'union, alors que la Fiancée est absente : elle n'apparaît que lorsque le marché est conclu. C'est également le cas dans *Yerma*, où le père de la protagoniste a choisi son mari. Enfin, le mariage est également une préoccupation centrale dans *La ermita* : Doña

Flora se réjouit de marier sa fille Basilisa lors de la *romería*. Deseada, quant à elle, se désespère tellement d'être encore célibataire à trente ans, qu'elle s'apprête à accepter un mariage arrangé et par conséquent dépourvu de sentiments avec Lorenzo. Or, elle en vient à contester ouvertement les lois tacites et iniques qui ôtent à la femme son libre-arbitre : « ¿ Por ser de uno, una mujer / ya no ha de bailar con otros ? » et définit clairement le mariage comme l'abdication pour la femme de sa liberté : « encerrar entre unas rejas / la libertad que tenía ».

La maternité, d'autre part, constitue un des devoirs de la femme. Dans une société rurale où les bras sont nécessaires, les enfants représentent un capital économique important et la femme doit donc être féconde. Dans *Bodas de sangre*, le portrait que le Père brosse de sa fille répond à ces attentes. Quand il dit de celle-ci qu'elle est *ancha*, il fait allusion à la promesse de fécondité. Dans *Yerma*, la *Vieja Pagana,* loin de se situer en dehors des Lois, montre qu'elle a parfaitement rempli son devoir en mettant au monde quatorze enfants. Yerma, au contraire, attend désespérément une grossesse et se sent inutile et 'monstrueuse' parce qu'elle n'est pas enceinte. Elle est prisonnière d'un schéma de pensée imposé par la société, selon lequel l'accomplissement de la femme passe par la maternité, et semble totalement incapable de s'en libérer et de penser les choses autrement.

Or, jouer son rôle social de procréation n'est pas synonyme pour la femme d'épanouissement personnel, mais c'est là une question laissée de côté, tant et si bien que la femme ignore tout de sa sexualité. La femme semble enfermée dans un corps qu'elle méconnaît : elle est comme étrangère à son corps car il n'est qu'un outil (pour les travaux domestiques et la procréation), jamais une fin en soi. C'est pourquoi il n'est guère question de la sexualité des femmes dans les quatre pièces considérées, la femme a avant tout un rôle social : elle est épouse et mère. En revanche, elle doit passer sous silence son individualité et sa sexualité est bien évidemment taboue. Dans *Bodas*, quand la Criada définit la noce comme « una cama relumbrante y un hombre y una mujer », la Novia, gênée, lui reproche de parler de cela: « No se debe decir ». Elle la fait taire quand elle évoque l'union des corps de l'homme et de la femme : « Criada : Dichosa tú que vas a abrazar a un hombre, que lo vas a besar, que vas a sentir su peso. Novia : Calla ».

La seule femme qui a droit de cité est celle qui sait dominer ses désirs et accepter la Loi. Voilà pourquoi la dimension sacrificielle est si présente, la Fiancée ne pouvait épouser Leonardo car il n'était pas de sa classe sociale, Deseada ne s'est pas mariée pour pouvoir élever sa sœur. À l'inverse, toute femme qui n'assume ce rôle qui lui est attribué mais qui, au contraire, s'abandonne à ses élans et à ses sentiments (comme la Fiancée dans *Bodas de sangre* qui fuit avec Leonardo, ou comme Yerma qui échange propos et regards avec Victor), est aussitôt condamnée

comme 'femme de mauvaise vie', 'femme adultère'. La femme n'est même pas préparée à la maternité: à force de faire taire son corps, elle en ignore le fonctionnement. Dans *Yerma,* María (protagoniste au nom programmatique qui tombe naturellement enceinte) se dit angoissée par son ignorance et devra s'enquérir auprès de sa mère des lois biologiques de la maternité : « Estoy aturdida. No sé nada […] de lo que tengo que hacer. Le preguntaré a mi madre ».

La volonté d'être pleinement se double dès lors d'une volonté de savoir, il s'agit pour les femmes d'une double quête : elles recherchent à la fois la liberté et la connaissance. La femme exprime son désir afin de sortir du triple enfermement qui limite son être : la formulation du désir est déjà, à elle seule, affirmation d'existence et libération. Il n'en est pas moins vrai que le désir se caractérise aussi par le manque qui lui est consubstantiel, puisque dès qu'il y a possession de l'objet ou de l'être désiré, le désir s'évanouit. Le risque consiste alors, en désirant, à s'enfermer dans l'insatisfaction.

Revendication d'une parole : la voix du désir et de la frustration

Aquí se acabaron las voces de presidio
La casa de Bernarda Alba

Plus que de Pénélope ou Procné, qui tissent ou brodent pour s'exprimer, peut-être ces femmes sont-elles des réincarnations de Schéhérazade ? De fait, elles vivent ou survivent parce qu'elles s'expriment et meurent lorsqu'elles ne peuvent le faire à leur guise. Ainsi pourrait-on analyser la dimension performative bien particulière que revêt la parole des femmes : parler est, pour elles, une question de vie ou de mort.

Libérer la parole, c'est vivre. C'est à travers cette voix, à la fois tragique et magique, que s'expriment les cœurs féminins. On dit souvent que les femmes sont davantage douées de sensibilité que de raison, elles seraient par là même prédestinées à assumer un destin tragique. Pour justifier la prééminence des femmes dans ses tragédies, Lorca lui-même déclara : « Es que las mujeres son más pasión, intelectualizan menos, son más humanas, más vegetales [13]. »

Par ailleurs, dans les différentes pièces, apparaissent à plusieurs reprises les chœurs féminins si caractéristiques des tragédies antiques : ils ont une valeur informative, suspendent provisoirement l'action et ponctuent le déroulement de l'intrigue de commentaires. Dans *Bodas de sangre*, ce sont les jeunes filles qui filent[14], telles les Parques, et évoquent la mort des deux hommes ennemis. Dans *Yerma*, ce rôle revient aux Lavandières qui commentent à la fois la stérilité de Yerma et ses contacts répréhensibles avec Victor. Enfin, dans *La ermita,* apparaissent des chœurs de jeunes filles qui chantent et dansent dans une ronde gaie et entraînante près de l'ermitage et les chœurs de femmes qui bavardent

près de la fontaine. Parmi ces personnages choraux féminins, il faut distinguer les chœurs tragiques (les fileuses ou encore la femme de Leonardo et sa mère dans *Bodas*) des voix du qu'en dira-t-on qui retentissent dans ces lieux de commérage que sont le lavoir ou la fontaine. Les premiers annoncent le dénouement tragique et se situent dans une dimension métaphysique et mythique qui dépasse les hommes : la berceuse qui ouvre *Bodas de sangre* par exemple, constitue un véritable condensé dramatique de toute la pièce. Les femmes qui bercent l'enfant sont, malgré elles, des oracles, elles annoncent ce qui va se passer. Les voix féminines du qu'en dira-t-on, à l'opposé, se placent au niveau des hommes et de La Cité : elles y propagent les ragots, éveillent inimitiés et rancœurs humaines et ne font que précipiter l'action, jusqu'au dénouement tragique.

Après un conflit interne long et douloureux mis en scène au début des tragédies, ces femmes en proie à la passion laissent finalement parler leur désir : c'est précisément par leur cœur et plus encore par leur corps que passe la subversion de l'ordre social. En effet, puisqu'elles souffrent de cette prison du corps femelle, c'est par lui qu'elle prétendent se libérer. Je cite à l'appui une phrase fort éclairante de la psychanalyste Marie-Madeleine Lessana[15] : « Habiter un corps femelle et être dite 'femme', dans quelque langue que ce soit, ne sont pas des abstractions. Qu'on aborde la question par la filiation (être mère), par l'alliance (être épouse), par le sexe (être amante), dans tous les cas, le discours mord sur le corps »[16].

Or, il est aisé de constater que les lieux du corps et du désir des femmes ne sont pas anodins : d'une part, les yeux et la bouche sont les organes qui permettent un prolongement du corps au-delà de lui-même et de sa prison ; d'autre part, les oreilles constituent le canal d'accès de la voix magique de l'homme, objet de désir. Le sang, par ailleurs, apparaît comme le lieu central du trouble corporel provoqué par le désir : il ne s'agit plus ici d'un lieu de passage entre le dedans et le dehors du corps mais, au contraire, d'une agitation diffuse et illimitée qui parcourt tout le corps, dans son intériorité la plus intime, au cœur même de son principe vital.

Ces quatre lieux des corps féminins semblent être les voies privilégiées du désir. Revendiquer l'usage de sa bouche (pour parler, chanter, embrasser), de ses yeux (pour regarder, aimer), de ses oreilles (pour se laisser bercer et ravir par la voix de l'homme aimé), c'est revendiquer l'usage de son corps : affirmer le droit primaire et naturel à la liberté. Or, la liberté de jouir de son corps n'a rien d'évident pour la femme, comme le dit Magdalena dans *La casa* : « Y ni nuestros ojos siquiera nos pertenecen ».

La Fiancée dans *Bodas de sangre* ne peut rester indifférente à la voix de Leonardo qui l'envoûte[17]. De même, Yerma semble émue (elle tremble)

lorsqu'elle entend Victor chanter[18], elle se plaît à parler avec lui alors qu'elle ne peut le faire avec son mari taciturne et renfermé. En revanche, les lèvres de Juan, son mari, ne la troublent point[19]. María, quant à elle, lorsqu'elle veut traduire le moment magique de la conception où le sang frémit, a recours à cette belle métaphore : « ¿No has tenido nunca un pájaro vivo apretado en la mano ? Pues, lo mismo…, pero dentro de la sangre », alors que la vieille femme insiste sur le rôle central de la bouche, comme organe du chant, dans le double sens ici de création et procréation : « Yo me he puesto boca arriba y he comenzado a cantar. Los hijos llegan como el agua ». Angustias, la fille aînée de Bernarda destinée à épouser Pepe, exprime ainsi son émotion lors de leur première entrevue : « Casi se me salió el corazón por la boca».

Dans nos tragédies, le désir féminin est par définition voué à l'échec : soit il est satisfait et donc disparaît, soit il ne l'est pas, et c'est le sujet du désir qui disparaît. C'est bien ce qu'il advient aux sujets féminins des quatre pièces puisque les héroïnes tragiques, bien que revendiquant ouvertement leur passion, ne peuvent la vivre pleinement. Tout pousse à croire que comme leur désir est 'obscène', elles quittent la scène et font vœu de silence. Il faudra se demander si elles subissent ou assument ce mutisme.

Un mutisme imposé ou assumé ?

Déjame libre siquiera la voz ahora que
voy entrando en lo más oscuro del pozo
Bodas de sangre

Les femmes tragiques, victimes du sacrifice, disparaissent, soit physiquement lorsqu'elles choisissent le suicide, soit métaphoriquement, parce qu'elles sont devenues criminelles ou ont été déshonorées et sont donc marginalisées. Mais j'avancerai que, comme Iphigénie, elles endossent une dimension sacrificielle et visent, à travers leur acte, quel qu'il soit, le salut non seulement individuel mais surtout collectif - pour la collectivité des femmes.

Dès lors, loin d'associer le suicide à un acte de couardise, à une abdication, il faudrait le considérer au contraire comme affirmation d'une liberté suprême : le choix délibéré de la mort. Deux héroïnes tragiques empruntent cette voie : Adela, dans *La casa,* se pend dans sa chambre quand elle pense que Pepe a été abattu par sa mère, tandis que Deseada, dans *La ermita*, se jette à l'eau et se noie[20] lorsque Manuel lui avoue que jamais il ne l'a aimée. Puisque l'objet de leur désir n'est plus, ces deux femmes choisissent le silence et l'ombre : magnifique cohérence de leur trajectoire vitale ! Plutôt que de vivre de façon 'inauthentique', elles préfèrent mourir. Il ne s'agit pas ici à mon sens de se murer dans le silence mais de s'y épanouir, car leur suicide a un sens, il n'est pas vain.

Cependant, leur acte va aussitôt perdre toute sa portée: Bernarda clame que sa fille est morte vierge et interdit à ses filles de révéler quoi que se soit de cet acte de rébellion et de désobéissance de la part d'Adela,[21] tandis que le suicide de Deseada sera camouflé en accident[22]. Celles qui, en vie, ont pris la parole et ont élevé la voix pour clamer haut et fort leur désir, sont, une fois mortes, privées de cette parole.

Seule Yerma en vient au crime pour étouffer ou au contraire déclarer sur la place publique son désir. Elle choisit précisément d'étouffer Juan[23] entre ses mains puissantes, car il se pose comme obstacle à son désir d'enfant. Les mains de Yerma sont présentées comme criminelles et monstrueuses : presque masculines, elles sont pourtant à la fois maternelles et consolatrices. Proche de Médée, elle avoue avoir tué son enfant et le déplacement est éloquent : « He matado a mi hijo. ¡Yo misma he matado a mi hijo ! »[24]. Cet assassinat peut être analysé de deux façons contradictoires. D'une part, ce meurtre, tel un acte désespéré, serait la vengeance de Yerma ; d'autre part et à l'inverse, il signifierait sa libération et l'accomplissement de son désir, tout au moins dans le discours : Juan se taira à tout jamais alors qu'elle continue à s'exprimer et à s'inventer un enfant.

La Fiancée, dans *Bodas de sangre*, semble condamnée à la solitude et à l'opprobre. Elle sait fort bien que la société tout entière ne lui pardonnera pas cette faute. C'est pour cela qu'elle veut prouver avec autant d'acharnement, à la Mère au premier chef, à qui veut bien l'entendre ensuite, que sa virginité est intacte : « Que quiero que sepa que yo soy limpia, que estaré loca, pero que me pueden enterrar sin que ningún hombre se haya mirado en la blancura de mis pechos ». Elle est prête à tout pour préserver sa réputation, même à subir l'épreuve du feu[25] et souhaite, par ailleurs, comme Adela ou Deseada une mort libératrice : « he venido para que me mate y que me lleven con ellos ».

Même si l'acte de rébellion de ces femmes n'est pas vain, leur voix, au bout du compte, ne se fait plus entendre ou n'est pas écoutée. On peut tout de même espérer qu'un écho portera au loin leur message et couvrira peut-être un jour la voix de la société. N'est-ce pas là la fonction de la catharsis propre à la tragédie ? Propager cet écho et faire que le spectateur puisse l'entendre.

Les hommes sont rares et ne sont que de passage dans les tragédies lorquiennes. Ils traversent l'œuvre et semblent servir de contrepoint aux figures féminines, de support sur lequel se projettent leurs désirs. Ils sont plus nombreux dans la pièce de Marquina, mais il n'y a guère de rôles masculins importants, hormis celui de Don Anselmo qui représente la voix de la loi morale et religieuse. Tout se passe comme si, dans ces tragédies de femmes, les hommes n'étaient pas nécessaires ou pouvaient se contenter de rester muets parce qu'ils sont garants d'une Loi tacite

qui, en excluant ou en enfermant les femmes, se pose comme limitation à leurs désirs.

Les hommes sont souvent absents pour la simple et bonne raison qu'ils sont fréquemment associés au-dehors (qui apparaît peu sur la scène). Les travaux proprement masculins, aux champs, sont synonymes d'ouverture et de liberté et s'opposent aux travaux domestiques qui font les femmes prisonnières : « Hilo y aguja para las mujeres, mula y látigo para los hombres » résume brièvement Bernarda (*La Casa*, p. 128).

À l'opposé, les hommes qui suscitent le désir des femmes sont ceux qui occupent la scène. Tout d'abord physiquement : c'est le cas de Leonardo, qui parcourt frénétiquement le vaste espace géographique de *Bodas de sangre* sur son cheval, ou de Victor, présent tout au long de la pièce *Yerma*, même et surtout quand il annonce de façon révélatrice son départ, ou enfin de Manuel dans *La ermita*.

Ensuite, les hommes occupent la scène virtuellement, comme Pepe el Romano dans *La casa*. Il n'apparaît jamais sur scène mais est présent dans toutes les bouches, dans tous les cœurs : paradoxalement, il sature l'espace par son absence. María Josefa, la folle lucide souligne en ces termes cette dimension dévoratrice de Pepe : « Pepe es un gigante. Todas lo queréis. Pero él os va a devorar todas » (p. 199).

Par ailleurs, ces hommes sont ceux qui parlent et dont la voix magique ravit les femmes : nous avons précédemment évoqué les cas de Leonardo et de Victor, mais il en va de même pour le chœur masculin des moissonneurs dans *La casa,* qui constitue un véritable appel à la liberté et à l'érotisme pour les filles de Bernarda : « Ya salen los segadores / en busca de la espigas / se llevan los corazones / de las muchachas que miran. / Abrir puertas y ventanas / las que vivís en el pueblo / el segador pide rosas / para adornar su sombrero».

Pour terminer, Victor, qui éveille le désir interdit et refoulé de Yerma[26], s'oppose point par point à Juan, austère, renfermé et taciturne. De fait, Juan parle peu et seulement pour exprimer son désaccord lorsque Yerma ne respecte pas la Loi implicite que lui impose la société: « *no me gusta que salgas…* », *« la calle es para la gente desocupada* ». Il fait également souvent la sourde oreille comme le souligne le commentaire de la *Lavandera* : « El marido está como sordo. Parado, como un lagarto puesto al sol ». Enfin, son absence est éloquente lorsqu'il délaisse sa femme la nuit pour aller irriguer ses terres[27].

Les femmes qui détiennent la Loi et la défendent sont celles qui se substituent aux hommes morts et prolongent leur pouvoir. À peine son mari est-il mort que Bernarda[28] fait régner son autorité et décide d'enfermer ses filles pendant les huit années que durera le deuil, elle est la voix de la tradition, et ce n'est certainement pas un hasard s'il s'agit de la tradition qui avait cours dans la maison de son père et de son grand-père : « En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el

viento de la calle. Hacemos cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas. Así pasó en casa de mi padre y de mi abuelo ». De même, dans Bodas, c'est la Mère qui se charge d'enseigner à son fils l'autorité que l'homme doit exercer sur sa femme : « Que ella no pueda disgustarse, pero que sienta que tú eres el macho, el amo, el que manda. Así aprendí de tu padre ».

Face à ces femmes qui font perdurer les lois patriarcales, s'élèvent quelques rares voix féminines, souvent de personnages secondaires, qui ne s'accordent pas avec le discours dominant. Mais ces personnages qui passent pour fous sont-ils entendus ? Dans *Yerma*, la voix de la société dénonce la folie de La Muchacha 2 (fille de Dolores), sans doute parce qu'elle remet radicalement en question la Loi, bien plus encore que Yerma. Elle désire en effet ne pas avoir d'enfant et aurait souhaité ne pas se marier. Sa déclaration est un plaidoyer pour la liberté des femmes : « También tú me dirás loca, ¡la loca, la loca ! Yo te puedo decir lo único que he aprendido en la vida : toda la gente está metida dentro de sus casa haciendo lo que no les gusta. Cuánto mejor se está en medio de la calle. Yo voy al arroyo, ya subo a tocar las campanas, ya me tomo un refresco de anís ».

Dans *La casa* ensuite, c'est María Josefa qui rompt le plus radicalement avec le schéma patriarcal que veut au contraire reproduire sa fille : comme tous les personnages fous, elle est en fait douée d'un excès de lucidité. La folie est la voie qu'elle a choisie pour échapper à l'enfermement que lui impose Bernarda et elle revendique également haut et fort un droit à la parole, un droit à jouir de son corps ainsi que le droit au bonheur et à la liberté.

J'aimerais conclure sur la confusion des sexes chez ces monstres que sont ces femmes-hommes. En effet, leur identité est dès le départ bien trouble : femmes, c'est-à-dire habitant des corps femelles, elles ont aussi des attributs d'homme. Or, au fur et à mesure qu'elles laissent leur désir monter et s'exprimer, il semble que le trouble s'accentue : les femmes deviennent androgynes.

Dans *Bodas*, par exemple, dans le portrait ambigu que le Père brosse de sa fille, on note des caractéristiques masculines bien étranges. Elle est douce, silencieuse, sait broder (tout ce que l'on attend d'une femme), mais elle est également forte comme un homme. Plus avant, à la *Criada* qui la compare à un homme (« Tienes más fuerza que un hombre »), la Fiancée répond avec virulence : « ¿No he hecho yo trabajos de hombres ? ¡Ojalá fuera ! ».

À l'inverse, Yerma, parce qu'elle ne s'épanouit pas dans son corps de femme par la maternité, sent qu'elle se transforme en fils : « Acabaré creyendo que yo misma soy mi hijo. Muchas veces bajo yo a echar la comida a los bueyes, que antes no lo hacía, porque ninguna mujer lo hace, y cuando paso por lo oscuro del cobertizo mis pasos me suenan a

pasos de hombre ». Chez Yerma, à la confusion des sexes se mêle la confusion des générations. Elle fait du meurtre de son mari un infanticide et croit être son propre fils ou sa propre fille, quand elle voit son reflet dans les yeux de son mari. La figure de Narcisse, image de la stérilité, s'inverse et laisse place peu à peu au fantasme de la parthénogenèse : « Yo sé que los hijos nacen del hombre y de la mujer. ¡Ay si los pudiera tener yo sola ! ».

Ces nombreuses femmes androgynes nous incitent à glisser vers une nouvelle lecture, à la croisée des chemins de la littérature et de la psychanalyse, et je vous y invite en vous renvoyant au magnifique livre de Michèle Ramond, *Federico García Lorca, l'œuvre et les sexes imaginaires* dans lequel elle applique son concept opératoire à la fois déroutant et pertinent du *gynophallos* aux tragédies lorquiennes. Je clos mon propos sur quelques citations de Francisco Umbral qui, dans *Lorca, poeta maldito,* porte un regard autre sur ces sujets féminins : « Esas mujeres no son tales : son hombres enmascarados en formas femeninas », « si Lorca nos ha dejado en su teatro tan valiosas figuras de mujeres no es porque las haya observado en la vida con mirada de hombre sino porque se ha metido dentro de ellas para mirar al hombre ».

Bibliographie

García Lorca, Federico, *Bodas de sangre*, edición de Allen Josephs y Juan Caballero, Madrid, Cátedra, 1992.
—- *Yerma,* edición de Ildefonso-Manuel Gil, Madrid, Cátedra, 2002.
—- *La casa de Bernarda Alba*, edición de Allen Josephs y Juan Caballero, Madrid, Cátedra, 2004.
Marquina, Eduardo, *La ermita, la fuente y el río*, Madrid, Editorial Reus, 1927.

Notes

[1] Seul, García Posada, dans l'introduction au volume consacré au théâtre de Lorca (Federico García Lorca, *Œuvres complètes*, Vol II, Théâtre, García Posada (ed.) compare les tragédies rurales des deux auteurs : « El universo marquiniano prefigura el de Lorca. Lo prefigura sólo : no lo incluye, no lo contiene. A Marquina le sobra ruralismo, naturalismo, carece de un sentido moderno de la dramaturgia, su teatralidad es efectista y mecánica, está impregnado de una ideología conservadora pseudoarcádica y pintoresca.[…]Y sin embargo, hay que atender a Marquina cuando se habla de las tragedias lorquianas» .

[2] C'est plus précisément le deuxième dans une longue série (parce qu'elle répond à une mode) qui se compose des œuvres suivantes: *Fruto bendito* (1926), *La ermita, la fuente y el río* (1927), *Salvadora* (1929), *Fuente escondida* (1931), *Los Julianes* (1932).

[3] Fernando Lázaro Carreter, dans *Apuntes sobre el teatro de García Lorca,* souligne l'influence esthétique mais aussi vestimentaire (plus anecdotique mais révélatrice)

qu'aurait exercé Marquina sur Lorca « Los sonoros, los episódicos dramas de Villaespesa y Marquina nutrieron literariamente su adolescencia.[…] De hecho, cuando Lorca se instala en Madrid, en 1919 -tiene entonces veintiún a os- busca con avidez la amistad de Eduardo Marquina, y hasta remeda el atuendo, la chalina, que en el dramaturgo catalán y en otros escritores de análoga tendencia estética, era el signo exterior de su sacerdocio. » p. 332.

[4] Je renvoie aux articles respectifs de Dru Dougherty et Andrew Anderson qui développent ces aspects.

[5] Il faut entendre 'monstre' dans son sens étymologique de ce qui est 'montré' car il est 'hors-norme', a-normal ou extraordinaire.

[6] Martin Heidegger, *Être et Temps*, 1927.

[7] 'Ne pas se résigner' doit être compris comme une attitude active (elle ne dit pas : 'no he venido para resignarme' mais bien '*he venido para no resignarme'* : c'est la quête de vie authentique.

[8] Il ne leur est bien sûr pas permis de flâner en chemin ni de sortir seules trop tard le soir. Manuel dans *La Ermita* s'inquiète de voir arriver seule sa fiancée Lucía et veut savoir qui l'a accompagnée : « ¿Adónde vas sin nadie que te guarde a estas horas ? », p.174.

[9] « Las muchachas que se crían en el campo como yo tienen cerradas todas las puertas. », p. 57.

[10] « Por qué te pusiste desnuda con la luz encendida y la ventana abierta al pasar Pepe el segundo día que vino a hablar a tu hermana ? » demande la Poncia à Adela.

[11]. Or, une maison propre et saine ne garantit rien et ne pourra empêcher l'inévitable, ni dans *la Casa* ni dans *Yerma* : « Ella y las cuñadas, sin despegar los labios, blanquean todo el día las paredes, friegan los cobres, limpian con vaho los cristales, dan aceite a la solería, pues cuando más relumbra la vivienda más arde por dentro », p.69.

[12] C'est également le moyen d'expression de la protagoniste éponyme dans *Mariana Pineda* qui dit son amour en brodant le drapeau des libéraux. Dans *La ermita*, également, la chanson de Tito commente de façon ironique et implicite la douleur de Deseada qui naît de son désir interdit pour Manuel, le fiancé de sa sœur Lucía, douleur qu'elle exprime et conjure tout à la fois par les larmes et la broderie : « No quiero llorar, bordando / las lágrimas del amor / nunca me salen mejor /que cuando las voy tragando ».

[13] Il poursuit en soulignant la prééminence des actrices sur la scène espagnole : « por otra parte, gran dificultad encontraría un autor para dar sus obras, si los héroes fueran hombres. Hay una crisis lamentable de actores, buenos actores, se entiende. ».

[14] Des fileuses interviennent également dans *La ermita*, près de la fontaine, elles sont reconnaissables sur scène à leur 'gros écheveau' ('gorda madeja').

[15] Lessana, Marie-Madeleine, *Entre mère et fille : un ravage,* Paris, Fayard, *Pluriel Psychanalyse*, 2000.

[16] Cette citation est empruntée à un très bel article de Béatrice Rodriguez intitulé « Entre mère et fille : une tragédie », Montpellier, *Iris 2002*, p.143-157.

[17] « No puedo oírte. No puedo oír tu voz. Es como si me bebiera una botella de anís y me durmiera en un colchón de rosas ».

[18] « Y qué voz tan pujante ! Parece un chorro de agua que te llena la boca ».

[19] La Vieille femme lui demande « ¿No tiemblas cuando se acerca a ti. ¿No te da así como un sueño cuando acerca sus labios ? Dime. » et Yerma de répondre sans la moindre hésitation : « No. No lo he sentido nunca ».
[20] Dans *La ermita*, ce sont deux figures féminines qui peuvent être associées à Ophélie, héroïne tragique si présente dans la peinture symboliste du début du siècle : Deseada mais aussi la fille de Flor de Harina.
[21] « Ella la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído ? ¡Silencio, silencio he dicho ! ».Un épais voile de silence et de non-dit s'abat à nouveau sur la maison de Bernarda Alba et enveloppe les femmes.
[22] « […] no ha querido/ matarse …Para la gente / el mismo caso habrá sido/ que el de tu hija : un accidente. »
[23] « Yerma da un grito y aprieta la garganta de su esposo».
[24] Cette scène finale nous présente Yerma comme une Piéta inversée : elle semble soulagée de la mort de son fils-mari qu'elle vient de tuer et tient amoureusement ou maternellement dans ses bras. J'emprunte cette idée à Michèle Ramond, qui l'expose dans son brillant ouvrage : *Federico García Lorca, l'œuvre et les sexes imaginaires*, Aix-en-Provence, Edisud, *Ecritures du Sud*, 2003, p. 186.
[25] Elle pense que le feu sera ici, non pas destructeur comme le feu de la passion mais purificateur et révélateur de vérité « Enciende la lumbre. Vamos a meter las manos : tú por tu hijo ; yo, por mi cuerpo ».
[26] Cependant, Victor n'assume pas son rôle, il ne remet pas la Loi en question et finalement, comme Juan, il préfère que les choses restent à leur place : « La acequia por su sitio, el rebaño en el redil, la luna en el cielo y el hombre con su arado ».
[27] On peut maladroitement avancer qu'il préfère féconder ses terres que sa femme.
[28] La Poncia la qualifie de « Tirana de todos los que la rodean ».

Les métamorphoses de Mercè Rodoreda

CARLES CORTÉS
Universitat d'Alacant

La construction psychologique des récits: réalité et symbole

L'oeuvre de fiction de Mercè Rodoreda (Barcelone 1908-Romanyà de la Selva 1983) est un excellent exemple de l'évolution de la présence d'éléments symboliques à l'intérieur d'une même trajectoire littéraire. Nous sommes face à une écrivaine qui commence à publier ses romans dans les années trente, tels que *Sóc una dona honrada?* (1932), *Del que hom no pot fugir* (1934), *Un dia de la vida d'un home* (1934), *Crim* (1936) et *Aloma* (1938)[1]. Après la guerre civile espagnole, comme la plupart d'intellectuels, elle s'exile en France, où elle vivra successivement à Bordeaux, Limoges, puis Paris. En 1956, elle part pour Genève, jusqu'à son retour définitif en Catalogne, suite à la disparition de son compagnon sentimental, Armand Obiols (Joan Prat), qui meurt à Vienne en 1971. La plupart de ses oeuvres seront écrites pendant ses années d'exil. Une ample production qui, malgré l'hétérogénéité des textes, permet de repérer un ensemble de référents communs à tous les récits.

Dans cette communication, nous souhaitons centrer notre attention sur les éléments référentiels que l'écrivaine utilise dans la plupart de ses textes afin de manifester la façon de surmonter le conflit intérieur de ses personnages principaux, les véritables *héroïnes* de l'histoire. C'est ainsi qu'il est possible de dégager des référents symboliques communs, depuis ses premiers romans cités jusqu'à ses derniers ouvrages, tels *Quanta, quanta guerra...* (1980) ou *La mort i la primavera* (1986), roman publié après sa mort[2]. Des d'autres romans de l'écrivaine tels que *La plaça del Diamant* (1962), *El carrer de les Camèlies* (1966), *Jardí vora el mar* (1967) ou *Mirall trencat* (1974), dont le point de référence est la construction psychologique du personnage principal, les romans gardent une utilisation référentielle, un moyen qui se construit donc avec le but d'augmenter la connaissance que les lecteurs possèdent des héroïnes *rodorédiennes*.

Les trois recueils de nouvelles (*Vint i dos contes*, 1958; *La meva Cristina i altres contes*, 1967; *Semblava de Seda i altres contes*, 1978) conservent différents éléments symboliques présents dans les romans et qui rendent compte des situations de crise des femmes qui en sont les héroïnes. Cette présence est tout particulièrement frappante à partir du second

volume. L'intensité provoquée par la brièveté du discours facilite l'incorporation d'éléments merveilleux ou fantastiques qui, dans le cas d'un récit long, mettraient en cause la vraisemblance de l'histoire. Pour cette raison, Mercè Rodoreda va déployer dans ses nouvelles un grand nombre d'histoires mythiques et à caractère fantastique.

Notre étude est centrée sur le traitement symbolique que l'écrivaine fait du conflit créé dans la construction psychologique de ses personnages principaux, des femmes qui se trouvent coincées dans un contexte qui amoindrit leur liberté personnelle. Les romans de Rodoreda appartiennent au courant psychologiste qui laisse de côté la caractérisation externe des personnages de l'histoire pour se centrer exclusivement sur leur évolution interne. Joaquim Molas a été l'un des premiers à établir ce rapport dans son article « Mercè Rodoreda i la novel.la psicològica » (1969)[3]. L'explication de Molas repose sur les relations établies entre les personnages :

> Els temes d'anàlisi de la versió rodorediana són les relacions entre l'home i la dona, sobretot, entre l'home madur i la dona jove, tant si són consagrades pel matrimoni com si no ho són. Aquestes relacions acostumen a ésser tenses, gairebé sempre impossibles, per unes raons lògiques o, si més no, suposadament lògiques, o per d'altres del tot inexplicables. (1969: 12)

De cette façon, Rodoreda construit des personnages qui sont, principalement, des femmes solitaires et introverties. Des personnages qui se sentent aliénés dans le monde où ils vivent et qui, à travers les récits, offrent au lecteur leur évolution psychologique. Une trajectoire qui, dans la plupart des romans, est annoncée par un point initial de conflit, souvent marqué par la relation sentimentale avec un homme qui devient traumatique. Voici l'origine du conflit et, au-delà des efforts des personnages pour le fuir, l'origine de notre étude: la représentation symbolique que l'écrivaine fait de cet effort pour se révolter, ou, au moins, pour le surmonter.

Le symbole permettra à l'écrivaine d'obtenir la charge conceptuelle nécessaire pour faire comprendre au récepteur du texte le redressement de l'équilibre de ses héroïnes. Une utilisation indirecte, donc, de la manifestation des personnages qui dans bien des cas font allusion à leurs difficultés de communication avec le monde extérieur, comme c'est le cas de Cecilia Ce, l'héroïne du roman *El carrer de les Camèlies*: "I allò de l'Eusebi m'havia afectat molt tot i que de moment m'havia semblat que em treia una nosa de dintre que sense adonar-me'n m'anava corsecant." (p. 103). Dans d'autres occasions, le discours du personnage a recours aux comparaisons, comme dans l'exemple de *La plaça del Diamant*:

> Segur: perquè jo, que de dintre havia estat molt natural, quan em recordava de la cara que havia fet en Pere, sentia la pena dolenta molt

> endins, com si al mig de la meva pau d'abans s'obrís una porteta que tancava un niu d'escorpins i els escorpins sortissin a barrejar-se amb la pena i a fer-la punxent i a escampar-se'm per la sang a fer-la negra. (p. 20-21)

Différentes manières de faire comprendre la problématique qui se trouve au coeur du développement des personnages des récits de Mercè Rodoreda.

La résolution du conflit: les réactions des héroïnes rodorédiennes

À un premier degré, la fuite physique du point de conflit est une des réactions habituelles chez les personnages des récits de Mercè Rodoreda et les citations que nous pouvons dégager sont nombreuses ; cependant, un des premiers romans, *Del que hom no pot fugir*, en offre des exemples bien représentatifs: "Fugir! [...] Oblidaré tot el que em convindrà oblidar; no ho fa tothom així?" (p. 71), "Tot el meu delit era només anar-me'n, fugir: deixar enrera el que feia tants d'anys que havia caminat prop meu." (p. 76). L'héroïne de l'histoire, marquée spécialement par la *fuite*, veut partir à cause de l'invariabilité de sa vie. Le fait que les choses ne changent pas lui fait penser au destin humain: vieillir. C'est ainsi qu'elle l'exprime dans le fragment qui suit :

> Per a no fer-hi res, si voleu: per a anar-s'hi morint de mica en mica, anar-s'hi envellint... però poder fugir de la casa trista inhabitable... fugir del record del treball que cada dia espera, fugir tan sols unes hores de la rutina per a caure en una altra no tan enutjosa, del migrat esplai que és anar al cafè. (p. 111)

Partir signifie donc rompre avec les événements naturels de la vie, avec le but d'en obtenir d'autres bien plus positifs. Ce dernier est le véritable désir de l'héroïne, cependant la fin de la narration reconnaît l'échec de son désir : "Com més va més m'adono que no sóc més que una pobra dona que ha volgut fugir i que no n'ha sabut, que no ha pogut: i que, quan creu poder, és només abocant-se al pou de l'indiferentisme" (p. 177).

En général, les personnages rodorédiens présentent une conduite peu ferme face aux événements qui débordent leur capacité d'agir. La passivité dont elles font preuve face à l'évolution des événements les conduit à la fuite comme seule issue. C'est de cette façon, à partir de la conception d'une fuite intérieure, c'est-à-dire d'une réclusion domestique, que l'héroïne de *La plaça del Diamant* se présente, dans les moments difficiles d'après-guerre, après la perte de son mari :

> Vivia tancada a casa. El carrer em feia por. Així que treia el nas a fora, m'esverava la gent, els automòbils, els autobusos, les motos... Tenia el cor petit. Només estava bé a casa. (p. 187)

Dans *Isabel i Maria*, Maria, l'héroïne, quitte à la fin du livre sa ville pour Paris. Le fait d'échapper au contexte où elle a vécu, même si de façon momentanée, lui produit une sensation positive. Changer d'espace signifie, pour un temps, oublier un passé rempli de problèmes et de déséquilibres.

> Demà seria a París. Això, aquesta sensació de llibertat, d'anar-me'n, de poder fer el que volgués, em feia circular la sang, com si des d'aquell moment haguessin acabat les coses difícils i desagradables i comencessin les bones i fàcils. (*Isabel i Maria*, p. 227)

La volonté de fuir définitivement du point de conflit peut provoquer la recherche du suicide. Une solution attirante pour le désespoir des différentes héroïnes rodorédiennes qui se retrouvent dans des situations limites[4]. L'écrivaine elle-même en était consciente, comme elle l'affirme dans une interview: "Perquè, quan vaig escriure el suïcidi de la Maria, no pensava pas en el suïcidi del germà de l'Aloma. Són coses que veus després. Hi ha moltes coses que les escrius d'una manera inconscient, i després et trobes que són vivències d'altres novelles." (Arnau/Oller, 1986: 20)[5]. Des coïncidences fortuites, selon les réflexions de l'auteur, mais qui permettent l'interprétation de la manifestation symbolique des crises psychologiques des personnages rodorédiens. À défaut de sa matérialisation, la moindre formulation du désir d'en finir avec leur vie, provoque le bien-être chez des personnages qui se sentent ainsi éloignées du conflit. Une expression souvent manifestée par le personnage principal dans *Del que hom no pot fugir*, tel que le soulignent les exemples suivants: "Que bé que estic al llit... no moure-se'n mai, i sentir-se feble... acostar-se de mica en mica a la mort. Si ara venia li obriria els braços... morir-se ben jove, morir-me ara..." (p. 161), "Em tiraré daltabaix del balcó. Rodolaré avall com la Cinta; tindré sang a la cara i el "duc" [el gos mort de la Cinta] em buidarà els ulls." (p. 193).

Autour de ces premiers romans, Giuseppe Grilli (1972: 39)[6] réfléchit sur le suicide, établissant le rapport avec l'actualisation permanente du mythe de l'initiation, comme un voyage au règne des morts, un thème cher au romantisme et à la décadence. Le suicide est donc, une preuve, un désir d'obtenir quelque chose d'impossible dans la vie. La mort se présente ainsi comme une source d'équilibre pour les souffrances des héroïnes de Rodoreda. C'est ainsi que nous pouvons comprendre le développement de Natalia, dans *La plaça del Diamant*, qui contemple l'éventuel suicide, postérieur à l'assassinat conçu des deux fils, comme la seule issue à une situation difficile causée par la mort de Quimet et la perte de son travail. Le mariage avec le commerçant mutilé va supposer la rupture du conflit et la possibilité d'atteindre une nouvelle situation d'équilibre qui aboutira à la libération totale de son passé. Cette conquête

se matérialise à partir du cri final lancé en pleine place du Diamant, lieu où commence le roman.

Cependant, dans les textes postérieurs de l'écrivaine, nous retrouvons des héroïnes vouées malgré elles à la tragédie[7]. Il s'agit d'une évolution logique de personnages traumatisés par le passage à la maturité, dont la nostalgie du bonheur de l'enfance leur manque et qui recherchent à travers la mort le monde perdu à cause du passage du temps. Nous trouvons d'abord le cas de Maria dans *Mirall trencat* "que no dubta a sacrificar-se per tal d'aferrar-se eternament a la infantesa i esdevenir un pur infant, la seva quinta essència"[8]. Maria meurt après avoir perdu tout son sang, près du laurier central de la maison, symbole d'éternité et lieu des jeux de l'enfance. La jeune fille ne pourra pas surmonter le trouble lorsqu'elle apprend que Ramon est son frère, et que l'amour n'est plus possbile sans inceste. Tel que l'affirment Maria Campillo et Marina Gustà, "en saber la veritat, el món de tots dos s'enfonsa"[9] ; c'est-à-dire, Maria ne pourra pas accepter la perte de l'enfance et du bonheur de l'ami-frère et Ramon quittera la maison familiale, après avoir détruit les jouets et partira chez Marina, la fille de la soeur du notaire. Dans le même roman, nous observons également le suicide de Barbara, véritable premier amour de Salvador Valldaura, incapable d'assumer "la nostàlgia de la infantesa"[10]. Un parallèle intéressant nous est fourni avec la deuxième héroïne d'*Isabel i Maria*, Maria qui aura une mort similaire à celle de son homonyme de *Mirall trencat*. Le symbolisme du prénom Maria, tel que le souligne Carme Arnau[11], renvoie à l'image pure de l'enfance. La mort des deux *Maria* signifie la fin du bonheur d'une étape et la volonté de ne pas vouloir accéder au temps où la vie les conduit.

La métamorphose comme solution définitive du conflit

La transformation physique des personnages rodorédiens représente le plus haut échelon dans l'ensemble des représentations symboliques de leur crise psychologique. L'auteure elle-même parlait dans la préface de *Mirall trencat*[12] des influences d'Ovide et de Kafka dans ses textes, en soulignant tout particulièrement le désir de libération que l'être humain peut avoir avec toutes ces sortes de transformations. En tout cas, il faudrait nuancer que l'utilisation de ce recours dans les textes de Rodoreda, se retrouve tout particulièrement dans ses contes puisque, comme nous l'avons indiqué auparavant, leur brièveté permet un plus haut degré de fantaisie sans perdre le sens général de vraisemblance. L'auteure elle-même était consciente de ces limitations dans les textes, tel qu'elle l'indique dans la préface citée :

> A més a més, la metamorfosi és natural. [...] No puc afirmar que hagi presenciat mai la metamorfosi d'una persona, de la part material d'una

> persona, però sí que he presenciat metamorfosis de l'ànima: que és la veritable persona.

C'est de ce point de vue que nous devons comprendre le changement des personnages littéraires de l'écrivaine ; dans la plupart de ses oeuvres de fiction, il n'y a pratiquement pas de changement physique, mais une modification du caractère des personnages. Carme Arnau souligne que "la metamorfosi en Mercè Rodoreda és, també, una possibilitat de transcendència"[13], c'est-à-dire une réalité fictionnelle où les personnages évoluent et acquièrent une maturité, plongés dans le destin qui leur est assigné. De son côté, Giulia Adinolfi observe que l'apparition des procédés de métamorphose physique dans les contes de Rodoreda a son précédent chez les personnages de Natalia et Cecilia Ce, dans *La plaça del Diamant* et dans *El carrer de les Camelies* respectivement ; Adinolfi conçoit ces mécanismes comme une sorte de protection des personnages, un isolement face aux conditions adverses de la société, avec le désir de cerner "un món de felicitat perduda"[14].

En termes similaires, on peut comprendre le désir constant des femmes rodorédiennes de se convertir en hommes, afin de lutter contre les injustices de la société[15]. Nous reproduisons la volonté de métamorphose exprimée par l'héroïne de *Sóc una dona honrada?*:

> Un dia fugiré d'aquest poble, camps enllà, Quixot femení, a cercar aventures sense cavall ni escuder; deslliuraré totes les ànimes empresonades i atacaré cent mil molins de vent; però no em podré deslliurar jo mateixa, perquè penso molt i no faig res. Què puc fer? Què podra fer? Si jo hagués estat un home. (p. 59)

Une transformation évoquée auparavant dans le même roman [16] :

> Un dia, era molt menuda, vaig demanar per pujar al terrat a veure la lluna i vaig aconseguir el meu propòsit. [...] Després em vaig adormir, somiant que jo era la lluna, que volia emmirallar-me i s'havia assecat el menut brollador. (p. 43)

Cependant le désir de transformation des héroïnes de Rodoreda ne se matérialise en aucun cas dans la réalité et il n'est possible que dans l'espace des rêves. C'est ainsi qu'il apparaît dans la narration de Natalia dans *La plaça del Diamant,* peu après la mort de Quimet pendant la guerre :

> I aquestes mans que sortien del sostre juntes, mentre baixaven, ja no eren nens. Eren ous. I les mans agafaven els nens tots fets de closca i amb rovell a dintre i els aixecaven amb molt de compte i els començaven a sacsejar. (p. 161)

Mais la véritable transformation du roman sera la propre évolution sociale de l'héroïne. « Natàlia » sera « Colometa » par l'action du mari, et finalement elle sera « senyora Natàlia » vers la fin de la narration. Nous pouvons donc observer dans le roman l'existence de trois personnalités: « Natàlia-Colometa », « Colometa » et « senyora Natàlia ». Trois identités à l'intérieur d'une même existence qui offrent au lecteur trois contextes, trois façons de voir la même ville, Barcelone, où se déplace l'héroïne. Un ensemble de facteurs qui font penser à une métamorphose physique progressive, caractéristique récurrente des romans psychologiques. Tel que nous l'observons, les transformations de la pensée sont une des constantes des narrations rodorédiennes.

Il faudrait revenir aux récits courts pour observer des procédés de métamorphose physique complète[17] chez les héroïnes de Mercè Rodoreda, quelques exemples apparaissent tout particulièrement dans le recueil *La meva Cristina i altres contes* (1967)[18]. Dans ce volume, nous retrouvons le thème de la métamorphose traitée à différents niveaux: d'une façon directe, dans « el riu i la barca » et « La salamandra », et d'une façon indirecte, dans « La gallina » et « Una fulla de gerani blanc ». Dans « El riu i la barca », le personnage se transforme en poisson, après un curieux processus de métamorphose physique (*Tots els contes,* p. 230), mais ce n'est que dans « La salamandra » où l'on retrouve une scène particulièrement intéressante pour notre analyse. Une femme, accusée d'adultère, se transforme en salamandre après avoir été brûlée en signe de châtiment (*Tots els contes,* p. 243)[19]. Comme dans « El riu i la barca » ou dans « La meva Cristina », la transformation physique opérée permet la libération du conflit et, en conséquence, la satisfaction de la nouvelle situation acquise. La peur et l'angoisse qui entouraient le personnage principal du conte rodorédien ont disparu de manière symbolique. La régénération provoquée par le feu dans « La salamandra » renvoie, sans doute, à la chasse aux sorcières propre au Moyen Age et pendant les siècles suivants en Europe. Le topique de brûler les *femmes impures* est également traité dans une narration précédente de Mercè Rodoreda, dans *Del que hom no pot fugir*: "Què en teniu a dir de les dones? Sembla que us hagin fet molt de mal... —Totes són per llençar al foc...—" (p. 100). Dans le même roman, écrit pendant les années trente, l'auteure exploite le symbole de l'animal; la salamandre qui appartient aux amphibiens et a besoin de vivre dans un milieu aquatique, se présente comme une *porteuse d'eau*: "M'ha fet somriure pensar que les sargantanes s'enganxen la cua; i que un cop tenen la cua enganxada s'encarreguen de proveir d'aigua Nostre Senyor." (*Del que hom no pot fugir*, p. 41).

Une autre analyse peut être appliquée au recueil de nouvelles *Viatges i flors*. Nous y observons, entre autres, les « femmes abandonnées » de « Viatges a uns quants pobles », des femmes qui, une fois abandonnées

par les hommes qui partent en guerre, commencent à faire un cocon autour d'elles qui les isole de l'extérieur :

> «El fil és fet de llàgrimes. Una setmana el fila l'ull esquerre, l'altra setmana el fila l'ull dret.» [...] «I de quina manera es moren?» «El capoll es tanca, ens escanya i s'ha acabat. Jo encara tinc vint anys de vida si tot va bé... Ja fa cinquanta anys que visc encapollada.» (p. 16)

Nous nous trouvons face à un procès de métamorphose bien singulier, puisque les femmes qui s'y soumettent le font pendant une période longue. À leur tour, une fois achevée la métamorphose, elles n'obtiennent pas d'autre état physique, de sorte que la mort est le véritable dénouement de la métamorphose des femmes abandonnées. Les histoires de transfiguration se répètent ; ainsi, dans « El poble dels formatges explicat per la dona encapollada », les vaches du village donnent du lait chaud fermenté, dès qu'il tombe à terre, par des « vers fromagers ». Les habitants du village en mangent tout au long de leur vie et adoptent la couleur de la croûte des fromages. Après leur mort, les os servent de bois à brûler. Dans « Viatge al poble del cargols i del llot », il s'agit de l'histoire d'hommes et de femmes métamorphosés en amphibiens. Ils vivent dans la boue, mangent des escargots, "no moren mai; el llot els conserva i la carn de cargol els fa la pell llefiscosa" (*Viatges i flors*, p. 56). La condition humaine est ainsi transformée par l'écrivaine en une image onirique où le changement physique est évident: les têtes, "com que els tenen tan grossos és l'única cosa que el llot no pot cobrir" (p. 55-56).

Dans la deuxième partie du volume, dans les « Flors de debò », bien qu'il s'agisse d'espèces végétales, la condition de genre mérite également un commentaire face aux procédés de transfiguration proposés. De cette façon, nous devons comprendre la « flor blava » qui, originairement, était de couleur blanche mais qui devient bleue par l'action de l'insecte. Cet insecte a le muscle cousu au genou couvrant les os, et lorsqu'il se trouve à l'intérieur de la fleur, le paquet et les os explosent et le colorant qui change la couleur de la fleur gît. Dans l'histoire de la "Flor transplantada" nous assistons à un faux essai de métamorphose. Après l'exil forcé de la fleur, à cause des effets négatifs qu'elle produit sur les habitants, la situation devient insoutenable: les moustiques qui s'éloignaient avec la présence de la fleur, retournent à présent pour tuer les animaux. L'essai de réintroduire la fleur ne marche pas et une expérience singulière est à essayer:

> Aleshores el rei va fer arrenglerar totes les noies i les va olorar d'una a una. Les que feien olor de flor les separava i les feia plantar fins al coll per veure si els cabells els florien amb flors d'aquelles. (*Viatges i flors*, p. 98)

L'essai de transformation des jeunes filles en « fleurs transplantées » échoue. La métamorphose n'est pas possible. Les moustiques reviennent et la destruction du village viendra également. De son côté, la « fleur fossile » est également le produit d'une métamorphose. La destruction du feu, probablement dû à une éruption volcanique provoque l'emprisonnement de la fleur: "no podia fer res, de cara o d'esquena a la calç, a l'argila, a la pedra..." (*Viatges i flors*, p. 127). Le procédé de métamorphose s'initie: "La flor maduixa, ofegada, s'anava alterant... mil anys... un milió d'anys... alterant... tres milions d'anys... Fins a ser no-res: una lenta desfeta empresonada... un buit en una pedra... un incís." (p. 128). Une transformation physique complète qui aura comme conséquence l'allègement de la situation angoissante créée.

En guise de conclusion

Nous avons pu voir, à travers notre analyse, qu'il existe un considérable *continuum* dans le corpus de fiction de Mercè Rodoreda, depuis les premiers romans[20]. Dans les narrations qui présentent un plus haut degré de fabulation (*Viatges i flors*, *Quanta, quanta guerra...*, et *La Mort i la Primavera*, ainsi que les nombreuses nouvelles du volume *La meva Cristina i altres contes)*, le symbolisme s'accentue. Malgré tout, l'immédiateté du discours n'est pas perdue et la volonté expressive mentionnée dans les récits précédents ne disparaît point. Les personnages sont des êtres proches de notre réalité, même s'ils se déplacent dans des univers de fiction. Ces voyages intérieurs représentent de véritables routes suggestives qui créent une provocation directe au lecteur. Rodoreda, sans laisser de côté les images référentielles de la réalité, utilise un langage symbolique suggestif afin que le lecteur puisse l'interpréter en toute facilité. Nous nous trouvons face à une écriture complexe, à traits hiéroglyphiques puisque tous les référents ne sont pas facilement repérables: la fiction déborde quelquefois l'authenticité de la description.

Nous repérons la volonté de laisser l'empreinte de la crise psychologique des femmes qui en sont les héroïnes avec le développement de la valeur symbolique de la réalité dans la plupart des textes rodorédiens. Une expression qui se retrouve dans la partie la plus intime de l'héroïne et qui réclame souvent l'utilisation du symbole et de stratégies discursives qui facilitent sa compréhension. Un fait est évident, face à la situation de déséquilibre des héroïnes, la tendance à la fuite physique est proposée, un comportement de ces individus en crise qui n'obtiennent pas le désir cerné. Le souvenir, la nostalgie et l'incertitude de la nouvelle situation conquise rompt l'équilibre initial que proposait la fuite du lieu de conflit.

Au-delà de la tentation du suicide observée chez certaines héroïnes, la métamorphose se présente comme une solution idéalisée. Le parcours rapide des diverses situations de transfiguration observées peut nous

aider au moins à mieux comprendre les paroles de Mercè Rodoreda dans la préface à *Mirall trencat*. Selon l'auteure, la raison de la métamorphose dans ses oeuvres de fiction peut se comprendre comme une sorte de libération du personnage, de renforcement d'une nouvelle situation de liberté désirée. Un désir qui, comme les exemples le reflètent, s'obtient dans la plupart des cas. Ainsi, les métamorphoses –physiques ou psychiques– dans les récits rodorédiens sont la conséquence d'une situation limite, une situation d'angoisse pour le personnage qui, à travers la mutation, peut fuir d'une réalité qui l'oppresse. La métamorphose possède finalement un ultime sens, la perte progressive d'humanité du personnage métamorphosé, qu'il s'agisse d'une transformation psychologique –plus courante dans ses romans– ou d'une transformation physique –retrouvée plus souvent dans ses contes ou nouvelles. Une fuite, une solution pour résoudre le conflit intérieur des personnages féminins de Mercè Rodoreda.

Notes

[1] Nous avons travaillé sur les éditions originales en catalan des romans de Rodoreda ; les citations renvoient aux textes dont les éditions sont les suivantes : *Sóc una dona honrada*, Barcelona, Llibreria Catalònia, 1932; *Del que hom no pot fugir*, Barcelona, Ed. Clarisme, 1934; *Un dia en la vida d'un home*, Badalona, Proa, 1934; *Crim*, Barcelona, edicions de la Rosa dels Vents, 1936; *Aloma*, Barcelona, Institució de les Lletres Catalanes, 1938; *La plaça del Diamant*, Barcelona, El Club dels Novellistes, 1991[33]; *El carrer de les Camèlies*, Barcelona, El Club dels Novel·listes, 1988[18]; *Jardí vora el mar*, Barcelona, El Club dels Novel·listes, 1991[11]; *Aloma* (2a versió), Barcelona, Ed. 62, 1990[33]; *Mirall trencat*, Barcelona, Ed. 62-"La Caixa" (MOLC, 92), 1988[7]; *Tots els contes*, Barcelona, Ed. 62-"La Caixa" (MOLC, 18), 1988[5]; *Viatges i flors*, Barcelona, Ed. 62 ("El Cangur", 128), 1990; *Quanta, quanta guerra...*, Barcelona, El Club dels Novellistes, 1986[5]; *La mort i la primavera*, Barcelona, El Club dels Novel·listes, 1988[4]; *Isabel i Maria*, València, Ed. 3 i 4, 1991.

[2] Voir notre interprétation sur la simbologie des romans de Rodoreda *Els protagonistes i el medi en la narrativa de Mercè Rodoreda*, Alacant, Institut de Cultura Juan Gil-Albert, 1996.

[3] Joaquim Molas, "Mercè Rodoreda i la novel·la psicològica", *El pont*, 31 (maig, 1969), p. 12-17.

[4] Dans les nouvelles, le suicide est également un point de référence pour comprendre le dépassement de la crise interne de l'héroïne. Nous pouvons remarquer le récit "Mort de Lisa Sperling", où l'héroïne, après avoir fait le parcours de sa vie, décide de prendre deux tubes de veronal qui finiront avec sa souffrance existentielle, malgré la peur qu'elle ressent: "Horrible. Horrible. Menys horrible que..." Li agafà por, molta por... Por de què, ara...? Por de què...?" (*Tots els contes*, p. 140).

[5] Carme Arnau i Dolors Oller, "Una conversa amb Mercè Rodoreda", *Serra d'Or*, 253 (1986), p. 18-21.

[6] "Estructures narratives a l'obra de Mercè Rodoreda", *Serra d'Or* (1972), p. 39-40.

[7] Le suicide sera un élément décisif dans l'évolution du personnage du roman *La mort i la primavera*, puisque sa mère avait pris la même décision, une réalité qui provoquera le refus de la société dans laquelle elle vit.
[8] Carme Arnau, "Pròleg", Mercè Rodoreda, *Mirall trencat*, Ed. 62-"La Caixa", 1983, p. 7.
[9] Maria Campillo i Marina Gustà, Mirall trencat *de Mercè Rodoreda*, Ed. Empúries ("Les Naus d'Empúries. Quaderns de Navegació", 3), 1985, p. 12.
[10] Voir Arnau, 1983: 9.
[11] Carme Arnau, "Pròleg", Mercè Rodoreda, *Isabel i Maria*, València, Ed. 3i4, p. 27.
[12] "Pròleg", *Mirall trencat*, Ed. 62-"La Caixa" (MOLC, 92), 1988[7], p. 30.
[13] "Mercè Rodoreda", *Història de la literatura catalana*, vol. III, Ed. Orbis-Ed. 62, p. 209.
[14] Giulia Adinolfi, "*La meva Cristina i altres contes*, dins l'obra de Mercè Rodoreda", *Nous horitzons*, 62, (abril, 1980), p. 16.
[15] Un élément qui, sans doute, peut rappeler l'*Orlando* de Virginia Woolf, un paradigme littéraire de la transformation homme-femme.
[16] Cette transformation, jusqu'à atteindre l'image de la lune, est utilisée de nouveau par l'écrivaine dans le récit "El senyor i la llunya" (*La meva Cristina i altres contes*).
[17] Voir les explications de Neus Berbis i M. Josep Simó (1995: 109).
[18] Carme Arnau (1979: 251-254) a analysé le processus de métamorphose dans les nouvelles "Una carta", "La gallina", "La sala de les nines", "El senyor i la lluna", "Una fulla de gerani blanc", "La meva Cristina", "El riu i la barca" et "La salamandra". Arnau affirme que ces transformations sont produites à cause du refus social des protagonistes qui se sentent complètement abandonnées, tel que l'héroïne de "La salamandra".
[19] Une intéressante analyse du processus de transformation du personnage est fournie par: Enric Balaguer, "Una aproximació a La salamandra: incertesa amorosa i condicions d'amor", *Actes del I Simposi Internacional de Narrativa Breu*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998, p. 439-455.
[20] Ce sont les conclusions auxquelles nous sommes arrivés dans notre analyse *Començar a escriure: la construcció dels primers relats de Mercè Rodoreda (1932-1938)*, Alacant, Institut de Cultura Juan Gil-Albert, 2002, p. 191-246.

Les *créatures avides* de Alejandra Pizarnik

MARIANA DI CIÓ
Doctorante, Université de Paris 8

S'il est vrai que Alejandra Pizarnik frôle souvent les limites, il n'en est pas moins vrai qu'elle fréquente aussi des zones intermédiaires et ambivalentes, peuplées d'êtres également ambigus. Ce sont « des créatures avides » –le syntagme appartient à Pizarnik– ; c'est-à-dire, des formes et des figures voraces, qui naissent textuellement sous le signe de l'avidité et du désir. Je me propose de décliner les deux figures avides que l'on découvre dans « Cuarto solo », du recueil *Los trabajos y las noches*, pour essayer de mieux comprendre ce que nous disent ces étranges créatures, ainsi que leur fonctionnement dans la logique poétique de Pizarnik.

En effet, et malgré les interprétations un peu restrictives ou les lectures à rebours que l'œuvre de Pizarnik a parfois suscitées, elle reste intrinsèquement construite sous le signe de la duplicité et d'une tension qui ne se résout pas, mais qui délimite un terrain à la fois ambigu et extrême. Les rapports spatiaux, souvent construits par Pizarnik à partir des références matérielles (un mur, une fenêtre, un cadre…) servent aussi à installer le *je* dans l'espace, soit pour renforcer l'idée d'enfermement ou d'isolement, soit pour suggérer une attraction opérée par le dehors, souvent pour essayer de concilier ces deux possibilités.

Le mur demeure souvent clôture ou barrière, signe concret et visible d'une impuissance: celle de franchir l'espace et de dépasser les contraintes d'un langage qui consume. Le mur garde donc les empreintes de cet affrontement entre le sujet et le langage –« De la guerre avec les mots cache-moi/ et éteins la fureur de mon corps élémentaire »[1]– ainsi que les empreintes du temps qui se coulent dans l'espace, des empreintes qui se révèlent par l'effacement des signes et par l'apparition de traces d'humidité, de fissures dans le mur, de lézardes.

Le lien entre mur et écriture[2] est fortement présent dans l'œuvre de Pizarnik, où le mur devient souvent une métaphore de la page. Même lorsqu'il souligne la séparation et l'impossibilité, le mur est un espace fécond qui s'assimile à l'espace poétique, un lieu où les fragments se rapprochent et où les désirs les plus ardents se manifestent. Support de tensions et de contradictions, c'est toujours un mur parlant, un mur plein

de potentialité, un espace d'objectivation du *je*, qui s'y manifeste, même précairement :

Le vent et la pluie m'effacèrent comme un feu, comme un poème écrit sur un mur" (« À l'aube »)[3]	El viento y la lluvia me borraron como a un fuego, como a un poema escrito en un muro (« Madrugada »)

La nature brisée du *je*, et les affres de cette condition, s'expriment sur la matérialité du mur lézardé comme sur un écran. C'est, pour le dire dans les mots de Pizarnik, « Une projection désespérée de la matière verbale »[4], où paroles et images deviennent, tout comme la page et le mur, deux faces d'un même processus créatif.

En tant que support de l'écriture, la présence du mur souligne l'analogie avec la page, et ouvre une considération plastique et visuelle de l'œuvre. C'est à partir de la contemplation du mur que Pizarnik entame le travail poétique : « je colle la feuille de papier à un mur et je la contemple[5] ». Cette position créatrice fait du mur un espace débordé de tensions : à la fois barrière et source d'inspiration, c'est aussi un espace de lutte entre ce qui se dit et ce qui se tait, entre ce qui reste immobile ou fixé et ce qui se déplace ou se modifie.

Même un élément aussi banal et quotidien qu'un mur peut déclencher la création, ce qui accentue encore plus l'analogie entre le travail verbal et le travail du peintre. Léonard de Vinci avait à cet égard déjà signalé dans ses *Carnets* le paradoxe du mur en tant que source de création :

> Si tu regardes des murs barbouillés de taches, ou faits de pierres d´espèces différentes, et qu´il te faille imaginer quelque scène, tu y verras des paysages variés, des montagnes, fleuves, rochers, arbres, plaines, grandes vallées et diverses groupes de collines. Tu y découvriras aussi des combats et figures d´un mouvement rapide, d´étranges airs de visages, et des costumes exotiques, et une infinité de choses que tu pourras ramener à des formes distinctes et bien conçues. Il en est de ces murs et mélanges de pierres différentes, comme du son des cloches, dont chaque coup t´évoque le nom ou le vocable que tu imagines[6].

En outre, les figures qui se profilent sur le mur extériorisent, tout comme les figures à mouvements rapides de Léonard de Vinci, la condition incertaine et variable du sujet. Ce ne sont pas des images immobiles ou figées, mais au contraire, des images qui changent et se transforment dans la durée : « des visions de mots *écrits* mais en mouvement [7]». Ainsi, par exemple, dans « Chambre seule » :

Cuarto solo	Chambre seule
Si te atreves a sorprender	Si tu oses surprendre
la verdad de esta vieja pared;	la vérité de ce vieux mur
y sus fisuras, desgarraduras,	et ses lézardes, déchirures,
formando rostros, esfinges,	formant des visages, des sphinx,
manos, clepsidras,	des mains, des clepsydres;
seguramente vendrá	sûrement une présence
una presencia para tu sed,	arrivera pour ta soif,
probablemente partirá	probablement partira
esta ausencia que te bebe.	cette absence qui te boit.

Les signes externes de la dégradation (« fentes, déchirures ») traduisent matériellement la brisure interne du sujet ; seul le langage pourra, quoique fragilement, recomposer les fragments, car selon Pizarnik, « écrire un poème, c'est réparer la blessure fondamentale, la déchirure. Parce que nous sommes tous blessés »[8].

C'est ainsi que l'on voit surgir, sur cet espace rigide et à la fois plein de possibilités qu'est un mur, non seulement des figures morcelées dont le démembrement s'exprime par des métonymies corporelles (« des visages », « des mains ») mais aussi des figures –en l'occurrence, le sphinx et la clepsydre– qui portent en soi le signe de la division et de l'instabilité. Ce sont, enfin, des figures qui expriment de manière plastique la dissolution endurée par le sujet ; des figures avides, qui rendent visibles et tangibles l'absence et les désirs insatisfaits du sujet.

Prenons d'abord le sphinx : un être mixte, présent dans la tradition égyptienne ainsi que dans la tradition grecque, où il est presque toujours représenté sous les traits d'une femme, d'une démone de la mort[9] qui renvoie, en définitive, à une conception de la femme en tant qu'être ambigu et énigmatique. Monstre à tête et buste de femme, au corps de lion et aux ailes d'oiseau, cette figure évoque, par le biais du mythe, l'énigme et l'indécision. Dans l'art égyptien, le lion s'associait tantôt à l'invincibilité, tantôt aux voies de passage, un trait qui est aussi souligné par les ailes de l'oiseau, symbole de l'union entre le ciel et la terre. Mais il s'agit d'abord d'une figure formée à partir de bribes d'animaux, d'une figure qui manifeste la primauté de l'animalité et de l'instinct et qui s'inscrit, en tant qu'être composite, dans le cadre d'une poétique de l'hétérogène qui est chère à Pizarnik :

Ici rien ne s'accouple à rien	nada se acopla con nada aquí
[...]	[...]
La quantité de fragments me déchire	*La cantidad de fragmentos me desgarra*
Dialogue impur	Diálogo impuro
Une projection désespérée de la [matière verbale	Un proyectarse desesperado de la [materia verbal[10]

Les accouplements inattendus, au cœur de l'oeuvre de Pizarnik, se traduisent dans le langage par la coexistence, sans solution de continuité, de la poésie et de la prose et par l'alternance soudaine de registres hauts et bas : c'est un « dialogue impur », dira Pizarnik. En ce qui concerne les représentations, ces accouplements aboutissent à des figures composites, quelquefois monstrueuses, dont on peut toujours discerner, de façon très nette, chaque élément de l'ensemble. C'est un univers qui n'est pas loin de « la treille où le pampre à la rose s'allie » ou encore de l'alliance entre les « soupirs de la sainte et les cris de la fée »[11] des *Chimères* nervaliennes.

La figure du sphinx est, elle aussi, une figure chimérique qui véhicule une représentation impossible de la femme car, comme le signale Luce Irigaray : « la femme n'est ni fermée, ni ouverte. Indéfinie, infinie, la forme ne s'y achève pas »[12]. En d'autres termes, la femme que nous présente le sphinx est une figure fragmentée malgré son unité apparente et, comme tout hybride, transpercée par l'incapacité de se reproduire. C'est au travers du langage que cette stérilité sur le plan organique sera transformée en fécondité sur le plan de la représentation.

Il est clair que le choix d'une figure qui est moitié femme, moitié bête n'est pas innocent ; on peut toutefois s'interroger sur les enjeux de cet assortiment, sur les motivations derrière le rapprochement de chacune des parties composant l'objet hétérogène[13]. Béatrice Didier signale, par exemple, l'existence d'une certaine complicité, d'un rapport privilégié entre la femme et l'animal, qui serait un moyen pour l'écrivain de réfléchir sur la nature féminine et sur sa propre existence :

> le domaine de la métamorphose [est un] thème par lequel s'exprime un autre rapport à l'animal, une autre façon aussi, peut-être, de ressentir son propre corps, d'en remettre en question les limites. L'homme aussi rêve de métamorphoses, certes, mais la femme [...] y peut libérer un désir plus réprimé, plus multiforme, finalement, plus inquiétant[14].

Si le sphinx est une figure qui inquiète de par sa configuration hybride, elle peut cependant être compensée, voire neutralisée, par l'art, comme c'est le cas, par exemple, du fameux sphinx présenté par Gustave Moreau[15]. Mais c'est surtout par l'atrocité de ses crimes envers les voyageurs qui vont à sa rencontre, que le sphinx est une figure monstrueuse.

C'est, encore, une figure qui inquiète par l'interrogation et l'incertitude qu'elle instaure avec sa présence, et par le fait que son aspect physique se prête à confusion; c'est, d'après le poème, une figure que l'on devine sur les murs et qui renvoie aussitôt au mystère, grâce au secret qu'elle détient. Les énigmes qu'elle propose aux voyageurs concentrent à la fois le savoir et le pouvoir, et leur dénouement entraîne souvent la perte et du pouvoir et de l'existence pour le vaincu : tel était le sort des voyageurs tués par le sphinx à l'entrée de Thèbes, tel a été aussi

le sort du sphinx. Lorsque Œdipe trouva la réponse, elle mit fin à ses jours en se jetant du haut d'un rocher.

Ces énigmes sont forcément liées au langage puisque, étymologiquement, l'énigme est une « parole obscure », souvent brève. Les deux énigmes les plus connues, c'est-à-dire celles qui ont été proposées par le sphinx à Œdipe, renvoient respectivement à l'homme et au temps.

La clepsydre nous renvoie aussi au temps et au discours, puisqu'elle n'est rien d'autre qu'une horloge à eau, utilisée par les Grecs pour délimiter la durée de la prise de parole de leurs orateurs. C'est encore un objet double, composé de deux vaisseaux par lesquels filtre l'eau. Si le sphinx détient un secret, et s'il est en quelque sorte le signe de la contraction, la clepsydre, elle, est le signe de l'épanchement, puisqu'en coulant le liquide permet à l'horloge de fonctionner.

Toujours du point de vue de la représentation, le caractère hiératique du sphinx se confond avec la dureté et la solidité du mur, alors que le rapport avec l'eau qu'établit la clepsydre se confond avec les taches d'humidité sur le mur : « Trace bleue sur le mur »[16]. Si la clepsydre est un appareil destiné à mesurer le temps, c'est, aussi, comme le suggère l'étymologie, un objet anthropomorphe, puisqu'elle est « celle qui vole de l'eau ». Cette deuxième figure avide qui se forme sur le mur exprime bien la confrontation, à l'intérieur même du sujet, entre désir et réalité, entre présence et absence, entre la soif et l'acte de boire.

La figure hétérogène du sphinx souligne l'animalité et le caractère instinctif de la femme, mais l'image de la clepsydre en souligne l'instrumentalisation. L'analogie ainsi créée fait de la figure féminine un objet conflictuel et machinal : c'est, à la fois, un réceptacle passif et un objet qui laisse échapper mécaniquement un liquide. La double condition de la clepsydre amorce, du point de vue organique, une désintégration de la femme semblable à celle observée par Simone de Beauvoir : « Si la chair suinte –comme suinte un vieux mur ou un cadavre– il semble non qu'elle émette du liquide mais qu'elle se liquéfie : c'est un processus de décomposition qui fait horreur [17]». En tant qu'élément essentiel pour la vie, le débit d'eau –le principe selon lequel fonctionne la clepsydre– annonce l'anéantissement, c'est-à-dire, l'écoulement qui amène à la désintégration et à la mort.

Le sphinx et la clepsydre témoignent en définitive de procédés à la fois complémentaires et inverses : la reconstruction et la dissolution. Ce sont des présences avides, des représentations toujours inquiétantes ou dérangeantes de la figure féminine, que l'on retrouvera encore sous la forme d'apparitions (« ange haillonneux »), de figures funestes (« jeune morte entre des cierges ») ou de fantoches (« belle automate »)[18].

Mais si ces formes sur le mur révèlent l'impossibilité de représenter la femme dans son intégralité –car il faut bien insister sur le fait que les

figures que l'on a évoquées renvoient constamment à un sujet féminin brisé et instable– il ne faut pas négliger ce que la matérialité du mur apporte à cette question. Le mur configure en effet une enceinte close, une « chambre seule » dont la solitude et l'isolement se transfèrent au sujet.

Les fentes du mur s'accordent bien avec la brisure du sujet, tandis que l'espace clos de la chambre oblige à une lecture centrée sur le sujet en tant qu'être à l'écart. Bien entendu, le fait d'être ou de se mettre à l'écart est déjà une posture en soi, pas seulement un fait d'énonciation. Ainsi en va-t-il dans « Adieux » (« Despedida ») :

> Un feu abandonné étouffe sa lumière.
> Un oiseau amoureux lève son chant.
> Tant de créatures avides dans mon silence
> Et cette petite pluie qui m'accompagne[19].

Solitude, écart et, par-dessus tout, manque[20]. Si l'espace poétique du mur est instable, il est aussi fécond et signe de l'intermédiaire. Les tensions et les conflits latents que le langage poétique actualise ne pourront être résolus qu'en prenant le risque d'aller au-delà des apparences (« Si tu oses surprendre/ la vérité de ce vieux mur »), c'est-à-dire, en prenant le risque de *voir* différemment. De ce point de vue, l'équilibre précaire du sphinx et l'incomplétude et le manque de la clepsydre sont deux créatures avides de Alejandra Pizarnik qui portent un regard nouveau sur les sujets féminins.

Bibliographie

Bajarlía, Juan Jacobo, *Alejandra Pizarnik (anatomía de un recuerdo)*, Buenos Aires, Almagesto, 1998.

Beauvoir, Simone de, 1949 (et 1976), *Le deuxième sexe*, 2 T., Paris, Gallimard, Folio Essais, p. 37-38.

Borges, Jorge Luis, *Otras inquisiciones,* Buenos Aires, Sur, 1952.

Cazenave, Michel (éd.), *Encyclopédie des symboles*. Paris, Librairie générale française, Le Livre de Poche, 1996.

Didier, Béatrice, *L'Ecriture-Femme*, Paris, PUF, 1981.

Grassin, Jean-Marie (dir.), *DITL. Dictionnaire International des Termes Littéraires*. http://www.ditl.info/index.php

Grimal, Pierre (éd.), *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, P.U.F., 1951, 2000.

Irigaray, Luce, *Spéculum de l'autre femme*, Paris, Minuit, 1974.

Jelinek, Elfriede, « A l'écart », Fondation Nobel, 2004. [In www.nobelprize.org].

Nerval, Gérard de, *Les filles du feu. Les chimères. Sonnets manuscrits,* Jacques Bony (éd.), Paris, GF-Flammarion, 1994, 2003.

Pizarnik, Alejandra, *Poesía completa*, Buenos Aires, Lumen, 2001, [Poesía 120].

Pizarnik Alejandra, *Prosa completa*, Buenos Aires, Lumen, 2003, [Palabra en el tiempo 317].
Pizarnik, Alejandra, *Les Travaux et les nuits. Œuvre poétique 1956-1972*, traduction de Silvia Baron Supervielle et Claude Couffon, Paris, Granit/Unesco, 1986, [Collection du Miroir]
Pizarnik, Alejandra, *Œuvre poétique*, traduction de Silvia Baron Supervielle et Claude Couffon, Arles, Actes Sud, 2005.
Vinci, Léonard de, *Les Carnets de Léonard de Vinci*, Introduction, classement et notes par Edward Mac Curdy, préface de Paul Valéry, 2 T., Paris, Gallimard, 1942, 1989 [« Tel 116-117 »].

Notes

[1] A. Pizarnik, *Œuvre poétique*, Arles, Actes Sud, 2005, p. 124: "Del combate con las palabras ocultame / y apaga el furor de mi cuerpo elemental" ("Destrucciones", *Los trabajos y las noches),* in A. Pizarnik, *Poesía completa*, Buenos Aires, Lumen, 2001, p. 158. Nous signalons qu'il existe également une version en hyperbate de cette traduction de Silvia Baron Supervielle : « De la guerre avec les mots cache-moi / et éteins de mon corps élémentaire la fureur », paru in A. Pizarnik, *Les Travaux et les nuits*, Paris, Granit/Unesco, 1986, p. 78.
[2] Dans « La muralla y los libros », Borges suggère, quoique pour des raisons bien différentes, un lien similaire entre mur et écriture. Cf. J. L. Borges, *Otras inquisiciones,* Buenos Aires, Sur, 1952, p. 9-12.
[3] A. Pizarnik, *op. cit.,* 2005, p. 143; A. Pizarnik, *op. cit.,* 2001, p. 102.
[4] A. Pizarnik, *op. cit.*, 2005; p. 232: "Un proyectarse desesperado de la materia verbal", A. Pizarnik, *op. cit.,* 2001, p. 155. Je remercie Michèle Ramond de m'avoir signalé l'analogie entre les images de Pizarnik, projetées sur le mur comme sur un écran, et celles du mythe platonicien de la caverne. En effet, l'obscurité, et plus particulièrement l'ombre, balisent l'ensemble de l'œuvre de Pizarnik, comme en témoignent bien les "Textes d'Ombre", de publication posthume.
[5] "adhiero la hoja de papel a un muro y la *contemplo*" : "El poeta y su poema", in A. Pizarnik, 2003, p. 300. Rédigé en 1962, lorsque Pizarnik séjournait à Paris, ce texte fait partie des prologues qui intègrent le volume *Quince poetas. Antología consultada de la joven poesia argentina*, publiée à Buenos Aires en décembre 1967. Nous traduisons.
[6] Léonard de Vinci, *Les Carnets de Léonard de Vinci*. Paris, Gallimard, 1989, p. 247.
[7] Souligné dans le texte. A. Pizarnik, 2003, p. 28: "visiones de palabras *escritas* pero que se mueven". Nous traduisons.
[8] A. Pizarnik, *op. cit,* 2003, p. 312: "Escribir un poema es reparar la herida fundamental, la desgarradura. Porque todos estamos heridos". Nous traduisons.
[9] Cf. M. Cazenave (éd.), *Encyclopédie des symboles*. Paris, Le Livre de Poche, 1996.
[10] "El infierno musical", A. Pizarnik, *op. cit.,* 2001, p. 268; A. Pizarnik, *op. cit.,* 2005, p. 232.
[11] G. de Nerval, *Les filles du feu. Les chimères*. Paris, Flammarion–GF, 2003, p. 317 (« El desdichado »).
[12] Irigaray, Luce. 1974. *Spéculum de l'autre femme*. Paris, Minuit, p. 284.

[13] Signalons, juste à titre anecdotique, que le personnage principal de la pièce de théâtre *La Esfinge* (1955) de Juan Jacobo Bajarlía, a été inspiré par la figure d'Alejandra Pizarnik. La pièce a été crée pour la première fois au théâtre « Mariano Moreno » de Buenos Aires, avec des décors de Juan Battle Planas. Pizarnik y était présente. Cf. J. J. Bajarlía, *Alejandra Pizarnik (anatomía de un recuerdo)*. Buenos Aires, Almagesto, 1998.

[14] Didier, Béatrice, *L'Ecriture-Femme*, Paris, PUF, 1981, p. 21.

[15] Je pense notamment à l'huile sur toile "Oedipus and the Sphinx" (1864), actuellement au Musée Métropolitain de New York.

[16] A. Pizarnik, *op. cit.*, 2005, p.164 : « Huella azul en la pared », A. Pizarnik, *op. cit.*, 2001, p. 203.

[17] S. de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 2003, T. 2, p. 165.

[18] A. Pizarnik, *op. cit.,* 2005, p. 161, p. 160 et p. 87, respectivement; "ángel harapiento", "joven muerta entre cirios", "hermosa autómata": A. Pizarnik, *op. cit.*, 2001, p. 200, p. 199 et p.119.

[19] A. Pizarnik, *op. cit.*, 2005, p. 136: "Mata su luz un fuego abandonado. / Sube su canto un pájaro enamorado. / Tantas criaturas ávidas en mi silencio/ y esta pequeña lluvia que me acompaña"; A. Pizarnik, *op. cit.*, 2001, p. 170.

[20] Nous renvoyons le lecteur au discours d'acceptation du Prix Nobel 2004 d'Elfriede Jelinek, qui s'y étend sur cette position « à l'écart » par rapport à la création littéraire mais aussi par rapport à sa condition de femme : E. Jelinek, « A l'écart », Conférence Nobel, 2004.

La mère comme sujet en partance

NADIA MÉKOUAR-HERTZBERG
Université de Pau et des Pays de l'Adour

Proposer le personnage de la mère pour contribuer à cette étude sur le sujet féminin et ses représentations semble aller de soi, couler de source presque : la mère est bien un « sujet féminin » par excellence, et ce, d'ailleurs, dans les multiples sens que peut recouvrir le terme de « sujet », ô combien foisonnant, voire retors. Il est même licite de commencer par évoquer la mère comme « sujet » particulièrement à la mode, en vogue, si toutefois, on considère que cet engouement n'est pas un simple phénomène « de surface ». Il est au contraire la conséquence marquée d'une carence, d'une méconnaissance, peut-être d'une omission volontaire ou d'une amnésie confortable : il n'est, souhaitons-le, que la préfiguration d'une exploration constante et désormais immuable par le monde des arts, par celui de la critique littéraire et universitaire.

Le recueil de textes réunis par Laura Freixas, *Madres e hijas*, témoigne de cette volonté d'exploration qui se fait jour. Il permet de préciser, en outre, que la mère apparaît comme un sujet –en fait, un objet narratif– de prédilection pour les écrivains féminins, autant d'ailleurs qu'elle l'a été et qu'elle continue de l'être pour les auteurs masculins : tous les textes présents dans cette anthologie sont en effet des textes au féminin, écrits par des romancières contemporaines espagnoles. Ils constituent une brillante constellation de portraits de mères, chaque récit, plus ou moins bref, offrant un instantané unique du personnage de la mère. Le titre de l'anthologie, de par la présence réitérée du pluriel, révèle d'emblée cette multiplicité, tout en associant indéniablement et clairement le personnage de la mère à celui de la fille. Ce dernier point est d'importance, d'abord parce qu'il restreint le champ des représentations de la figure maternelle : les mères, dans ces textes, seront des mères de filles, et non de fils ; par ailleurs, cet espace titulaire désigne des mères et des filles littéralement coordonnées entre elles, comme si les mères ne pouvaient être disjointes des filles, et vice-versa. Si j'ai pris le parti de m'intéresser seulement au personnage de la mère, ce n'est pas pour « trahir » le titre de l'anthologie, ignorant l'indéniable conjonction mère/fille ; c'est plutôt que j'ai pu observer que si, dans la plupart des textes, la fille disait la mère, dans les textes, moins nombreux, où la mère

disait la fille, cette diction était prétexte à une diction de la mère. Reste à savoir laquelle bien sûr...

Les mères semblent donc être partout dans ces textes, que ce soit dans le cadre de la représentation de la mère par elle-même, dans « l'auto-diction » de la mère, ou dans celui de la diction de la mère par la fille. Pour autant, et invalidant presque ce constat de l'omniprésence de la mère, tous les textes de cette anthologie font émerger –mais peut-on dans ce cas-là parler « d'émergence » ?– un sujet maternel vacillant, aux contours incertains, un sujet –mais est-ce là alors le terme approprié ?– parfois même « absent » ou en passe de l'être. Or, le sujet « ontologique », celui, sans nul doute, auquel il est fait allusion dans l'expression « sujet féminin », celui de la philosophie moderne de Descartes à Sartre est celui qui dit « je », qui pense ou qui agit en tant qu'il serait le principe défini et identifié de ses pensées et de ses actes. Ces représentations de la mère fondées sur un certain chatoiement, un constant miroitement ne sont-elles pas inconciliables avec la configuration stable et rassurante de la mère comme « sujet » ? La figure de la mère comme « sujet » se révélerait alors tout à coup « hors-sujet », dans tous les sens que peut recouvrir cette expression y compris son sens propre et immédiat, la mère hors du sujet, excédant la notion de sujet.

Dans ces conditions, se proposer d'envisager la mère comme « sujet » pourrait apparaître comme un projet vain et contradictoire. Si, toutefois, la représentation littéraire de la mère en tant que sujet me paraît valide, c'est que ce mouvement perpétuel que je crois discerner fait « être » la mère au sein des textes : il la fait « être » non pas en tant qu'icône, en tant qu'image fixe et mythifiée mais en tant que présence en train de se retirer, en tant qu'absence sous-jacente. Après tout, ou plutôt avant tout, un « sujet » est bien ce qui est dessous, ce qui est sous-jacent : certes, l'étymologie (*sub-jacere*) ne suffit pas à rendre compte du terme mais elle peut permettre de l'envisager dans une perspective nouvelle ou de redécouvrir un de ses angles oublié, enseveli par un usage unilatéral et machinal de la langue. Dans cette perspective, la mère est un « sujet » féminin, c'est-à-dire une figure sous-jacente, omniprésente et pourtant inaccessible : un « sujet » conflictuel, dans le sens où il « est » tout en s'absentant, il se donne, il s'intercepte dans et par un éloignement dont il conviendrait de dégager quelques modalités.

Ce processus d'éloignement, de fuite qui semble caractériser la figure maternelle est d'autant plus prégnant qu'il est absolu : il ne résulte pas seulement de l'expérience subjective de celui ou de celle qui rend compte de la figure, de cet « autre » qui, dans le recueil, peut être le père (un seul récit sur les 14 qui constituent l'anthologie, celui de Rosa Chacel, « Chinina Mingone », en position aperturale), ou la fille (il s'agit de l'essentiel des récits) : l'éloignement de la figure maternelle n'est pas

tributaire du système subjectif de qui en rend compte. La distance qui caractérise la figure maternelle n'est pas, dans ces textes, une marque, une manifestation d'ordre psycho-affectif de la part d'autrui mais une posture, un positionnement véritablement constitutif de l'être-mère.

C'est d'ailleurs pourquoi ce sont les deux textes de l'anthologie dont le sujet énonciateur est la mère elle-même, qui me paraissent les plus suggestifs et révélateurs en la matière. « Al colegio » de Carmen Laforet et « La niña sin alas » de Paloma Díaz Mas font état d'un sujet maternel qui se définit dans et par l'éloignement, qui s'énonce en tant que tel dans une véritable dissolution, comme s'il devenait pleinement sujet, prenait toute sa dimension, dans la distance. Dans une phrase anodine en apparence, cette émergence de la mère en tant que sujet résulte ainsi d'une simple promenade en ville : « Y cuando salimos a la calle, yo, su madre, estoy casi tan cansada como el día en que la puse en el mundo. » Pas, ou plus, d'épopée guerrière de par le vaste monde, d'expédition lointaine, mais une promenade quotidienne, un déplacement ordinaire qui, cependant, amène le sujet à lui-même, à une auto-affirmation marquée par l'inutile mais révélatrice répétition *yo/su madre*. Pour autant, cette promenade ne renvoie pas le personnage de la mère à une identité fermement définie mais bien davantage à une entité flottante, estompée par la fumée de cigarette ou par la brume... Sujet, certes, mais sujet aux contours incertains ; mère qui, au terme de son émergence, devient même sa propre fille ou la fille qu'elle était, on ne sait exactement :

> Se me ocurre pensar que [...] lo que la vaya separando de mí, la irá acercando de tal modo a mi alma, que al fin no sabré dónde termina mi espíritu ni dónde empieza el suyo... [...]. Pero yo quisiera que alguien me explicase por qué cuando me voy alejando por la acera, manchada de sol y de niebla [...], porque me imagino el aula y la ventana, y un pupitre mío pequeño, desde donde veo el jardín, y hasta veo clara, emocionantemente, dibujada en la pizarra con tiza amarilla una A grande, que es la primera letra que yo voy a aprender.

Distance et éloignement ne signifient pas ici renonciation à la figure de la mère mais revisitation de cette image : la mère auréolée de soleil et de brume, semble se disséminer dans une diffraction lumineuse d'elle-même, faisant voler en éclats des frontières susceptibles de l'assujetir. C'est bien dans cette mise à distance, dans ce mouvement d'absence réitéré au cours du récit, que la mère se définit, ou qu'elle « s'indéfinit », qu'elle s'affirme comme indéfinie. C'est cette indéfinition même qui la fait être pleinement mère.

Au contraire, la renonciation à cet éloignement conduit le personnage maternel à se méconnaître, à se perdre, plus exactement à se circonscrire au seul acte de procréation. Enceindre l'autre reste pourtant le point de départ fondamental de l'assomption de la mère vers elle-

même. La dissolution qui, dans ces textes au féminin, se rattache au sujet-mère, à la mère en tant que sujet, est incontestablement conditionnée par cette gestation initiale. Bien plus que pure justice, ce n'est que pure logique. La mère est bien celle qui, physiologiquement, a fait l'expérience intime, interne, de l'altérité, ou –peut-être ce terme conviendrait-il mieux–, de la variabilité : en effet, elle ne devient pas « autre » mais elle devient mère en fluctuant, en oscillant par rapport à elle-même au sein de sa propre unité corporelle, dotant ainsi son « identité » d'une pluralité et d'une incertitude à la fois enthousiasmantes et angoissantes. On pourrait d'ailleurs se demander si cette prime expérience de la maternité n'est pas, bien plus qu'un don, une révélation, une découverte de cette oscillation, de ce tremblement (ce tremblement si magnifiquement « fictionnalisé » dans le *Temblor* de Rosa Montero) qui précède la constitution du sujet unitaire. Plus exactement, la maternité plus que pluraliser l'unité subjective féminine, révélerait sa pluralité sous-jacente, la mettrait à jour en quelque sorte.

Pour autant, la mère, dans l'ensemble des textes de l'anthologie, n'apparaît pas essentiellement comme espace sacré de gestation, comme celle qui enfante. Les évocations de ces primes moments de la maternité sont d'ailleurs allusives, voire absentes : l'enjeu fondamental de ces représentations de la mère réside plutôt dans cette diffraction du sujet maternel, ce renoncement à l'unité qui, paradoxalement, la fonde en tant que sujet-mère. En ce sens, s'il reste indéniable que la gestation, la gravidité révèlent à la mère son propre potentiel de variabilité, la mère ne peut être représentée, ne peut se représenter en tant que mère que si elle travaille, si elle cultive ce soubassement, ce filon, en quelque sorte. Le deuxième texte dont le sujet énonciateur est la mère semble fondamental à cet égard : « La niña sin alas » de Paloma Díaz Mas, est le parfait contre-exemple de la dynamique du détachement qui anime la mère de « Al colegio ». Le titre, à lui seul, dit d'emblée la privation au lieu de la pluralité, suggère l'inertie au lieu de la fluctuation. Car la fille sans ailes, le sujet des-ailé c'est aussi, par procuration, la mère privée d'ailes, la mère qui se prive de ses ailes, qui renonce à se servir de ses ailes ; c'est la mère qui, symboliquement, se mutile (de même qu'elle mutilera sa fille) devenant mère incomplète, inachevée, sacrifiée. Le terme apparaît explicitement à la fin du récit : « una madre tiene que sacrificarse por su hija ». Mère « sacrifiée », elle l'est pour avoir renoncé à la variabilité qui s'offrait à elle, pour n'avoir pas su mener à terme, pour n'avoir pas su parfaire cette expérience de l'altérité : avalant littéralement sa fille, elle refuse l'altérité, la variabilité dont pourtant elle fut porteuse, ce qui, dans le texte, se manifeste par une isotopie de plus en plus marquée de l'attachement, de l'immobilisme et de l'enfermement.

Cette représentation du sujet maternel dans et par la variabilité, une fois constatée dans son caractère absolu, n'est pas sans susciter des

remarques, surtout s'il s'agit de l'auto-représentation de la mère, de la représentation de la mère par elle-même. Il semble y avoir une contradiction notable entre un sujet d'énonciation clairement identifié dans sa fonction de narrateur d'une part et, d'autre part, l'objet de sa narration : lui-même comme sujet maternel diffracté, non pas véritablement lointain, absent mais perpétuellement en train de s'éloigner, de s'absenter. Ces deux sujets sont-ils superposables ? Comment concevoir l'autoportrait de la mère dans ces conditions ? N'est-il pas incompatible avec cette incertitude qui semble fonder le sujet maternel ?

Dans les deux récits de *Madres e hijas* dont il est question, il apparaît que la mère peut dire la mère dans sa variabilité en mutant elle-même en tant que sujet d'énonciation. En d'autres termes, la prise en compte de la variabilité propre au sujet maternel passe, dans ces récits, par une pratique de la variabilité au niveau de l'instance narrative. En effet, l'instance narrative, le sujet-narrateur s'avère n'être pas toujours celui que l'on croit, en l'occurrence, pas toujours la mère que l'on croit, faisant alors preuve d'une variation, d'une oscillation qui est à l'unisson de la fluctuation qui fonde le personnage maternel. De la sorte, la mère se dit pleinement dans sa variabilité en devenant elle-même « autre », une autre en tant que sujet de diction. Souvenons-nous du final de « Al colegio », où la mère-narratrice redevient fille de sa mère, et où, par effet de rétroaction, la représentation de la mère qui était à l'oeuvre jusqu'alors dans le texte, se démultiplie, se diffracte : quelle était alors cette mère que l'on a lue ? Qui est véritablement ce sujet-narrateur à l'origine d'un autoportrait qui n'en était peut-être pas un, ou pas complètement ? La seule certitude, au terme de ce tour de passe-passe, est que la mère redevient fille dans et par la diction d'elle-même. Elle renaît en tant que fille tout en advenant pleinement mère, tout en énonçant, avec autant de complétude qu'il est possible de le faire, son être-mère : ces deux procès sont comme indissociables, indispensables l'un pour l'autre.

Ainsi, l'auto-diction de la figure maternelle comme figure en perpétuel déploiement, en perpétuelle dérobade, semble avoir pour corrélat la mise en place, au sein de la narration, au sein de l'économie de la signification, d'un « sujet en procès » : c'est volontiers que je reprends l'expression de Julia Kristeva car elle me semble fort bien rendre compte de cette incertitude constitutive du sujet maternel. Le sujet maternel, lors de son auto-diction, est bien ce sujet qui, « pour correspondre à son hétérogénéité, doit être, disons, un sujet en procès ». Ce sujet « en procès » paraît seul susceptible, par cette indéfinition, ce tremblement, cette vacillation constante, de dire la mère dans sa variabilité de sujet. Il permet aussi d'évacuer de ces récits d'auto-diction maternelle, le leurre de la mère comme sujet unitaire, circonscrit et délimité.

Dans cette perspective, l'introspection littéraire de la mère par elle-même est toujours une re-présentation, une image impliquant une certaine médiateté : la mère ne peut rendre compte de sa variabilité en tant que sujet qu'en instaurant un décalage, un jeu avec elle-même, qu'en actualisant, dans et par la diction, un ou plusieurs des possibles qui la constituent, qu'en répétant –pourquoi pas ?– cette expérience de l'altérité qu'elle fit lors de la gestation : se dire comme mère en devenant autre... Même si la mère est à l'origine de sa propre diction, il ne s'agit pas, fondamentalement, de dire la mère qu'elle est, ni, de façon plus ou moins « déguisée », la mère qu'elle a, ou a eue. Il s'agit plutôt de dire l'instabilité constante, le chatoiement renouvelé du sujet-mère. Cette diction peut fort bien s'effectuer au travers d'évocations en apparence tout à fait « traditionnelles » : des évocations présentes dans « Al colegio » et dans d'autres textes de *Madres e hijas*, des évocations dessinant, certes, des figures précises mais derrière lesquelles d'autres se cachent toujours, telles des ombres chinoises. La mère y est invariablement « autre », en cache une autre ; elle n'est jamais là où elle pensait se trouver, là où elle pensait pouvoir se dire / lire, toujours en fuite, à distance, précisément pour pouvoir se dire. La représentation de la mère, y compris et surtout son auto-représentation, n'est pas un portrait mais l'expression d'une distance, d'une proximité inabordable parce que toujours rendue un peu plus distante : c'est près, c'est presque là, sans qu'on puisse jamais l'atteindre, une proximité qui est toujours un peu plus loin.

On peut aisément concevoir alors, que la diction de la mère par la fille implique également l'expression de la distance : celle d'une altérité complexe et retorse, puisque la fille dit une « autre » qui est sa mère et dont elle est pourtant la reproduction plus ou moins conforme... Cette diction de la mère dans et par l'éloignement revêt sensiblement les mêmes caractéristiques que l'auto-diction de la mère. Dans « De su ventana a la mía » de Carmen Martín Gaite, récit magistral à cet égard, le sujet-mère reste un sujet « tremblé », incertain, et constamment associé au secret, à « un nido de cristal tan secreto, tan raro y tan perenne que hasta ayer nadie había dado con él » : le nid « maternel », véritable épicentre de chaleur et de protection, est ici désactivé par la triple expression de la distance : celle du cristal qui laisse voir ce qu'il enceint sans permettre de l'atteindre ; celle de l'étrangeté inaccessible ; celle, enfin, de ce secret pérenne sans cesse renouvelé au fur et à mesure qu'il se dévoile.

Difficile de ne pas évoquer, également, le récit épistolaire d'Esther Tusquets, « Carta a la madre ». Dans ce texte, longue lettre adressée à la mère, l'éloignement du personnage maternel se manifeste moins par l'absence de relation affective, pourtant évidente, que par le recours à la lettre en elle-même. En effet, si la lettre implique, dans sa forme même,

une relation à l'autre, cette relation à l'autre se réalise, toujours et nécessairement, dans et par la distance. « Carta a la madre » se place exactement dans cette perspective : la figuration de la mère comme « sujet à distance » y est justement rendue possible par cette distanciation qu'induit la lettre. On aura remarqué, au sein de l'espace titulaire de ce texte, le troc surprenant du « ma » mère contre « la » mère : ce troc n'est-il pas le pas à franchir pour que la rencontre soit possible, pour que la diction, la représentation de la mère soit possible ? Il ne serait d'ailleurs pas incongru d'avancer que toutes les représentations de la mère de ce recueil sont autant de simulacres de lettres, en adoptent, du moins, les traits distinctifs : ceux de retrouvailles qui toujours s'effectuent dans la distance, grâce à la distance et à la séparation.

Enfin, à lire et relire ces quelques textes, il m'est apparu avec une certaine acuité que ce sujet maternel qui est dit dans et par la distance, avait logiquement partie liée avec l'espace, que la diction de la mère passait par la diction d'un territoire, véritable invariant qui parcourt les textes de cette anthologie. A ce titre, il est frappant de constater que la figure textuelle de la mère est une figure que l'on pourrait qualifier d'itinérante, que cette distance qui toujours s'associe à l'évocation de la mère, ce détachement qui permet pourtant de la ressaisir, ne serait-ce que fugitivement, prend, dans ces textes, la forme d'un véritable voyage : non pas le voyage de la fille vers la mère mais le voyage de la mère, voyage absolu parce que sans destination, déplacement pur et simple. Non, ce n'est pas la fille qui s'achemine vers la mère, qui va la rejoindre, mais c'est en revanche, la fille qui dit la mère, qui la représente comme figure voyageuse, subsumant la variabilité du sujet maternel, la multiplicité des possibles que ce sujet, bien que sujet, continue d'abriter, dans la présence isotopique du voyage. Plus encore, ce n'est pas la mère qui voyage mais c'est la mère qui est voyage, vagabondage peut-être, association qui figure au plus près le sujet maternel comme une unité imprévisible et éparpillée. Mère-voyage, mère-vagabondage et non pas mère-errance car la mise en oeuvre de ce déplacement est toujours promesse de brèves mais extatiques retrouvailles, celles qui durent le temps d'un texte.

Les exemples, dans cette anthologie, sont multiples. La magnifique image de la « madre ventanera » qui surgit dans le texte de Carmen Martín Gaite me semble être parfaitement emblématique de la représentation de la mère comme sujet en partance. La constante dissolution de la mère qui s'impose à la fille en train de la représenter, trouve ici son expression dans la présence de la fenêtre, cet « entre-deux » qui manifeste le passage du dedans au dehors, et vice-versa. C'est bien sur cette frontière, cette lisière, ce lieu qui est transition plus que lieu, qu'est saisie la mère ; c'est bien lors de ce passage, de cette préfiguration de l'absence, qu'est interceptée et retrouvée la mère pour

être à nouveau perdue dans un espace ouvert, sans localisation précise et définitive : « el reino inconcreto del que sólo se sabe que está lejos, que no lo ha visto nadie y que acoge a todos los pájaros ateridos y audaces, brindándoles terreno para que hagan su nido en él unos instantes ». La mère représentée dans ce mouvement de dérobade implique le surgissement d'un territoire maternel, d'un parage « inconcret », le surgissement d'un parage hors-lieu dans lequel elle s'éparpille et duquel elle surgit parfois pour à nouveau disparaître, et ce, dans un sempiternel recommencement.

Ainsi, sans plus de place assignée, la mère est bien ce sujet perpétuellement en partance. Elle est un « sujet » possible, probable pour autant que l'acception de ce terme soit susceptible d'inclure, ne serait-ce que le temps d'un texte, la variabilité et la distance sans cesse renouvelées, le sujet comme « point de fuite ». Mère sans lieu, elle ne peut être représentée que dans l'éparpillement de son être, dans la fuite : non pas une absence radicale, une abolition de la présence mais une « mise en absence » comme on peut mettre en veilleuse, un effacement qui est toujours en cours, un processus d'extinction n'arrivant jamais à terme et donc sans cesse renouvelé, un « absentement » permanent en quelque sorte. Cette mère en partance ne peut être l'objet d'une image : ces textes en sont la preuve. Elle se résorbe plutôt dans ce que l'on pourrait appeler, sans aucun mysticisme, une vision transitoire, éphémère, mais toujours ouverte à tous les possibles et reconduite sous des formes variées, une vision volatile mais toujours susceptible de renaître. En ce sens, la figure littéraire de la mère, dans son éternelle dérobade, est une figure bien plus visible que lisible, plus de l'ordre de la vision que de la lecture. Libre à nous d'apprendre à la voir ou à l'apercevoir dans les textes, d'accepter de nous défaire, provisoirement sans doute, en compagnie de quelques textes, de notre superbe arsenal d'images qui hébergent les mères, qui les représentent, mais qui n'accèdent pas à leur fugacité.

Bibliographie

Freixas, Laura, *Madres e hijas,* Barcelona, Anagrama, 1996.
Haroche-Bouzinac, Geneviève, *L'épistolaire*, Paris, Hachette, 1995.
Huston, Nancy, *Journal de la création*, Paris, Seuil, 1990.
Kristeva, Julia, *Le Polylogue*, Paris, Seuil, 1977.
Montero, Rosa, *Temblor*, Barcelona, Seix Barral, 1990.

Troisième partie
Tercera parte

Libérée, visionnaire, transformatrice
Liberada, visionaria, transformativa

Tenéis que ser señoras

LAURA FREIXAS
Escritora, Madrid

Que entre hombres y mujeres existía una diferencia radical, una diferencia que determinaba fatalmente y hasta en sus menores detalles la vida de unos y otras, eso, en la España de los años sesenta, de puro evidente ni siquiera se comentaba. Pero a mí lo que me dejaba atónita era la flagrante injusticia del reparto, el descaro con que los hombres –porque estaba claro que habían sido ellos, que para eso mandaban, desde mi abuelo a Franco– lo habían hecho aplicando el refrán: "El que parte y reparte, se lleva la mejor parte" y a nosotras nos habían dejado la peor.

Ellos dirigían fábricas, curaban enfermos, construían casas; ellas hacían recados, ordenaban armarios, perseguían niños por el pasillo con una cuchara en la mano. Ellos hablaban de música, de economía, de política; ellas, de criadas y papillas. Ellos tenían reuniones, ganaban dinero, hacían viajes de negocios; ellas planchaban, hacían la compra, iban a la peluquería. Ellos esquiaban, navegaban, se iban de juerga; ellas, durante horas en la playa, en una tumbona sobre la nieve o en la cama, les esperaban.

[….]

Mi abuela Mercedes sólo hizo la primaria, en la que principalmente aprendió a coser y rezar. Cierto que su familia era pobre, pero también lo era la de mi abuelo y sin embargo mi abuelo estudió –gratis– en el seminario, donde adquirió una cultura que aunque no muy moderna, ni muy adecuada a la finalidad –prosaica, desde luego, e indigna de un caballero cristiano, pero quizás no del todo inútil– de ganar un sueldo a fin de mes, no dejaba de ser una cultura. En su vejez, mi abuelo leía los periódicos y peroraba, si había algún hombre presente –no iba a perder el tiempo hablando de esas cosas con mujeres–, sobre los asuntos que se traían entre manos el Gobierno de la Nación y la Humanidad en general, mientras mi abuela fregaba los platos. A ella, de pequeña, le gustaba leer, pero una vez que su madre la encontró con un libro en las manos, se lo cogió y lo tiró al fuego, exclamando: "¡Para qué te va a servir ¡Para fregar bacines…!"

A mi otra abuela también le gustaba leer, pero tampoco la dejaban. Sólo se lo permitían, a modo de excepción, los domingos. Ese día, con mucha prosopopeya, su padre le entregaba la llave de la biblioteca

acristalada para que eligiese un libro; por la noche tenía que devolverlo (y ella fingía obedecer, pero hacía trampa: no cerraba la vitrina con llave, y así, a escondidas, seguía cogiendo libros). Ella también hizo sólo la primaria; luego sus padres la sacaron del colegio y hasta que se casó estuvo en casa con su madre, que le enseñaba las labores propias de su sexo, o la enviaba al mercado con la cocinera, para que aprendiera a hacer la compra. A su hermana, que por lo visto tenía una inteligencia excepcional y muchas ganas de aprender, le permitieron hacer el Bachillerato; era una cosa tan extraordinaria (en España, en 1910 –mi tía-abuela debía estudiar por esas fechas– estaban inscritos en la enseñanza secundaria 37.000 chicos y 334 chicas), que en clase se sentaba en una silla en la tarima, al ladito del maestro, porque era la única niña en todo el establecimiento; por supuesto, a la Universidad ya no llegó, mientras que todos sus hermanos varones hicieron una carrera. En su vejez, mi abuela Carmen no fregaba los platos porque tenía criada, pero se pasaba el día trajinando entre el jardín y la cocina, podando las hortensias, vigilando el punto del arroz, dando instrucciones para el cambio de sábanas, mientras su hermano, cirujano famoso –era un viejecito encantador, despierto, vivaz, canijo y curioso como un niño– aprovechaba la jubilación para estudiar, a sus noventa años, lógica matemática.

Mi madre estudió con unas monjas que además de justificar, en clase de lengua, la concordancia con el masculino por ser el género más noble, en clase de geometría daban por terminado el programa al llegar a los triángulos porque "eso ya es cosa de chicos". A fin y efecto de ofrecer a sus pupilas modelos con los que identificarse, ejemplos que seguir, eso que ahora se llama *role-models*, las monjas les leían historias de mártires. Eran memorables los diálogos entre la pura, casta, virtuosa, valiente e invicta virgen cristiana y el cruel, tirano, vicioso, malvado y estúpido emperador romano, tan malo, tan malo, que cada frase que decía –replicando a las puras, castas, virtuosas, etc, frases de la virgen cristiana–, la empezaba con un rugido, que la monjita reproducía con mucho sentimiento: "¡Augggg!"… Hasta mi madre, con diez años, había entendido –la hermana no– que "Aug." era la abreviatura de "Augusto".

[…]

En el otro extremo de ese amplio abanico, había mujeres cuyos sentimientos hacia eso que entonces se llamaba (y figuraba así en los carnés de identidad) sus labores, no estaban enturbiados por la ambigüedad más mínima. Se resumían en uno solo. Un sentimiento simple, rotundo y esquemático, una emoción químicamente pura, como un brochazo de pintura roja; una sola palabra: odio. Odiaban las tareas domésticas, todas, una por una y en conjunto, al por mayor y al detall. Detestaban cocinar, se aburrían en la peluquería, aborrecían planchar,

fregar los platos, hacer recados. Odiaban el trabajo de ama de casa con un odio profundo, radical, africano. Y sin embargo, lo hacían.

Era desgarrador, angustioso y cómico verlas en la cocina, con un gorro de tela encasquetado en la cabeza, bregando con un soufflé que ejercía su particular desobediencia civil negándose en redondo a "subir" (¿y ahora por qué, por qué, por qué, no sube, si he batido las claras a punto de nieve y he puesto el horno a ciento ochenta, como dice la receta?); verlas en el cuarto de baño crepándose el pelo y pintándose las uñas entre inútiles protestas (los hombres sí que lo tienen fácil, ¡se afeitan, y hala, a la calle!), y luego con las manos en alto, los dedos separados (¿me abres la puerta?), soplándose, entre irritados suspiros, las uñas recién pintadas para que se secaran de una vez; verlas metiéndole a la fuerza la cuchara en la boca al niño (que naturalmente se vengaba escupiendo el puré y poniendo perdida a la mamá); verlas en el recibidor repasando, con cara de perro, la lista de recados… Y quizá lo más patético era verlas empeñándose, a pesar de todo, en enseñar a sus hijas a creparse el pelo (con la izquierda te coges este mechón; con la derecha…), a hacer una mayonesa (el aceite lo echas poquito a poco y removiendo sin parar) o a interpretar las recetas de cocina (cuando dice "una cucharada" es rasa; si no, diría: "copeteada")… Y si sus hijas escurrían el bulto; si las miraban con lástima (¡mayonesa! ¡así estáis vosotros del colesterol!), o con irritación (¿te crees que con lo que trabajo, me queda tiempo y ganas de guisar?), o con una sonrisa piadosa (mamááá… hoy en día nadie se crepa el pelo), ellas se llevaban un disgusto. Pues por mucho que aborreciesen todo eso, lo cierto es que le habían dedicado su vida.

¿Qué habría pasado si no lo hubieran hecho, si se hubieran negado a aceptar que la carga del trabajo doméstico, del cuidado de los niños, de las relaciones familiares, recayese en exclusiva sobre sus espaldas? ¿Si hubieran exigido, asumido, ejercido, la condición de individuos autónomos, con los mismos derechos y obligaciones que los hombres? ¿Si hubieran sido libres?...

Una vez, estaba yo tomando el sol junto a un río, al lado de una madre con dos hijos, niña y niño, de parecida edad –ocho o diez años– cuando pasó corriendo una rata. Ambos hermanos salieron disparados, excitadísimos, a perseguirla; la madre se levantó alarmada y empezó a llamar a grandes voces –"¡Cuidado, que te puede morder, que te puede arañar, vuelve ahora mismo!"– … a la niña.

Y era eso lo que palpitaba en el fondo. Por debajo de la aparente adoración de que éramos objeto, de los miramientos con que por ser niñas o jovencitas se nos trataba; por debajo de la comodidad y la pereza con que nos tentaban sin cesar; por debajo de la imagen, tan extendida y ensalzada, de la feminidad triunfante, había otra cosa: el miedo.

Se nos inculcaba el miedo a todo. No eran sólo los sensatos consejos de no hablar con desconocidos, no aceptar caramelos en los parques, evitar calles oscuras; era algo más, algo que iba mucho más allá del sentido común y la prudencia. Era un principio general, que confirmaban –al modo de esas "profecías que se autocumplen"– las mujeres adultas que veíamos a nuestro alrededor y en las que buscábamos nuestro futuro retrato: mujeres comodonas, apocadas, que vivían la feminidad como una minusvalía. Era aquello un sonsonete a veces explícito, otras tácito, presente siempre, una voz incansable susurrando: las mujeres no pueden; las mujeres no saben; las mujeres tienen las de perder; las mujeres necesitan el amparo de un hombre... Si dabas un paseo sola te podían violar, o al menos atracar (un hombre puede defenderse); si acudías a una manifestación, te podían detener y dar una paliza (con una mujer se atreven más); si perdías la virginidad, nadie se querría casar contigo; si intentabas ganar dinero lo más probable era que terminaras arruinándote (a una mujer todo el mundo la engaña); si te separabas, te quedabas sin vida social (a una mujer sola nadie la invita), sin un duro (los hombres no pagan las pensiones), sin ayuda con los niños (los hombres se desentienden) y sola para toda la vida; si ibas en coche te podían dar un mal tanto (un hombre conduce con más seguridad), y lo mismo si ibas en barco, en bicicleta, en globo, a pie o en patinete (mejor no ir).

Conclusión: había que agenciarse un hombre, como fuera. Y por si lo dudábamos, ahí estaban, como espantapájaros, lúgubres, desvaídas, desairadas, las solteronas.

Al socio de mi padre, que era soltero, los hombres le decían, dándole festivas palmadas en la espalda: "Solterón y cuarentón, ¡qué suerte tienes, ladrón!". Era un hombre gordo y dicharachero que fumaba puros, como los capitalistas dibujados en los panfletos de Comisiones Obreras; sólo le faltaba el sombrero de copa. Cada vez que, de niña, yo aparecía por la fábrica, él me daba, con gesto magnífico, una moneda redonda y reluciente como las de chocolate envueltas en papel de plata, la moneda más grande que entonces existía, la de cincuenta pesetas. Tenía ese trato fácil, esa simpatía profesional, esa cordialidad algo chillona propia de los vendedores; celebraba los negocios invitando a los clientes, para sellar el trato, a comilonas seguidas de juergas, ustedes ya me entienden. Su figura pesada, oronda, ruidosa, formaba un contraste brutal con esas mujeres leves, apagadas, incoloras, esas almas en pena que eran supuestamente su equivalente femenino. La solterona, prototipo hoy barrido –esperémoslo– de la faz de la tierra, era entonces todo un personaje. Ya en la manera de entrar, de sentarse, de sonreír –cuando la invitaban a una tertulia, a un café, a comer con una familia– se notaba que no estaba al mismo nivel que las demás. Lo elogiaba y agradecía efusivamente todo: el café, los pastelitos, la decoración de la casa, lo

simpático que era el perro; se disculpaba por cualquier cosa, no hablaba si no se le daba pie y sonreía todo el rato.

Las solteronas solían vivir con sus padres, a los que cuidaban y hacían compañía hasta que morían; con cincuenta años, una soltera conocida de mi familia seguía volviendo a casa a las diez para no disgustar a los suyos (quizá cuando cumpla sesenta, sugirió, caritativa, una amiga mía, la dejarán volver a las once…). Eran mujeres radicalmente distintas de las burguesas casadas: trabajaban para ganarse la vida –las pobres–; vivían con poco dinero, en un pisito; no tenían hijos; su vida social se reducía a alguna salida o viaje con otras amigas solteras –las pobres– o invitadas por algún matrimonio, obviamente por lástima (y con reservas, pues si cometían la imprudencia de ser demasiado simpáticas, la dueña de la casa tendría buen cuidado, por razones en las que no hace falta detenerse, de no invitarlas más). Vivían en sordina, en la penumbra, sin tener nunca del todo la exuberancia de la juventud, ni la rotundidad de la madurez; envejecían sin perder cierta aura pueril; vegetaban en una inocencia perpetua de colegio de monjas. Su presencia suscitaba una especie de angustia, como ocurre con los amputados: les faltaba algo, toda una parte de la vida. Por cierto que algunas solteras vivían con una amiga (para compartir gastos); llevaban el pelo corto, la cara lavada, pantalones (claro, como ya se habían hecho a la idea de que no se iban a casar…) e iban juntas a todas partes (es que eran muy amigas). Se las trataba exactamente igual que a las demás, no por tolerancia, por amplitud de miras, sino porque a nadie, al parecer, se le pasó nunca por la cabeza nada.

Solteronas eran mis profesoras en el Liceo Francés. A las que yo adoraba. Eran mujeres, para mí, sin edad –nunca me pregunté si tenían treinta años o sesenta–, asexuadas, y que seguramente en su familia ostentaban un papel de *tieta* (tiíta) tan poco lucido como el de solterona que hacían en sociedad. Hasta su nombre tenía un toque ridículo: ese diminutivo, "señorita", antepuesto al apellido –señorita Boyer, señorita Riudor, señorita Arnaldo, señorita Olivé– y que contrastando con sus años, su semblante severo y su autoridad en la escuela, les quedaba tan estrafalario como una minifalda o un sombrerito tirolés.

La señorita Arnaldo, profesora de matemáticas, era una mujer jovial, vivaz, de una inteligencia rápida, sarcástica, que daba las clases recorriendo la tarima a grandes zancadas mientras hablaba, con las manos a la espalda. Cuando se detenía ante la pizarra y escribía una fórmula, nos quedábamos mirando sus uñas. En lo que parecía ser un gesto de buena voluntad, una tentativa, más resignada que entusiasta, de resultar femenina, la señorita Arnaldo –era éste su único toque de coquetería– se había pintado las uñas de rojo; pero luego, por lo visto, no había tenido tiempo de volverse a hacer la manicura, o consideraba que ya había cumplido, o le daba cien patadas tener que estar pendiente

de esas estupideces, o a lo mejor, como sabia despistada que era, ni siquiera se fijaba: lo cierto es que las llevaba siempre medio rotas y con la pintura descascarillada.

La señorita Boyer, profesora de latín y griego, parecía hacer un deliberado esfuerzo por ser adusta, severa, odiosa incluso. Lo conseguía. Y una vez marcadas las distancias, establecida sin sombra de duda su autoridad, entonces empezaba a mostrarse amistosa y cordial. Sobre todo cuando resultó, en quinto y sexto de Bachillerato, que sólo éramos tres las que habíamos elegido Letras y estudiábamos por tanto griego y latín con ella. En una clase numerosa nos habría faltado tiempo, pero siendo tan pocas, nos sobraba, y ella empleaba el excedente en charlar. Nos contaba sus estudios universitarios cuando la República, o nos hablaba del novio que tuvo y con el que no se casó porque cuando volvió de la guerra "era otra persona", o de cómo a sus amigas de siempre había dejado de verlas durante un tiempo, cuando ellas fueron madres, porque le daban unas tabarras inaguantables hablando de cacas y papillas, hasta que pasados unos años volvían a sus cabales... Tras la muerte de sus padres –a los que como buena hija soltera, cuidó hasta el final–, la señorita Boyer vivía sola en lo que había sido el domicilio familiar. Pero no parecía sentirse sola en absoluto: mantenía una amistad intensa, vivísima, hecha de un fecundo intercambio intelectual, pero también de charla intrascendente y de esa intimidad que dan los años y que incluye cierta benevolencia hacia los defectos del amigo (este, bueno, es vanidosillo; aquel, ya se sabe: no hay que creerse todo lo que cuenta; el otro –nos explicaba– no es mala persona, sólo un poco cascarrabias…) con Cicerón, Juvenal, Platón y Homero, entre otros muchos. Tenía conocimientos de sobra para haber sido profesora en la Universidad y no en un colegio; supongo que no lo era porque no quiso –era una mujer de principios– prestar el juramento de lealtad al régimen que se le habría exigido.

La señorita Boyer nos hablaba a menudo del que había sido su maestro, Carles Riba, y de su condiscípulo y amigo, Salvador Espriu. A nuestros quince años, esos nombres no nos decían gran cosa; sólo ahora me salta a la vista el parecido entre ella y Espriu: personas adustas, disciplinadas, de formación humanista y clásica, los últimos representantes, quizá, de una generación *ancien régime* que se estaba extinguiendo en toda Europa. Que Espriu fuera, como Riba, un intelectual de inmenso prestigio, un famoso poeta, y la señorita Boyer una oscura profesora de secundaria, no se explicaba sólo en términos individuales, de vocación y capacidad: era algo que parecía confirmar la natural jerarquía entre los sexos.

La señorita Riudor, profesora de literatura, hablaba sin parar, atropelladamente, por los codos, con la mirada perdida en las alturas, dirigiéndose tal vez, no a nosotras, sino a Santa Teresa –su pasión: era

una católica ferviente–, mientras se agitaba inquieta, caminando entre los pupitres, y de pronto se paraba y empezaba a revolver el contenido de alguno, buscando, obsesivamente, no se sabía qué, libros prohibidos, cartas comprometedoras, secretos de colegiala, y sin transición regresaba a los místicos, "un día, en una escalera del convento, vio a un niño, que le preguntó: ¿quién eres?, y ella le dijo: yo soy Teresa de Jesús, y el niño le contestó: y yo, Jesús de Teresa", bruscamente nos reñía por cuchichear, por darnos codazos, por soltar risitas tontas, por trazar rayitas aún más tontas con bolígrafo sobre el pupitre, a santo de qué, me quieres decir, Méndez, o Moya o Freixas, estas rayitas, una, dos, tres… nueve rayitas, a ver, repíteme lo que acabo de decir, ¡no, no lo de las rayitas!, ¡esta niña parece tonta!, ¡lo de Santa Teresa!... bueno, anda, es igual, sigamos, y tú deja de hacer rayitas y boberías… y volvía a hablar de Santa Teresa y la vida del espíritu (que ella pronunciaba, con su fuerte acento catalán, "Santa *Tresa*" y "el *espritu*"), y de pronto, hacía una pausa… se le iluminaba la cara… nosotras, expectantes, alzábamos el bolígrafo… la señorita Riudor abría la boca… y solemne, pueril, radiante, exclamaba con unción: "Se puede encontrar de".

Entonces, descendiendo al unísono, en un coro feliz, todos los bolígrafos trazaban sobre el pupitre una nueva rayita, y al acabar la clase contábamos: a mí me salen diez, a mí once, es que ha habido una vez que lo ha dicho muy deprisa, casi no se ha oído, ha dicho "yo soy *Tresa* de Jesús se puede encontrar de", y alguna listilla, meticulosa, había subdivido las rayitas en tres grupos, los "Se puede encontrar de", los "Encontrar", que eran bastante comunes, y una variante rara y apreciada, que se daba esporádicamente y era: "Encontrando de con ellos".

A las futuras mujeres que éramos, esas señoritas nos daban una lección agridulce. Por una parte, su ejemplo parecía demostrar algo incomprensible, verdaderamente absurdo y misterioso, pero irrefutable y evidente: la radical incompatibilidad entre conjugar los verbos griegos y casarse, entre dominar las ecuaciones de tercer grado y tener hijos, entre leer a Séneca y acostarse con un hombre… Pero por otra parte, si no casarse, no ser madre, y sobre todo, no acostarse, eran perspectivas bastante deprimentes, las tres señoritas, como divinidades tutelares –encabezadas por la más mitológica de todas, la señorita Riudor, con su toque amable de locura y su enigmático estribillo– nos mostraban la claridad al otro lado del túnel. Nos señalaban un reino en las alturas, a años-luz del fracaso asociado a la *solteronía* (si se me permite el neologismo): el reino del saber. En tanto que profesoras, la señorita Riudor, la señorita Boyer y la señorita Arnaldo gozaban, aunque fuera solamente en el ámbito artificial y limitado del colegio, de una autoridad y consideración que no tenían ni por el forro, en la vida de todos los días, las señoritas corrientes y molientes. Pero además, en el campo infinito, abstracto y puro, armonioso y bello, de los números y las letras,

donde no hay blanco ni negro, amo ni esclavo, sí ni no, hombre ni mujer, oro ni plata, despojadas de sus contingencias terrenales –qué señoritas ni qué ocho cuartos: intelectuales, género neutro–, Riudor, Boyer y Arnaldo evolucionaban libres y felices, puro *espíritu*, y departían amigablemente, tomando café, con Platón y con Santa Teresa.

En lo terrenal, no obstante, la cumbre de la jerarquía en el colegio, por encima, claro está, de nosotras las súbditas, pero por encima también de las autoridades menores que eran las profesoras, la ocupaba la señorita Olivé, la directora.

La señorita Olivé era muy consciente del papel ejemplar doblemente asignado a la Sección Española del Liceo Francés de Barcelona. En tanto que representantes –aunque por delegación y subalternos– de la *Civilisation Française*, teníamos que mantener muy alto un estandarte de europeísmo, sólida cultura y exigencia intelectual, en medio del páramo, del marasmo, de la atrasada e indolente España. A la vez, frente a la Francia muy culta, sí, muy rica, sí, todo lo civilizada que se quiera, pero de moral más que dudosa –desde el libertino de Luis XIV, con su caterva de bastardos, a ese desconchinflauten vergonzoso que había sido, que acababa de ser, mayo del 68–, frente a la Francia promiscua y decadente, encarnada, a escala colegial, por nuestros compañeros de la Sección Francesa –con sus minifaldas, melenas y tejanos, sus turbias amistades chico-chica–, era un deber y un honor para nosotros dar ejemplo de austeridad, virtud y reciedumbre castellanas (la señorita Riudor nunca dejaba de hacernos observar, con mal disimulado orgullo patrio, cuán casta resultaba la literatura española en comparación con la francesa). Y en esa navegación heroica, entre Escila y Caribdis, la señorita Olivé capitaneaba nuestro barco.

Dos son las frases que con razón o sin ella recuerdo de la señorita Olivé; dos frases, dos principios, que parecían ir inextricablemente unidos y regir nuestra educación mucho más profunda, oscuramente que los banales conocimientos de química o de historia; y esas dos frases eran: "*Heu de ser senyores*", tenéis que ser señoras, y "*No hi ha res més lleig que un home ensenyant els pèls del pit*", no hay nada más feo que un hombre que enseña los pelos del pecho. La conclusión, aunque nadie nos la dijera con palabras, estaba clara. Podíamos ser señoritas, lo que significaba renunciar a casarse, a ser madre, a acostarse, a cambio de poder trabajar, viajar, saber. O podíamos ser señoras, en cuyo caso renunciaríamos a viajar, a saber y a trabajar (o lo haríamos a medias, furtivamente y con mala conciencia) a cambio de poder casarnos, ser madres y acostarnos… con una condición: hacerlo –esto último– sin ganas. No importaba si los hombres nos caían bien, nos interesaban, les admirábamos, o si por el contrario alimentábamos contra ellos un rencor sordo, si nos limitábamos a soportarlos con resignación, como un mal necesario y una cuenta corriente con piernas; lo único importante era

que no los deseásemos. Que los encontrásemos feos; que nos produjeran hasta un poco de asco; que una camisa entreabierta nos diera ganas de apartar la vista, y no de abrirla del todo. Pues si teníamos la desgracia de que nos gustaran los hombres, no podríamos elegir –elección no muy estimulante, quizá, pero prudente y digna– entre ser señoritas o señoras; seríamos otra cosa, una que tiene cuatro letras de las que la primera es p y las otras tres se sustituyen por puntos suspensivos.

[….]

Y así iniciamos las de mi quinta nuestra vida de mujeres. Durante años, nuestro entorno había trabajado con ahínco y perseverancia, por encauzar, retorcer y recortar nuestros deseos, como se hace con los bonsáis, a fin de que cupieran en el molde de lo que se consideraba femenino. Pero cuando nos dieron por buenas; cuando consideraron nuestra educación terminada; cuando nos dejaron en paz y pudimos por fin abrir la boca, sólo dijimos una cosa: *Non serviam*. Pues nosotras habitábamos ya otro mundo. El despecho de nuestras abuelas, el resentimiento de nuestras madres, la infinidad de cosas que les habría gustado hacer y no habían hecho … toda esa caja de Pandora que en ellas había resultado estéril, nos la legaron, y nosotras pudimos abrirla y sembrar su contenido en tierra fértil. Pues el nuestro era ya, sí, otro mundo. Al amparo de la paz, el desarrollo económico y la apertura de las fronteras, nosotras estudiamos: hicimos el Bachillerato y una carrera universitaria; viajamos: nos enviaron a pasar veranos a Francia o Inglaterra; conseguimos trabajo; conocimos la libertad, mental y material, que da el poder coger un avión, leer prensa extranjera, tomar anticonceptivos, vivir solas, tener un sueldo. Por si fuera poco, Franco tuvo la buena idea de morirse justo cuando mi generación cumplía diecisiete años, gentileza que siempre le agradeceremos; y a su muerte, el trabajo y el sacrificio (aunque eso entonces lo ignorábamos) de muchas generaciones anteriores –feministas, antifranquistas, maquis, sindicalistas, brigadistas internacionales, republicanos, sufragistas…– nos sirvieron en bandeja, sin el menor esfuerzo o casi por nuestra parte, unas elecciones libres y una Constitución que consagraba, entre otras cosas, la igualdad entre los sexos.

A los hombres, en ese umbral que estábamos pisando entonces, los esperábamos –al no ser mixtas las escuelas, los habíamos frecuentado muy poco– con curiosidad, deseo y desconfianza, en un ensueño resplandeciente y angustiado. Pero esperábamos muchas otras cosas: recorrer Europa en Interrail, fumar porros, tener un amante sueco o marroquí, conseguir becas, escribir libros, lanzarnos en paracaídas, ser famosas, dormir a la luz de la luna, bajo una higuera, en una isla del Dodecaneso, ir al teatro, hacer un doctorado en Oxford, visitar museos, parques de atracciones, playas nudistas, la ópera de Sydney, hacernos amigos lituanos, portugueses, congoleños, dar conferencias en Estados

Unidos, comprarnos un palacio en ruinas en un pueblo perdido de Soria, acampar en el desierto y ganar premios. Entre otras cosas.

Tan inesperada era nuestra libertad, tan nueva, tan soñada, que la euforia que nos produjo el disfrutarla todavía nos dura.

(Fragmento del futuro libro *Adolescencia en Barcelona hacia 1970*)

Une expérience fémihumaine
Réflexion avec chants composés par l'auteur, musique et paroles

EVELYNE ACCAD
Écrivaine, musicienne, anthropologue, Paris-Beyrouth

Chant sur *la guerre du Liban*

La guerre elle a tout détruit
La haine a tout anéanti
La violence a tué la vie
De mon pauvre pays
La guerre ne conçoit que la guerre
La violence se répète dans le sang
Le cortège de tous les innocents
Cadavres sous les ruines

De Nord au Sud, de la Bekaa jusqu'à Beyrouth
Leur martyr a brisé les frontières
Il a dit : « Tu vois, j'existe désormais
Au delà des sectes et confessions. »

J'ai commencé à composer des chants en 1975 lorsque la guerre a éclaté au Liban. Ma tristesse était si forte que je ne pouvais plus dormir, plus mener une vie normale; je pensais à ce qu'enduraient les êtres que j'aimais et le pays que je chérissais.

Les sons, musique et mots, sortaient de mon corps comme une longue plainte. Ils m'aidaient à soigner ma peine, ma colère, mes frustrations et à communiquer mes sentiments aux autres. Plus récemment, je me suis rendu compte que mélanger des chants à mes présentations était un instrument puissant pour mieux exprimer ce que je voulais dire, que la musique me permettait de mieux atteindre mon auditoire.

Quand ai-je commencé à écrire ? Pourquoi d'ailleurs dois-je chercher à retrouver ce moment dans ma mémoire ? Retrouver les débuts de mon expérience de l'écriture peut m'aider à comprendre comment et pourquoi elle a évolué comme elle l'a fait dans la conscience que j'en avais et dans ma pratique, et à saisir le sens qu'elle a pris pour moi avec

le temps. C'est comme retourner en moi-même et creuser, creuser, rechercher dans mon esprit, dans mon corps ce point d'éclatement lointain, le dénouement des nœuds, la rupture des barrières, l'écroulement des murs, l'ouverture des fenêtres, le libre cours donné à mon imagination, la découverte d'une liberté infinie, l'avancée sans fin dans une Méditerranée bleue, parfois étale et douce comme huile brillante, parfois agitée par la fureur des vents de la découverte, courant vers un horizon plein d'attentes et de rêves.

À quatre ans –ma mère me l'a raconté et j'ai aussi de brefs souvenirs, des lueurs sur cette époque– je voulais communiquer mon exubérance et mon imaginaire d'enfant, je faisais alors face à mon auditoire –famille et amis– et chantais, mimais, racontais des histoires inventées en les racontant. Audacieuse et pas timide pour un sou, j'aimais raconter et chanter en public. Qu'a-t-il pu donc arriver pour que je me retire en moi-même, à l'écart et me confie à la page blanche alors que j'avais l'habitude de m'exprimer publiquement sans retenue ? Y a-t-il eu un moment d'inversion, point de départ de mon écriture, et quelle en serait la cause ? Les psychologues disent que cet âge est crucial, que tout ce qui s'y passe marque le reste de la vie. Quoi qu'il en soit, je m'interroge sur ce qui alors enflammait mon imagination et ce qui la meut aujourd'hui ? Lorsque j'écris maintenant, ai-je les mêmes sentiments d'émerveillement et d'étonnement devant la possibilité de séduire par des mots ?

Quand ai-je vraiment commencé à écrire, quand me suis-je assise régulièrement, méthodiquement, face à la page blanche avec le désir de la noircir, le sentiment d'avoir à dire des choses pressantes et importantes, l'envie de communiquer avec mes lecteurs, de marquer mon temps ? Quand, pour utiliser une expression d'Annie Dillard, dans mon écriture, ai-je « pris pour but l'éternité » ?

Adolescente, j'ai perdu la spontanéité, la fraîcheur, la vivacité, et l'enthousiasme que j'avais dans mon enfance. L'école –particulièrement et malheureusement le système scolaire français, peut-être davantage d'ailleurs dans ce qui fut les colonies– tue souvent la créativité chez l'enfant. Pourtant, je me souviens des heures de composition du lycée français de Beyrouth. C'était mes moments préférés. Le sujet proposé devait être traité en quelques heures; un sentiment d'excitation, de nervosité, de joie et d'angoisse s'emparait de moi, et je laissais ma plume voyager sur le papier, à la fois guidée par le vagabondage de mes pensées, et disciplinée par la nécessité de communiquer ce que mes lectures m'avaient apprises. J'étais entraînée dans des régions inconnues et colorées de mes rêves. Je retrouvais alors les moments magiques de mon enfance, lorsque j'inventais histoires et chansons.

Je veux vivre

C'est un matin dans un camp de l'oubli
C'est un matin, dans un camp, qu'elle a dit :
Je veux vivre !
C'est un matin dans un camp de la faim
C'est un matin, dans un camp, qu'elle a dit :
Lève-toi !

Chœur : Je veux vivre pour effacer la peur
Je veux vivre pour effacer la honte
Je veux vivre pour effacer l'oubli
Pour apprendre à ma sœur, à relever la tête

C'est à midi dans une ville déchirée
C'est à midi dans la guerre, qu'elle a dit :
Je veux vivre !
C'est à midi sur un chemin brûlé
C'est à midi dans la haine, qu'elle a dit :
Allons-y !

Chœur : Marchons ensemble pour effacer la peur
Marchons ensemble pour effacer la honte
Marchons ensemble pour effacer la haine
Pour apprendre à notre sœur à relever la tête.

Je m'immergeais dans un monde fantastique; mon imagination pouvait errer à sa guise, librement, j'attendais de découvrir un fil conducteur, des images, des idées qui pouvaient me conduire à des choses essentielles de la vie. J'aimais aussi jouer avec les idées et les mots. J'avais alors sur moi un petit carnet sur lequel j'écrivais des phrases, des pensées, rencontrées au cours de mes lectures, ou construites au cours de mes recherches ou de discussions avec ma sœur (qui lisait plus que moi et tenait un journal secret). Ces phrases, ces pensées que je trouvais belles et intéressantes, je les introduisais dans mes rédactions pour les rendre plus savantes et impressionner mes professeurs.

Écrire était alors pour moi aussi sensuel qu'aujourd'hui, l'expérience d'une plongée dans mon monde intérieur. C'était creuser, entrer au fin fond de mes sentiments, de mes angoisses et exprimer ce que je ressentais comme la vérité d'une existence authentique. J'utilise l'expression sartrienne, parce que j'ai été marquée par l'existentialisme avant de l'être par le féminisme. À l'époque, pour moi, l'existentialisme avait pour sens l'authenticité, l'honnêteté avec soi-même, en toute circonstance, en toute expérience également unique et importante.

Écrire fut pour moi exprimer mon expérience particulière : née femme arabe à Beyrouth, de mère suisse et de père libanais lui-même né en Egypte, éduquée dans un protestantisme rigide à Beyrouth, ville à l'époque la plus cosmopolite du Moyen-Orient. Le sens de mon identité n'était pas aussi clair à ce moment-là qu'aujourd'hui; à l'école française de Beyrouth on enseignait que nos ancêtres étaient les Gaulois : cette affirmation peut paraître incroyable à certains, répétitive à d'autres, pourtant, comme les jeunes de ma génération, je l'ai vécue et, comme eux, j'ai dû me débattre avec le problème qu'elle posait. Comment dans de telles conditions affirmer son identité ?

Plus tard, traversant l'Atlantique pour étudier aux Etats-Unis, lisant des livres de littérature, de politique, d'histoire du Mashrek, du Maghreb, de l'Afrique, apprenant l'oppression, le racisme, le colonialisme, puis, vivant la douloureuse guerre au Liban, j'ai saisi l'importance de l'identité, de sa relation à la langue de manière nette et aiguë, avec un sentiment d'intensité, d'urgence.

« Une écriture fluide n'est certainement pas une écriture facile. Le mot juste est une réussite intellectuelle. » Choisir le mot juste, pour moi, n'est pas toujours facile en partie parce que je m'exprime dans trois langues –Français, Anglais, Arabe– que j'emploie selon le genre de l'écriture (thèse, article, nouvelle ou roman, lettre, poème, chant). On me demande souvent, et je me pose aussi souvent cette question : peut-on sérieusement poursuivre plusieurs genres d'écriture et utiliser différentes langues. En d'autres termes, peut-on à la fois travailler plusieurs formes d'écriture chacune dans des langues différentes ? Ne vaut-il pas mieux se perfectionner dans un genre et une langue ? La différence n'est-elle pas fondamentale entre l'écriture de la réflexion analytique (celle d'un essai, d'un article universitaire) et l'écriture de l'imagination créatrice d'un roman ? Le développement de l'une n'entrave-t-il pas celui de la seconde ? L'utilisation de plusieurs langues ne porte-t-elle pas à la confusion ?

Ces questions me renvoient à mon passé, à mes « racines ». De nombreux écrivains nord-africains, comme Driss Chraïbi, Albert Memmi, Abdel-Kebir Khatibi, Marguerite Taos-Amrouche, ont dit leur écartèlement entre deux cultures, leur déchirement et finalement leur malheur; ils utilisent des expressions comme « bâtard historique », « aliénation culturelle », « être assis entre deux chaises », « malaise ». À leur différence, je partage le sentiment d'Andrée Chedid qui insiste sur la valeur du mélange, de ce qu'elle appelle l'hybridation ; elle souligne l'enrichissement, la tolérance, l'ouverture d'esprit, le cosmopolitisme qu'elle apporte.

Ces valeurs ont autrefois été celles du Liban : « Un pays où des voix opposées qui s'affrontent font de leur mieux pour rester en harmonie. Durant des siècles, il a été marqué par des signes inaltérables, et pourtant

rien de fixe, de déterminé, de platement éternel ne l'emporte ici. De très anciennes terres de rêve ne cessent jamais de puiser la vie en elles-mêmes ». Un jour où je disais à Andrée Chedid mon angoisse d'utiliser des anglicismes lorsque j'écris en français, elle m'a fait cette remarque surprenante : « Mais c'est très bien. Tu aères la langue ! »

Khatibi dit du bilinguisme qu'il est un : « amour imprenable. À chaque instant, la langue étrangère peut –pouvoir sans limite– se retirer en elle, au-delà de toute traduction. Je suis un milieu entre deux langues : plus je vais au milieu, plus je m'en éloigne. »

Le bilinguisme, pour lui, est une folie :

> Soit le français et l'arabe. Il faudrait imaginer ce désir insensé d'une écriture bilingue. Bilingue ? Autant dire une écriture folle... Deux langues en position hétérogène travaillant l'une sur l'autre, se chevauchant, se refoulant, se croisant selon un soubassement différent de structure, de métaphysique, de civilisation. [...] Le bilinguisme intégral est –hélas– impossible. [...] il serait l'agencement d'un palimpseste, d'un double palimpseste perpétuel –proche de la musique. Lorsque j'écris en français, je ne peux prétendre détruire cette langue, ni la couper de son identité. Tout au mieux y vivre comme un fantôme d'un palimpseste en décomposition [...] le pidgin, l'écriture pidgin, hybridation de deux langues, ici l'hétérogénéité éclate : je suis partagé entre les deux rives de la Méditerranée. [...] Quand j'écris en français, ma langue 'maternelle' se met en retrait : elle s'écrase. Et entré au harem. Qui parle alors ? Qui écrit? [...] En me relisant je découvre que ma phrase (française) la plus achevée est un rappel. Le rappel d'un corps imprononçable, ni arabe, ni français, ni mort, ni vivant, ni homme, ni femme : génération du texte, [...] rêve androgyne, perte de l'identité –au seuil de la folie-.

Dans ses lignes, le rapport de Khatibi à la langue, apparaît comme un rapport sexué; les mots à connotation sexuelle abondent : androgyne, corps, homme, femme, entrer au harem, amour, désir, se retirer, aller au milieu, se chevaucher, se refouler en elle, être en position hétérogène. Le rapport de l'homme arabe à la langue est en effet d'autant plus compliqué que son rapport à la femme est malheureux. Chez un autre homme écrivain maghrébin, on peut ainsi lire ces paroles assez effarantes où s'exprime un besoin de posséder la langue comme on possède la femme, par le viol, l'assujettissant, plutôt que par l'amour, par la participation à son épanouissement :

> Une langue appartient à celui qui la viole. Pas à celui qui la caresse... la langue française est très belle... mais tous les jugements que l'on portera sur moi en ce qui concerne la langue française risquent d'être faux si on oublie que j'exprime en français quelque chose qui n'est pas français.

L'auteur de ce passage n'est autre que Kateb Yacine, l'un des meilleurs écrivains algériens, écrivain engagé dans la reconstruction de son pays et de son peuple, qui, pour mieux se faire entendre de lui, renonça à la gloire d'une carrière d'écrivain en France, retourna en Algérie pour retrouver ses racines culturelles, et écrire des pièces de théâtre en arabe populaire. Même Mourad Bourboune pour qui « la langue est quelque chose d'universel », déclare : « une langue appartient à qui sait la manier, la briser et la plier aux exigences de la création, la forcer à exprimer son émoi profond. »

Les écrivaines n'expriment pas ce rapport de violence à la langue. Assia Djebar ressent aussi le bilinguisme comme un déchirement : « Il enrichit uniquement celui qui possède vraiment deux cultures. Or c'est rarement le cas en Algérie », mais son rapport à la langue est plus tendre :

> J'ai commencé par écrire un jour sur une première page de cahier une règle de conduite à moi-même : « Retrouver la tradition arabe de l'amour à travers la langue de Giraudoux. » Ensuite, après quelques approches, j'ai choisi, comme un défi à moi-même (une sorte de : « bien qu'écrivant en français, pourras-tu être la plus arabe possible ? »). Mon désir, quant à moi, est de retrouver, malgré ce passage, une fluidité, une intimité profonde, ce qui paraît plus difficile.

Pour Andrée Chedid, l'exil, le mélange des cultures sont des forces d'innovation. Elle exprime cette idée au travers de Kalya dans *La maison sans racines* : « Kalya n'a-t-elle pas choisi au contraire de se déraciner ? N'a-t-elle pas souhaité greffer les unes aux autres diverses racines et sensibilités ? Hybride, pourquoi pas ? Elle se réjouissait de ces croisements, de ces regards composites qui ne bloquent pas l'avenir, ni n'écartent d'autres univers ». Ces lignes nous situent au cœur de la position d'Andrée Chedid, poète, romancière, dramaturge et essayiste libanaise, née en Egypte, vivant à Paris.

Pour elle, l'écriture poétique balaie « les guets-apens de l'événement et du temps, qui tentent d'enserrer chacun entre les parois de l'âge, des frontières, du milieu social ; de limiter l'être, la personne, l'identité première... Insoumise, elle décape les apparences, culbute les vérités du moment... La Poésie n'est pas refus ou survol de la vie; mais plutôt une manière de la multiplier, de rendre compte de sa largesse. »

L'écriture est à la fois pour moi un refuge, une quête, l'expression de la division de l'être. Libanaise, j'ai enseigné aux Etats-Unis pendant trente ans, sans y vivre vraiment ; mon cœur se trouvait toujours dans le pays que j'avais quitté et où je retournais lorsque c'était possible. Je lui suis encore plus attachée depuis la guerre, consciente de sa souffrance et de l'aide dont il a besoin. Dans l'écriture, la poésie, le chant, la création

en général, j'ai trouvé un baume à ma souffrance, une ouverture sur l'horizon.

Saisir le monde pour moi signifie comprendre le passé et le présent, exprimer de nouvelles idées, créer de nouveaux mondes. M'exprimer, dans ses différentes formes, m'aide à explorer l'expérience *fémihumaine*. J'utilise ce néologisme parce que la femme a été trop longtemps, et trop souvent ignorée au profit de l'homme et, donc, dans l'homme, dans le monde de l'homme ; on l'ignore dans les analyses, la description, l'expression de l'expérience humaine. Monique Wittig (*La Pensée Straight*) souligne que lorsqu'on dit homme dans le sens d'être humain, il s'agit d'un masculin par appropriation, parce que dans ce cas, on a affaire à un indéfini de sexe. N'empêche. Malgré l'indéfini virtuel de sexe, homme, humain, concrètement ont été et sont encore trop souvent identifiés à l'homme, à l'humain masculin.

C'est pourquoi la notion de *fémihumanisme* est centrale dans mon écriture. Saisir le monde pour moi signifie comprendre sa douleur, sa souffrance, l'oppression subie dans toutes ses formes, creuser au fond de moi, de mon expérience atteindre les dimensions cruciales, essentielles de ma condition de femme arabe, et aussi transmettre, avec un sentiment d'urgence, ce que je vis, ce que je vois, avec autant de précision que possible, sous ses multiples facettes, dans toute sa complexité. Comme Cherrie Moraga, je sens souvent que « mon dos va se rompre de l'obligation ressentie d'avoir à parler pour d'autres ». Je tente d'éclairer mon passé et mon présent, la partie du monde qui est la mienne avec ses tragédies et sa beauté, souhaitant parvenir à un regard universel.

L'écriture m'a aidée à soigner mes blessures ; elle m'a réconciliée avec mon passé. Lorsque j'écris ce qui me bouleverse, j'exorcise la colère, la peine, les souffrances, et je peux avancer. Lorsque je chante et vois, spécialement au Liban, les larmes de mon public, je suis envahie par l'idée que je peux réellement le faire bouger. Et la question me vient : et si je le remuais au point de changer ce qui ne va pas dans la société libanaise ? Et si je le conduisais à voir le besoin d'amour, de tendresse, de transformation des relations d'aujourd'hui, fondées sur la violence et la destruction ? En ces instants, je revis les moments magiques de mon enfance, lorsque devant mon public d'alors, j'inventais des histoires et des chansons, je ressens l'effet que je peux avoir sur mes auditeurs et cette croyance secrète que je pourrais déplacer les montagnes et rendre les gens heureux ou malheureux.

Chant : *Il n'y a plus de soleil*

Les plages, l'enfance,
La mer déferlant
Mes souvenirs d'enfants

La maison sur les toits
Mes rêves et ma joie !

Chœur : Il n'y a plus de soleil (bis)
Mon pays de poussière est passé sous la mer.

L'olive, les rires,
Et le pain partagé
Le vin bu dans le soir
Les mains entremêlées
Et tous ces vieux copains
A jamais disparus !
Le balcon du bonheur
Rasé depuis le ciel !
L'orange, le cèdre
L'ami qu'on attendait
Pour parler de demain
Les oiseaux étranglés
Dans le petit matin !

Un événement a déclenché chez moi des émotions très fortes, marqué le développement de mon écriture, représenté un moment où s'est fixé un objet central, un but de mon écriture : ce que j'ai lu à propos des pratiques de l'excision, de l'infibulation, des mutilations sexuelles dont souffrent des millions de femmes à travers le monde, en Afrique et dans le Golfe arabe en particulier.

À l'époque (1972), je préparais une thèse de doctorat à l'Université d'Indiana. J'entendais parler de ces pratiques pour la première fois. Je connaissais de nombreuses pratiques d'oppression dont souffrent les femmes arabes; c'était en partie à cause d'elles que j'avais quitté mon pays natal, mais l'excision était le pire de tout ce que je pouvais imaginer. J'en fus malade pendant plusieurs semaines. Ma thèse connut alors un tournant, et le titre de mon premier roman, *L'excisée*, était fixé.

Je décidai d'ouvrir ma thèse par un chapitre qui exposerait et développerait les problèmes sexuels et sociaux des femmes arabes, l'excision en particulier. Ma thèse traitait du statut des femmes dans la littérature du Machrek et du Maghreb. Le premier chapitre surajouté me causa bien des problèmes avec l'un des membres du comité (un homme arabe) pour qui ce chapitre n'avait « rien à voir avec la littérature. » Sa critique cachait la peur d'un sujet émotionnellement trop chargé et trop polémique. Mais j'étais déterminée à le conserver, et, encouragée par d'autres membres du jury, je le conservai. Depuis, la pratique de l'excision est très discutée dans les milieux universitaires et non universitaires, en Orient comme en Occident.

Ma thèse compare les statuts de la femme arabe dans les œuvres d'écrivaines et d'écrivains en français et en arabe, et examine si ces

œuvres rendent compte des « réalités » exposées dans le premier chapitre. Je conclus sur un constat de carence : la littérature semble ignorer les problèmes rencontrés, ce qui est en partie dû au fait que beaucoup de ceux qui peuvent écrire ont échappé à ces problèmes et ne se sentaient pas concernés par la souffrance des autres.

Une douleur ressentie est à l'origine de l'écriture de mon premier roman, *L'excisée*. Je parle d'une femme –E., Elle, Eve (femme universelle, femme de partout, moi d'une certaine façon)– femme symboliquement excisée par le fanatisme religieux dans Beyrouth en guerre, femme socialement mutilée par la tyrannie masculine, femme témoin des mutilations physiques d'autres femmes. Où peut aller cette femme ? L'amour entre un Musulman et une Chrétienne est-il possible ?

Cette histoire est celle de mon adolescence piégée par une famille, étouffée par les institutions religieuses, dans un pays où chaque groupement religieux est impitoyable dans ses rapports avec un autre groupement, où la tolérance et l'acceptation de l'autre n'existent pas. C'est aussi une histoire d'amour qui se termine mal entre une Chrétienne et un Musulman. Comment l'amour pourrait-il exister sous un soleil de haine, dans un pays divisé par les croyances et les institutions religieuses ? « Ils risquent la mort, l'assassinat, là, en pleine rue, sous ce soleil qui écrase et qui tue. »

L'excisée est en même temps une recherche sur l'écriture : le biblique et le coranique s'entrecroisent, la poésie et le chant s'insèrent dans le roman, une voix étouffée dans une condition millénaire se cherche, une voix se fait cri lorsque la prison devient trop étroite, une voix d'espoir s'élève devant une jeune femme dont le corps n'a pas été coupé comme celui de sa sœur, « la belle jeune femme de demain, la jeune femme qui nourrira tous les espoirs ».

1975 fut déclarée par les Nations Unies « Année internationale de la femme » ; à cette occasion, les féministes du monde entier se mobilisent sur le problème de l'excision. Cette campagne touchait sans doute un point très sensible des sociétés où l'excision était répandue, puisque la critique a très tôt tenté de la disqualifier. La campagne a soulevé critiques, polémiques et récriminations, des femmes africaines accusant les féministes européennes et américaines d'adopter une démarche réductrice et ethnocentrique. Les féministes auraient renforcé les stéréotypes racistes, de misogynie, d'arriération, d'inhumanité, soit les stéréotypes de l'Occident relatifs aux peuples du Tiers monde.

J'ai été moi-même entraînée dans ce conflit et déchirée par lui, lors d'une réunion de *l'African Literature Association* (ALA) à Madison, Wisconsin. J'avais présenté une communication où j'évoquais la question de l'excision, dans laquelle j'utilisais le mot « mutilation ». Je fus immédiatement prise à partie par l'un de mes collègues africains masculins parce que je n'avais pas utilisé le mot « tradition » pour

désigner l'excision. La séance plénière devint houleuse et se divisa brutalement en fonction de la couleur de la peau et non entre genres, les femmes africaines s'alignaient avec les hommes africains. Une femme africaine se leva même pour déclarer : « Je suis fière d'être mutilée! »

J'en fus très déprimée, incapable de comprendre les raisons d'un tel déchaînement de violence. Dans la soirée cependant je découvris les raisons de la fracture. Je venais de chanter un chant que j'avais composé sur l'excision.

Plusieurs des femmes africaines présentes avaient les larmes aux yeux tandis que je chantais. Celle-là même qui s'était levée le matin, et d'autres avec elle, à la fin de ma prestation, sont venues me remercier. J'avais raison, me dirent-elles, de chanter et de parler de ce problème, mais, dans la matinée, elles avaient *dû* s'aligner avec les hommes : elles leur *devaient la loyauté*. Devant un auditoire occidental, être loyal *à la race* était plus important que la vérité ou la justice, mais j'avais raison de dénoncer la pratique de l'excision.

Chant : *Dans la plaine elles avancent*

Dans la plaine, elles avancent
Une à une, elles avancent
Inconscientes de l'étau, inconscientes du couteau
Inconscientes, elles avancent….
Je ne peux plus chanter, je ne peux plus danser
Je ne peux plus t'embrasser
Mon baiser est voilé du sang violacé
De l'arrêt posé sur leur extase…

Chœur : Ouou, ouououu, ouou, ououou, ouou, ououou…

Dans la plaine le sang coule
Et les femmes crient en se souvenant
De l'âge de la honte quand elles ont passé
Sous le même couteau, dans la même plaine
Je ne peux plus colorer ton tableau de pastels
Je ne peux plus jouer la chanson de l'amour
Ma joie est bloquée dans les cris poussés
Dans les mains liées, dans le sang versé
L'enfance crucifiée, dans l'étau posé
Sur leur extase…

Dans la plaine, elles s'éteignent
Une à une, elles s'éteignent
À la joie du plaisir, à l'appel du désir
Inconscientes, elles s'éteignent
Je ne peux plus allumer
Je ne peux plus caresser

Je ne peux plus m'ouvrir…
Ma passion est voilée, mon désir écrasé
Ma flamme étouffée
Dans toutes ces blessures, dans toutes ces coupures
Dans toutes ces coutures cousues sur leur extase…

Avec le temps, la relation de la loyauté à la vérité, la division des femmes qu'elle entraîne, au moment où elles devraient s'unir sur des questions aussi cruciales que l'excision, s'est précisée dans mon esprit; je l'ai analysée dans « Conflits et contradictions de la sexualité » et dans *« Sexuality and Sexual Politics : Conflicts and Contradiction for Contemporary Women.* » Je montre, par exemple, comment le débat sur la sexualité et ses rapports avec les conflits politiques et sociaux est relégué dans l'ombre par une adhésion non critique des femmes à une idéologie dogmatique –fût-elle de libération– et par l'engagement aveugle dans une pratique militante. Cette adhésion, cet engagement sont contraires à l'unité des femmes ; l'origine sexuelle de leurs difficultés est occultée par la loyauté envers les hommes ou par l'idéologie de leur groupe.

Selon Françoise Lionnet, les débats sur la pratique de l'excision se jouent entre deux pôles, ceux de l'universalisme et du particularisme, soit deux positions qui s'affrontent : abolition de la pratique sur la base d'une éthique universelle d'un côté, de l'autre, respect de l'autonomie culturelle des sociétés africaines et critique de toute forme d'intervention comme « acculturation » aux standards occidentaux.

Et, parlant du roman *Woman at Point Zero* de Saadawi et de *L'excisée*, Françoise Lionnet écrit : « Ces dénonciations sont plus efficaces et convaincantes que beaucoup de traités pragmatiques ou politiques parce qu'elles permettent au lecteur d'entrer dans le procès subjectif de la femme et d'adopter sa position. »

Mes origines mélangées m'ont permis d'adopter une perspective que je n'aurais peut-être pu acquérir autrement ; il s'agit d'un *métissage* que Lionnet définit comme « un hybride dialogique amalgamant des éléments hétérogènes. » Ce métissage m'a donné le courage de partir lorsque j'ai eu le sentiment que la vie allait se refermer sur moi, et la force de revenir lorsque j'ai pensé que je pourrais avoir quelque poids dans les changements nécessaires.

Chant : *Elle est allée jusqu'à la mer*

Leïla avec sa peau couleur de nuit
Leïla avec ses yeux marqués de pluie
Elle a frappé aux portes fermées
Elle a brisé les murs givrés
Elle a tracé en elle, en elle
Un fleuve pailleté d'étoiles

Elle a couru vers la forêt
Elle a nourri tous les oiseaux

Chœur **:** Elle était née pour les étoiles
Pour le souffle qui coule en elle
Elle était née pour le voyage
De la terre, et du ciel, et des mers
Elle est restée, seule et brisée
Elle n'a pas su où s'en aller
Elle est allée jusqu'à la mer
Et la mer l'a acceptée

Leïla Leïla du camp rompu
Leïla Leïla du camp rasé
Elle a soufflé dans les décombres
Elle a tracé des fleurs de cendres
Elle a cherché en elle, en elle
Un autre souffle, une autre vie
Elle a dit oui à sa passion
Elle a dit non à la raison

Leïla, Leïla oiseau du Sud
Leïla Leïla bijou de l'eau
A caressé pierre après pierre
A redonné vie à la mer
Elle a construit seule dans l'enceinte
Un chemin gravé d'images
Elle est venue seule dans le soir
Elle a ouvert tous les espoirs

Elle était née pour s'ouvrir
Pour recevoir les fruits du temps
Elle était née pour s'élancer
Vers l'horizon, vers la moisson, vers les chansons
On l'a brisée et mutilée
On l'a meurtrie, on l'a tuée
Elle est allée jusqu'à la mer
Et la mer l'a acceptée

L'écriture dans l'exil ouvre des horizons, des chemins nouveaux, non encore tracés. Elle aide à supporter l'exil. Et par retournement, l'exil, le choc créé par l'affrontement de différentes cultures, la souffrance de la séparation, le désir de retour alimentent le souffle de l'écriture. La découverte de nouvelles formes, de nouvelles idées, de nouveaux rythmes s'effectue dans le frottement des langues et des cultures, les écartèlements, les souffrances qui appellent la fusion, l'harmonie, la compréhension, un amour de la vie et des autres au-delà des clans et des frontières.

Un autre événement qui a bouleversé ma vie a été mon expérience du cancer du sein au printemps et à l'été 1994. Je n'avais jamais pensé devoir passer par un tel enfer au cours de ma vie, le traitement « empoisonner, couper, brûler » que les malades du cancer connaissent trop bien. Je décidais de tenir un journal sur mon voyage en cancer. Je devais le faire pour moi-même, pour exorciser ma peine, et pour les autres femmes, celles qui passaient par le même calvaire, celles qui passeraient par là, et toutes celles qui devaient prendre conscience des dangers que nous traversons en cette ère post-moderne. J'ai le sentiment d'avoir eu à payer le prix de la modernité. Les polluants rejetés dans l'atmosphère, les pesticides dont fruits et légumes sont aspergés, les hormones dont les animaux sont nourris, les contaminants déversés dans les rivières et les mers, les produits chimiques qui détruisent l'atmosphère, l'air que nous respirons, l'eau que nous buvons, le soleil qui atteint notre peau, tout cela a un prix. J'ai été l'une de ces femmes sur sept qui, au cours de sa vie, est atteinte du cancer du sein (dernière statistique pour les Etats-Unis et le Canada, je n'ai pas celle concernant le Liban, mais à en croire les conversations que je peux y avoir les chiffres doivent y être élevés). La proportion est effrayante, et tous les cancers s'accroissent en nombre, celui du sein particulièrement.

Je me demandais : Pourquoi moi ? Oui, c'est la question que je me posais, et non la question inverse que se posait l'une de mes amies : pourquoi ne serait-ce pas moi ? Plus tard, je me suis posé cette autre question : que puis-je apprendre de cette épreuve ? J'ai pensé que si je pouvais aider par les lignes que j'écrivais, ma souffrance ne serait pas vaine. Au cours de la chimiothérapie, j'ai aussi composé de nouveaux chants, dont « Emmène-moi sur la rivière qui coule à la mer. Emmène-moi vers la guérison. »

Chikwenye Okonjo Ogunyemi, dans un article intitulé « *Ectomies ; A treasury of Juju Fiction by Africa's Daughters »,* « Ectomies : un thésaurus de romans vaudou par les filles de l'Afrique », dit très justement : « La politique de l'ectomie devient le point focal du déterminisme culturel : couper ou ne pas couper ? On croit rêver au jeu de la culture occidentale avec le corps de la femme : hystérectomies, oophérectomies ou ovariectomies, salpingectomies, épisiotomies, mastectomies… Je vois l'ectomie comme trope d'expression de l'excision, de la coupure, de l'exclusion attachée à la destinée de la femme. »

Vingt ans étaient passés depuis que j'avais écrit *L'excisée.* À l'époque je n'imaginais pas que je devrais endurer une telle mutilation dans ma propre chair. Je n'ai pas pu supporter cette pratique occidentale de l'ectomie qui semble aller de soi, faire partie de l'horizon normal de la vie moderne, de ses rituels, pas plus que je n'avais pu supporter l'idée des mutilations sexuelles dans les sociétés dites traditionnelles. Dans ces

tribulations et de ce malheur, j'ai ressenti que mes liens avec les femmes du monde se resserraient.

Chant : *Emmène-moi sur le fleuve*

J'attends ton retour
Notre lieu d'amour
J'attends les beaux jours
Un soleil de vie !

Chœur : Emmène-moi sur le fleuve qui coule à la mer
Emmène-moi vers la guérison…

Ta main sur mon sein
Ton corps près du mien
Notre nid d'amour
Au sein de la nuit

Ta présence est la joie
Notre entente un refuge
Nous allons vers l'espoir
Nos deux corps enlacés

J'attends le printemps
L'amour de ma vie
Au delà du temps
L'éternel retour.

C'est ainsi qu'avance mon écriture, je scrute l'expérience *fémihumaine*, je fouille dans ce que d'autres ont oublié ou ignoré, je cherche à exprimer des moments essentiels de ma vie et de la vie des êtres qui me tiennent à cœur, je voudrais découvrir des terres d'espoir. Comme dans mon enfance, lorsque, naïve et audacieuse, j'inventais des histoires et des chants pour charmer mon public, ou comme dans mon adolescence difficile, lorsque je poursuivais mon authenticité, mon identité profonde, et les douleurs que je ressentais en moi et hors de moi. Je suis en quête d'une voie qui donnerait sens à un monde submergé par le désespoir, privé d'imaginaire, courant à sa destruction. Je rêve des *mots justes*, mélange de voix diverses dans une pluralité de langues, harmonieux, mélodieux pourtant, formant un chœur, se rencontrant dans une symphonie. J'imagine des correspondances, des rencontres, comme elles sont fréquentes dans la nature, dans la vie, qui rendent espoir. Peut-être qu'à la fin, lorsque tout aura été dit et écrit, lorsque l'expérience de la vie aura rendu mon regard plus clair, plus précis, peut-être qu'alors l'écriture, le chant, l'art, la culture s'ouvriront pour moi sur la découverte de la face cachée d'un monde qui se perd, le visage perdu de l'enfance.

Chant en Arabe

A'tini Alnaya Wa Ghanni

A'tini Alnaya Wa Ghanni
Fal Ghina Sirru 'l-Khulud
Wa Anninu Nayi Yabka
Ba'da An Yafna 'l-Wujud
Fallazi 'Asha Rabi'an
Kallazzi 'Asha Al Douhour

(Chœur d'un poème de Khalil Gibran :
Donne-moi la flûte et chante
Car le son de la flûte demeure
Quand tout meurt et disparaît
Celui qui a vécu un seul printemps
Est comme celui qui a vécu mille siècles.)

Espacio, luz y signo

CLARA JANÉS
Poeta, escritora, Madrid

Cuando el signo aparece, lo hace en el espacio empujado por la luz. La luz cruza el aire y nos descubre una huella, que puede ser un trazo indefinido o contener múltiples significados. Así, nos asalta el enigma ante una mano pintada en una cueva prehistórica cuando unas veces aparece acompañada de un punto negro o rojo y otras no, pero tenemos la certeza de que siempre es curativa la "mano de Shamas", de la cultura mesopotámica.

El trazo –el signo– significa según su posición en el entorno y según el modo en que la luz –nuestra mirada– incida en él y permita que brote la irisación del símbolo. Quedará patente entonces que, a pesar de su aparente quietud, asume la polaridad entre distintos niveles de realidad. Signo, palabra y grafismo vibran ahora de potencia creadora. Y es que se trata de condensaciones súbitas que permiten la visión de lo oculto y hasta de lo desconocido –y "la energía vital es lo desconocido" (*Brihadaranyaka Upanishad*) –en una confluencia que multiplica su valor y los acerca a la magia.

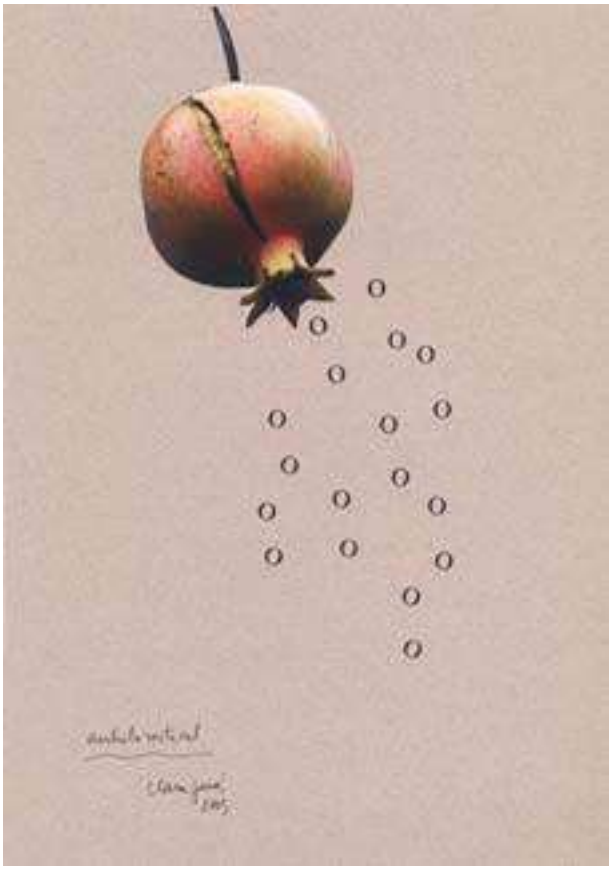
El trazo yace bajo la letra y también bajo el dibujo y permite que se aproximen entre sí en esa tentativa de ubicuidad espacial en la inmediatez, gracias a la purificación y a la polivalencia. Y cada letra, como cada palabra –según la tradición japonesa del *kotodama*–, albergará un espíritu, y habrá que acercarse a ellas con cautela y reverencia.

Los que han estudiado lo infinitamente pequeño, nos han enseñado que el universo, en último término, está constituido por partículas que se comportan como ondas, "fluctuaciones cuánticas que trasforman durante tiempos muy breves los campos en materia" (Jacques Dousset). Un instante parecido es el que permite que la palabra o el signo pasen a la página, cruzando un espacio sutil, acompañados por la luz que los descubre. Lo que entonces nazca puede ser un poema visual y, por lo tanto, "ser abarcado con una sola mirada" (Joan Brossa).

Los poemas que presento –calificados con acierto por la profesora Mariarosa Scaramuzza, de la *Università degli Studi* de Milán, de fotomontajes–, y los textos que los acompañan, pertenecen al libro inédito *Espacios translúcidos*.

ANHELO VERTICAL

Con mi sangre quise encender su palidez, pero no reconoció ese don. La tierra en su sabiduría abrió mansa los tiempos y el baile de los signos que rigen los astros. Y el aire acogió su vibración. Lo que nacía del yo rebasó los límites. Y fue ya desconocido. Con esa muerte vivificó la entrega. La memoria del árbol se remontó al magma anterior a la escisión de las formas.



La muerte introduce un determinado orden en lo infinito.
Ciorán

ROSA VIGÍA

Detrás de la puerta, atento a todo movimiento en la negrura, pilar de fuego sin principio ni fin, mi corazón en vela.

ROSA PERPETUA

Barcos de luz surcan los días de tormenta, prenden en el abandono y siguen, movidos por el dragón, custodio del aliento.

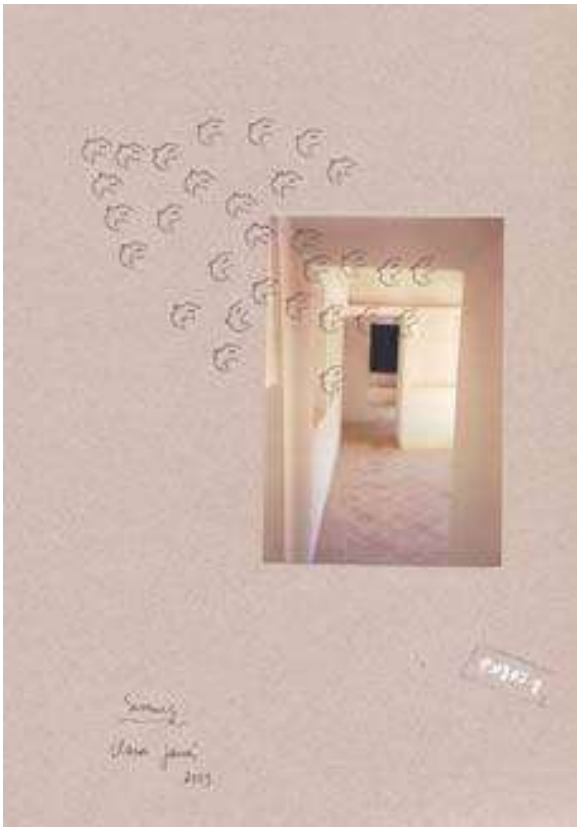
Pero sale la rosa
encima de la rosa
del círculo latente

Cirlot

SIMURG VII

Tu ala de veloz respuesta
se adelanta a la incógnita del espacio.
Sohrab epehrí

Un trayecto sin horizonte y cuyo punto de partida estableció el azar… Y en aquella oscuridad, la voz trazó una línea, se superpusieron planos… Oímos los tambores de la lluvia y en su amansarse los armónicos de los colores. Alguien decía que era indetenible el círculo y su multiplicarse; alguien decía que encima y debajo de las aguas, el amor se transformaba en la rosa inicial. Cuando sobrevinieron las tinieblas de la desbandada, quedó un punto de luz en el corazón de la sombra, un aliento que sostenía la noche. Los pájaros saben descifrar la noche, leen las estrellas. Con cautela cruzan los espacios oscuros, los espacios translúcidos, la transparencia que no define ser ni nada, ni siquiera estar.



La luna negra se reflejaba en el estanque de plata como un corazón dormido.

LA BELLEZA

Y al amanecer
los pájaros inmóviles
en su mística pausa.
Elevo una oración al árbol
pues ser árbol ansío,
y ser piedra y río y nube,
y ese león
que despierta a sus cachorros a la vida
con un rugido,
provocándolos,
como a mí me provoca la belleza
y me despierta
a estas horas,
mientras se extiende el deseo
sobre el sosiego de los campos.

*

El fuego es el más bello de los elementos
pues tiene categoría de idea, es más ligero,
está más próximo a lo incorpóreo.
Plotino

Autoportraits poétiques
La femme renaissante

EVELYNE MARTIN-HERNANDEZ
Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand

Plus qu'une étude systématique, ces quelques pages sont des notes sur le poème vu comme miroir –miroir-mouroir parfois– où celui qui écrit se scrute, s'interroge, se montre ou s'évite, où il s'absorbe et s'exténue. Plus précisément, le poème-miroir de femmes qui se regardent avec des yeux de femmes, qui empruntent souvent le regard qu'elles prêtent aux hommes ou qu'elles en attendent, de femmes qui se posent en femmes-qui-écrivent, face aux autres qui lisent, ou qui, parce qu'ils ne les lisent pas, les ignorent .

Comment la femme en poésie se donne-t-elle à voir, se laisse-t-elle voir ou entrevoir, quelle pose adopte-t-elle, dans quel état se voit-elle ? Quelles sont les images, les métaphores qui naissent de cette confrontation ?

Telles sont les questions que je me suis posées en lisant, ou en relisant les livres de trois figures de la lyrique espagnole, Àngela Figuera Aymerich, Gloria Fuertes et Clara Janés.

Àngela : la femme de terre

C'est ainsi qu'elle se présente dans le premier recueil qui l'a fait découvrir : *Mujer de barro* en 1948.

> Mujer de barro soy, mujer de barro :
> pero el amor me floreció en el regazo[1].

La terre que l'on modèle, que l'on pétrit (*barro*) dont on fait poteries et briques et la terre (*tierra*) nourricière, qui porte la végétation, où s'enracine la vie, sont les deux éléments emblématiques de ce premier livre, les marques identitaires de celle qui parle.

> Ni soy nácar ni azucena :
> morena, sólo morena.
> Soy tierra oscura y caliente ;
> la tierra
> donde crecen los olivos,
> el pan y el vino. Morena[2].

La glèbe humble et féconde s'oppose aux topiques de la poésie classique (les matières précieuses qui magnifient la beauté féminine). Dans ce livre, la femme aimante, malléable et modeste, se montre aussi en intime communion avec cette terre dont elle se sent faite.

> Tendida, vientre a vientre, con la tierra
> humedecida y blanda ;
> abierta a la semilla,
> […]
> Tú y yo, cauce profundo de la vida.
> Tierra las dos…¡hermana, hermana, hermana ![3]

À ce premier visage de la femme de terre qui se plie au désir de l'homme ("Es barro mi carne…¿Y qué? /Cuando mi amante la besa / le sabe a nardos y miel."[4]) succède naturellement celui de la mère et son corps réceptacle : "Vaso me hiciste, hermético alfarero, / y diste a mi oquedad las dimensiones / que sirven a la alquimia de la carne. / Vaso me hiciste, recipiente vivo / para la forma un día diseñada/ por el secreto ritmo de tus manos". (Il s'agit dans ce dernier extrait d'une apostrophe plus tardive à un biblique Dieu potier[5]). Les *Poemas de mi hijo y yo*[6] de 1948 célèbrent la maternité qui assure, par la transmission de la chair-terre une perpétuation de la vie et, dans la dernière parution de 48, *El fruto redondo*, c'est encore la terre qui en dépit de sa fragilité, assure la filiation :

> Yo pasaré y apenas habré sido,
> –frágil destino de mi pobre arcilla–
>
> Hijo cuando ya no exista,
> tú serás mi carne viva.
> Verso, cuando yo no hable,
> tú, mi palabra inextinta[7].

Que ce soit « barro, tierra » ou encore « arcilla », on retrouve au fil du temps et des livres de Àngela Figuera Aymerich cette matière constitutive de la femme, signe de sa faiblesse et de son impuissance face aux violences du monde, à la désolation de l'après-guerre civile espagnole. "Qué puedo yo con estos pies de arcilla… ?"[8] (*El grito inútil,* 1952*)*. Or, lorsque la question revient dans *Víspera de la vida*[9] (1953) "Qué hacer con este barro que me llena las manos ?", on voit que la terre devient le matériau sur lequel travaille celle qui parle. Il annonce et figure le travail créateur capable de faire éclater les moules des coutumes et de la répétition ("los rituales muestrarios") : "¿Qué hacer con este barro a punto / que tengo fermentando, rugiendo por la forma ?"[10].

De la substance même qui symbolise la docilité, la malléabilité, naît donc ce qui, par la protestation, la rébellion, tire la femme vers sa réalisation : "No ya no puedo. He de salir. Alzarme / sobre mi dócil barro femenino"[11]. La terre devient alors résistance à la pulsion destructrice des hommes à laquelle il faut opposer "lo recio femenino"[12], c'est elle qui est invoquée dans l'adversité avec d'autres symboles de la force matérielle : "dadme un espeso corazón de barro / dadme unos ojos de diamante enjuto, / boca de amianto, congeladas venas, / duras espaldas que acaricie el aire[13]".

Àngela Figuera Aymerich se représentera jusque dans ses dernières publications comme femme de terre, reliée aux autres par cette substance primordiale. C'est ainsi qu'elle voit León Felipe "El hombre-barro / será de Pan y Luz" avec sa métamorphose au moment de sa mort[14]. C'est ainsi qu'elle s'adresse à toute l'humanité "es porque soy de tierra : en tierra escribo / y al hombre-tierra canto, que, cautivo / de su vivir-morir, se pudre y quema"[15], dans un livre au titre programme : *Toco la tierra* paru en 1962. La terre forme le trait d'union de cette chaîne souffrante d'hommes meurtris, dont le travail poétique est le fruit, tandis que sa forme semble issue de ce barro rugissant vu plus haut : "Mujer de carne y verso me declaro, / pozo de amor y boca dolorida, /pero he de hacer un trueno de mi herida / que suene aquí y ahora, fuerte y claro" [16].

Gloria : l'île

Si avec Angela Figuera Aymerich, on a pu suivre la persistance et l'évolution d'un autoportrait façonné dans une matière, une matière dont les connotations se modifient avec le passage d'une enveloppe friable à un processus créateur et à l'accomplissement d'un destin, Gloria Fuertes se définit plutôt par un contour. C'est celui que tracent le regard des autres et leur incompréhension : "Soy como esa isla que ignorada, /late acunada por árboles jugosos, / en el centro de un mar / que no me entiende, rodeada de NADA, /—sola sólo—"[17]. *Isla ignorada* est le premier titre de livre publié par Gloria Fuertes en 1950.

L'isolement, les extravagances qui caractérisent sa vie de femme qui écrit, et—plus grave– de femme pauvre qui écrit, sont des thèmes récurrents qui rejoignent et justifient la métaphore de l'île : "Cabra sola" : "Y vivo por mi cuenta, cabra sola, / que yo a ningún rebaño pertenezco"[18], "Hago una vida extraña"[19], "qué cosa tan tonta querer morir cantando, / querer pescar pelusas en vez de dormir noches !"[20], "Escribo en las paredes y lloro en los armarios / y con luz apagada me miro en los espejos"[21]. Le portrait que fait d'elle-même la personne qui écrit est à la fois créé par le regard des autres et par celui qu'elle induit en s'exposant : "Miradme aquí, /clavada en una silla, /escribiendo una carta a las palomas"[22]. Elle se montre montrée du doigt, regardée-regardante.

Sa singularité est là, dans le regard qui l'isole et qu'elle reprend en le soulignant.

Clara : la mouvante

Une traversée pourrait s'offrir à nous maintenant, celle qui nous ferait partir de l'île de Gloria Fuertes pour aller jusqu'à celle de Clara Janés, *Isla del suicidio*. Pourtant la forme de l'île ne me semble pas être une image clé de l'œuvre de Clara ni d'un possible autoportrait poétique. Après plusieurs essais infructueux pour définir les traits du personnage féminin en scène dans ses livres poétiques, j'avancerai l'hypothèse, que, plus que des traits figés, plus que des matières qui au demeurant sont très présentes dans ses poèmes, plus que des contours, ce sont des gestes et des mouvements qui caractérisent la représentation de la femme selon Janés et, dans ce qui ne peut être ici qu'une ébauche ce qui mériterait une plus longue étude, j'évoquerai le déploiement, la plongée vers l'intérieur, l'abandon-don de soi (*la entrega*), la dissolution ou l'anéantissement et leur prolongement dans l'écriture.

Le déploiement d'une chevelure est dans *Isla del suicidio* la dernière trace d'une Ophélie qui s'abandonne à la "possession de l'eau" : "Luego / sólo el cabello / proseguirá sin norte / su desvaído juego"[23]. Plus souvent, il entre dans les stratégies de la séduction, dans les effets du désir : "Mi cabello perfumo y adorno de áurea madreselva[24]". On peut citer d'autres passages où son parfum se mue en lumière, "Y he sentido el cabello / rebosante de aromas / llamear en las calles / escapando a tu encuentro[25]", où l'on assiste à l'irradiation, au rayonnement en gloire, à la dilatation débordante d'une chevelure embrasée par l'élan amoureux :

> Del regio firmamento emulemos los astros,
> describa yo una rueda mirífica de fuego
> y que mi cabellera, ciñéndose a mis pies,
> en ígneos destellos, cuidosa, los envuelva[26].

Cette chevelure dénouée, flamboyante est peut-être la forme la plus emblématique de l'étirement et de la force enveloppante du corps désirant, qui se trouve au centre de la lyrique de Clara Janés, un corps dont la splendeur et l'énergie persiste, même dans la souffrance et l'attente.

L'autoportrait, si autoportrait il y a, serait dans ces livres un autoportrait "de cuerpo entero", un corps qui a la présence immarcescible d'un désir intemporel, un corps somptueusement impudique qui accueille l'Autre dans un érotisme magnifié, sacralisé. (*Eros, Creciente fértil*). Mais, au delà de ce que l'on pourrait appeler les "ejercicios corporales" de l'union sexuelle, il y a tout un parcours de ce

corps intérieur "puro cauce"[27], une "endoscopie" poétique qui emprunte les "secretas galerías interiores"[28], explore des "pozos", un "interior laberinto"[29], des "celdas recónditas"[30], qui pénètre des "honduras selladas", un "undoso vacío / acogedor"[31], suit le tracé des veines : "Y así irrumpe el caudal azul de la voz en mis venas y me vacía de sangre mientras el yo se aparta en hueco, en frágil galería para su amor"[32].

C'est un corps-cavité ("oquedad"), lieu et organe de l'offrande, un espace de résonance. Le volume intérieur y est creusé, ausculté, sculpté. On ne peut donc s'étonner de la collaboration si parfaite qui a pu exister entre Clara Janés et Chillida, le maître des "espaces intérieurs", celui qui a façonné le fer, la pierre et la terre "autour du vide", une collaboration qui a donné lieu au livre : *La indetenible quietud*, en 1998.

Le geste qui me semble le mieux définir la manière d'être du personnage poétique janésien est bien l'offrande, la entrega. "Amar es ser y ser/ es esa entrega desnuda"[33].

Cette attitude mène, comme dans ce dernier passage à un dépouillement, une mise en œuvre (ou mise en tableau ?) de la nudité, du cœur du corps mis à nu : "Deshilo los ropajes que me esconden, /me deshago del lastre de mi cuerpo"[34]. L'abandon à l'Autre se manifeste dans des élans et aussi dans une série de tenues et de processus qui vont du "pie descalzo" à la dissolution totale, aussi bien dans l'extase que dans la déréliction (perceptible dans la récurrence de verbes comme *deshacerse*, *desvanecerse*, et, plus rare, *desmadejarse*).

Mais l'effacement, l'anéantissement peuvent également procéder d'un mouvement propre. Il engage alors le personnage poétique dans une voie purgative où la simple contemplation conduit à la perte de soi, à un état paradoxal de vacuité et de plénitude. Un état où, comme dans les textes des mystiques orientaux et occidentaux, les contraires se rejoignent : plongée au fond de soi et mouvement ascensionnel, présence et absence, disparition et permanence, transparence et mystère.

Quiero arrastrar el claro de luna
sobre las aguas de la noche,
ser en ellas remo de plata y surcarlas,
y confundirme luego con la estrella
que despierta el dormido camino de la luz.

Quiero entonces perderme
en un nimbo lejano y envolvente,
quedar fija amando en par de lo inasible,
sin ser notada,
y permanecer así
en el desolvido del día[35].

C'est là un parcours qui a, bien entendu, partie liée avec l'écriture : annoncé dans "Razón de ser": "toco entraña para iniciar el canto", un parcours corporel plus précis dans *Poesía Perennis* : "canto y soy toda ofrenda, / mi garganta es la gruta /que las sombras acoge, /sus palabras"[36], et que l'on retrouve sous-jacent dans les derniers livres :

> Un eco asciende por mis venas
> hasta llenar la boca
> y emerge la palabra prohibida
> en el cristal del silencio[37].

La voix, façonnée par le corps, puise à ses sources les plus secrètes. La voix comme émanation, sécrétion du point le plus intime, le plus secret de l'être, que rend accessible le travail d'épuration du sens, de décantation des mots, d'effacement de soi :

> La apariencia es cobertura
> y la voz encierra el secreto
> y vence al ser ;
> por ello
> en el vacío se manifiesta[38].

La représentation plastique de ce processus est lisible dans un poème calligramme de *Cajón de sastre* intitué "De tiniebla acosada" [39] : la voix s'y dessine en forme de rose, avec ses mots-pétales délicatement ourlés, dont la courbure trace les inflexions et dont le cœur est un vide plein de sens. La forme générale, guidée par l'enchaînement des mots de la phrase, figure un accomplissement qui, en se refermant sur lui-même, s'abolit.

Trois autoportraits de femmes, trois identifications, qui sont autant de modes et de marques d'écriture, qui font trois signatures poétiques.

DE TINIEBLA ACOSADA

dando negro perpetuo y lamento

Notas

[1] *Mujer de barro*, Saeta, Madrid, 1948.
[2] *Op. cit.* p. 10.
[3] *"Tierra", op. cit.* p. 18.
[4] *Ibid*, p. 9.

[5] "Destino", *Los días duros,* 1953, in *Obras completas*, Hiperión Madrid, 1999, p. 185.
[6] In *Mujer de barro, op. cit*, p. 27 à 52.
[7] *Op.cit,* p. 71.
[8] *Obras completas*, p. 185. (1952)
[9] in *Obras completas*, p. 193.
[10] *Ibid.*
[11] *Los días duros*, in *Obras completas*., p.169.
[12] *Ibid.*
[13] *Belleza cruel*, 1958, in *Obras completas*, p. 217.
[14] "*A León Felipe, ya del otro lado*", in *Obras completas*, ed. cit. p. 298.
[15] *Ibid*.,.p. 263.
[16] *Ibid*., p. 289.
[17] *Obras incompletas*, Cátedra, Madrid, 1977, p. 21.
[18] Ibid, p. 25.
[19] *Ibid*, p. 72.
[20] *Ibid*, p.77
[21] *Ibid*, p. 77.
[22] *Ibid*, p.120.
[23] *Antología personal,* Adonais, Rialp, Madrid, 1979, p. 65.
[24] *Eros*, Hiperión, Madrid, 1981, p. 34.
[25] *Kampa,* Hiperión, Madrid, 1986, p. 25.
[26] *Creciente fértil*, Hiperión, 1989, p. 50.
[27] *Hacia el alba*, El perro asirio, Madrid, 1992, p. 36.
[28] *El libro de los pájaros*, Pretextos, Valencia, 1999, p. 65.
[29] *Ver el fuego*, Olifante, Zaragoza, 1993, p. 29.
[30] *Arcángel d sombra*, Visor, Madrid, 1999, p. 10.
[31] A*rccángel de sombra*, ed. cit. p. 20.
[32] *Arcángel de sombra, ed. cit.* p. 11.
[33] *Paralajes*, Tusquets, Barcelona, 2002, p. 85.
[34] *Kampa*, ed. cit. p. 28.
[35] R*osas de fuego*, in *Acecho del alba*, Huerga y Fierro ed. , Murcia, 1999, p. 103
[36] *Poesía perennis,* El perro asirio, Madrid, 1988, p. 28.
[37] *Vilanos*, adamaRamada ed , Madrid, 2004, p. 37.
[38] *Los secretos del bosque*, Visor, Madrid, 2002, p. 33.
[39] Centro cultural generación, Málaga, 1999, p. 56.

Créer à la proue de soi-même
L'œuvre photographique de Claude Cahun

MIREILLE CALLE-GRUBER
Université de Paris III

« Je ne voudrais coudre, piquer, tuer qu'avec l'extrême pointe. Le reste du corps, la suite, quelle perte de temps ! Ne voyager qu'à la proue de soi-même. »

À ce tranchant du sujet –non, pas tranchant, le tranchant c'est encore le fil et le continuum–, disons plutôt, à ce pointu du sujet, Claude Cahun se sera exercée de singulière façon : aiguisant l'oeil du photographe ; aiguisant le style de l'écrivain ; l'un et l'autre, l'un par l'autre. Signant comme on se saigne, celle qui naît Lucy Schwob en 1894 (fille de Maurice Schwob, nièce de Marcel Schwob), puis qui acère le nom : Claude Courlis pour la première publication au Mercure de France ; puis Daniel Douglas, en référence au désastreux amant d'Oscar Wilde, pour un article paru dans la revue *La Gerbe* ; puis le pseudonyme Claude Cahun, en hommage au grand-père maternel Léon Cahun, conservateur à la Bibliothèque Mazarine ; puis le « Soldat sans nom » pendant l'Occupation pour les actes de résistance sur l'île de Jersey.

Tant il est vrai que s'émousse vite la pointe extrême et qu'il faut, de nouveau, à tout moment, la porter au plus acéré. À l'adhérence, à l'adhésion minimale de ce piqué de sujet, fou, fiché, fichu sujet.

Le corps sans reste, sans suite, sans perte de temps, qu'est-ce à dire ? C'est chercher le corps-phénomène, ici-maintenant, son *phainestai* son apparition, à l'instant advenant, c'est vouloir l'espace sans le temps, l'étendue en un clin, l'instant tétanisé, l'instant : point. L'épuisement instantané.

Telle est la pratique du portrait, de l'autoportrait photographique de Claude Cahun qui prend l'art aux mots, *portrait : pour traire*, arracher le corps au corps, retirer un extrait de corps –non pas un objet plénier, mais un point de concentration des rayons lumineux. Une précipitation du sujet photographique comme on dit en chimie lorsque la réaction prend corps. Un précipité-sujet.

La facture du portrait avec Claude Cahun ne se mesure pas à la mimèse, à sa capacité ou son incapacité mimétique, ni à quelque fidélité ou non. C'est un portrait fugitif, portrait transfuge adressé vers son point de fuite.

Claude Cahun se photographiant –se prenant, se sur-prenant– ce n'est pas l'image dans le miroir reproduite, c'est la figure spectrale, le corps atomisé par le passage à la lumière. Réduit à rien –à *res*. Chose. Quelque chose.

Le portrait photographique procède ici par déduction. Retrait. Tel un jeu d'infirme : comme l'enfant à cloche-pied ou à colin-maillard, la photographe se fait borgne (**photo 1**) ... et voyante, se fait chauve (**photo 2**), se fait théâtre, *persona* c'est-à-dire visage et masque, se fait autre : altérée, masculin, androgyne, marionnette, prédateur-et-proie, bourreau-et-victime (**photo 3**). Se fait juif (**photo 4**).

> Distribuer le gâteau en retranchant ma part. Si un cube n'entre pas dans ma construction, je le supprime. Un à un je les retire tous […]
>
> Je me fais raser les cheveux, arracher les dents, les seins –tout ce qui gêne ou impatiente mon regard– l'estomac, les ovaires, le cerveau conscient et enkysté. Quand je n'aurai plus qu'une carte en main, qu'un battement de cœur à noter, mais à la perfection, bien sûr je gagnerai la partie. (*Aveux non avenus*, p. 35)[1].

L'exercice photographique de Claude Cahun fait de l'autoportrait un alloportrait, un étrange étranger.

L'autoportrait met en jeu un sujet qui est *l'écho du sujet* et tient tout à la peformativité du fait que l'image est travaillée en ses reflets répétés et non pas selon les lois de la réduplication. Valéry : « le moi n'est qu'un écho » (*Cahiers*), le je plus encore qui tient tout à la performativité. L'auto-allo-portrait ne s'inscrit pas au lieu redoublé du même (Narcisse) mais au lieu *déplacé* de l'autre (Écho). Où la répétition fait autrement sens. Et autrement que sens. Fait-avec. Compose. Déménage *les sens*.

Ainsi de la troisième oreille de Claude Cahun (**photo 5**). Chez Nietzsche, on le sait, la « troisième oreille » est celle qui entend le rythme d'une phrase, les voix du texte, c'est l'oreille de poésie, de prosodie. Dans la scène de Claude Cahun, l'oreille rythme l'autoportrait un peu autrement. Otoportrait ou otophotographie : le sujet fait plus d'un et pas deux. Inconvenance de l'oreille au milieu de la figure-reflets, impudeur du creux exhaussé, minuscule vagin, point de naissances nouvelles, omphalos du visage.

C'est le portrait de l'autoportrait, c'est-à-dire : un autoportrait *en partie* –réduit, déduit, altéré et greffé. Greffe d'une troisième oreille qui est sur la frontière. Elle lui appartient et non ; à laquelle des deux appartient-elle ? Elle appartient au reflet répété, mettant en relation de réciproque reflet les deux têtes. L'oreille est ailleurs, *prêtée*.

L'écho du portrait (ce qui fait *auto*) passe par le conduit auditif. La photo semble avoir retourné l'oreille comme elle retourne l'œil (contre-narcisse : distraite du miroir). L'intérieur tourné vers l'extérieur. Pavillon dehors, la figure s'appareille de la propre oreille. Elle est en sur-écoute.

Elle appareille, elle a mis les voiles ; elle passe à l'autre comme on dit passer à l'ennemi. L'appareillage de l'œil par l'oreille inscrit le portrait à l'enseigne de l' « écouter voir » : c'est-à-dire par surenchère synesthésique des sens et effet de révélation : « Parle un peu que je te voie » (parole attribuée par Erasme à Socrate, en fait attestée chez Apuléius).

Il y va d'une tympanisation de l'image : de la mise au secret du sujet. Car la bouche murmure à l'oreille et le regard fait passer à l'oblique jusqu'à l'antre du secret. Le contour du visage, surexposé, au plus grand risque, tend à s'effacer par excès de lumière.

L'autoportraitiste a l'oreille à l'œil.

Prise au détour d'elle-même, elle est la double scène comme dans un *double-bind* : qui des deux miroirs fera mon portrait, le regard de l'autre (spectateurs que nous sommes vers elle qui se tient détournée), ou l'aveugle reflet qui prête l'oreille ?

L'auto-portrait, dans ce geste retourné de l'auto, est inachevable.

L'écriture aphoristique de Claude Cahun écrivain relève du même geste de création autobiographique retourné / détourné.

L'instantanéité, la mise en écho, les variations eurythmiques du texte sont, en littérature, quelques-uns des effets que produit l'aphorisme : c'est la forme que privilégie Claude Cahun, notamment dans *Aveux non avenus* qui est un ensemble autobiographique. Le choix est insolite pour un récit de soi qui cherche d'ordinaire à creuser extension et continuité du sujet raconté. L'aphorisme dissocie (*apo*) et arrête (*orizô*). C'est façon d'élaborer le sujet de l'écriture par l'infirmation, la séparation et la couture, le silence.

> Je suis dans le poing et dans la plaie ; je me reconnais ici, là et partout. (p. 95)

> Un nouveau verbe, un nouvel objet –et le même sujet. Toujours le même enchaînement de plaintes. (*Ibid.*)

> Signalement :
> Front moyen
> Yeux moyens
> Intelligence moyenne
> Sensibilité peu marquée
> Oreilles grandes
> Lèvres mobiles, langue souple
> Mains prestes, mains de jongleur — pour l'Olympia ou le vol à la tire
> Signe particulier : une ligne de vie faisant le tour du pouce. (p. 219)

Avec la phrase-sentence, la vie est sous le coup d'arrêt, le coup de l'arrêt de mort. Le sujet est saisi sur le champ : dans l'accroc du temps, achronie, personne et non-personne. Ou impersonne.

C'est le décentrement qui fait lieu (**photo 6**).

Certains effets photographiques, retravaillant la composition par cadrage, découpe, collage-montage, emportent l'auto-portrait au plus grand risque, au plus loin à la proue : hors-je. Où performer n'opère plus la réunion momentanée d'un sujet.

C'est ici l'auto-portrait du vivant explosif, qui est trace, empreinte, poussière, cendre.

Faire œuvre à la proue de soi-même, c'est se voyager, se doubler, se galoper, sans le garde-fou d'une protection narcissique. Le vivant exposé jusqu'à l'explosion présente le corps coupable, démembrable, disséminable –telle une force de résistance et de désistance infinie.

Le cliché présente ici un ensemble de *mouvements* non cohérents, non homogènes, non subsumables par quelque entièreté du corps. La taille démesurée du pied reste incompatible avec celle du bras. *L'Arena*, tel est le titre, indique la lutte, le déchirement, mais aussi le sable, celui de la clepsydre aussi bien que la poussière du corps retournant à poussière. *L'Arena,* c'est aussi la plage –et la page–, l'exposition. Page/plage blanche ou porteuse de tracés qui vont, s'effaçant, traces de vie, de pas, de plus jamais. Vanité des vanités, tel est le portrait de cette photographie.

Autoportrait du vivant explosé, explosif : le temps peut y être aussi bien celui de la mémoire que celui de la prémonition, temps de la traversée aussi bien que du traver*sable*, temps du sujet à revenances marchant sur ses pas déjà.

Claude Cahun, on l'entend, photographie aussi avec l'oreille : avec les signifiants de la langue dans l'oreille.

Cette composition est le portrait de l'autportrait qui ne sera jamais qu'une hantise du sujet –une image hantée par *du* sujet. Pas même : par le désir d'une présence élémentaire, une énergie atomique sans précédent. Elle incite le regard du spectateur au déplacement sans fin : car, moins le corps est là et plus on l'a à l'œil ; plus il est innombrable (grains de sable), moins il est effaçable.

Gravé dans le sable, c'est l'autoportrait d'une désistance du sujet.

Composition (photo 7)

L'énergie atomique des corps élémentaires, Claude Cahun sait aussi l'appeler par des montages-collages où l'autoportrait fait du sujet *foule* – contrairement à la singularité requise par l'exercice. Motif, tesselle, carte à jouer, image découpée, voilà que l'image relève de l'ordre rythmique, de l'ordre du dessin aussi, d'une dessination-destination.

La scénographie du corps passe par le corps, passe la scène, passe tout anthropomorphisme et anthropocentrisme.

Coupable, l'image aussi découpe : des champs de forces, des territoires tensionnels, l'à-plat des espaces.

C'est le principe même du reflet qui est en question : question de *tain*. Où mettre le *tain* ? Comment faire jouer les lois des ombres et de la lumière ?

Claude Cahun fait table rase des miroirs, glaces, psyché : elle opte pour *les fugitifs*, pour la photographie telle une vitre claire : ne fixant rien, laissant transparaître. Tout. Effacement et inscription.

Elle opte pour le tout-à-l'instant *et* le réduit-à-rien.

> Une feuille de verre. Où mettrai-je le tain ? En deça, au delà ; devant ou derrière la vitre ?
>
> Devant je m'emprisonne. Je m'aveugle. Que m'importe, passant, de te tendre un miroir où tu te reconnaisses, fût-ce un miroir déformant et signé de ma main ?
>
> […]
>
> Derrière. Je m'enferme également. Je ne saurai rien du dehors.
>
> Laisser la vitre claire, et selon les hasards et les heures voir confusément, partiellement, tantôt les fugitifs et tantôt mon regard. Réciprocité parfaite. (p. 29)

Claude Cahun opte décidément pour l'instabilité : du portrait et de toute œuvre d'art.

Elle photographie l'ombre, les ombres, les errantes, composant avec la face cachée du sujet qui s'expose –se surexpose– au premier plan. Non sans oublier ce serment (aphoristique) qui fait de l'art photographique non pas un geste voyeur mais une voyance, un geste qui se tient à son équateur :

> Ne jamais lâcher l'ombre pour la proie. (Exergue à VI, X.Y.Z.)
>
> Me faire un autre vocabulaire, éclaircir le tain du miroir, éloigner de l'œil, me flouer, au moyen d'un muscle de raccroc tricher avec mon squelette….
>
> […] De toutes façons, me caresser à rebrousse-poil comme hier et toujours. (p. 235)

Note

[1] Toutes les citations sont tirées de Claude Cahun, *Aveux non avenus* in : *Claude Cahun. Écrits*, édition préparée et établie par François Leperlier, Paris, Jean-Michel Place, 2002.

"Este verso tardío que entre mis labios arde" El impulso vital del sujeto poético femenino en Juana de Ibarbourou

TERESA ORECCHIA HAVAS
Université de Caen

La figura de Juana de Ibarbourou (1892-1979) aparece frecuentemente asociada a las de tres de sus contemporáneas: Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Gabriela Mistral. Si bien se suele agrupar a esas poetas bajo el común denominador de "post-modernistas", la simple lectura de sus obras basta para comprender que ese rótulo, que sigue siendo útil a los efectos de la periodización y de los estudios de contexto, no deja de ser infiel a los proyectos estéticos y al tono personal de cada una de ellas, que a veces las alejan radicalmente entre sí. Ya Pedro Henríquez Ureña distingue en el comienzo del siglo dos grandes tendencias, el modernismo y las escuelas de vanguardia, y resume en unas líneas la asombrosa aparición de las poetisas en décadas de predominio de literatura escrita por hombres:

> Quizá valga la pena señalar el hecho de que, con muy pocas excepciones, las mujeres estuvieron ausentes del copioso movimiento literario de las dos últimas décadas del siglo anterior; *probablemente fue demasiado impersonal para ellas*. Y cuando al fin se incorporaron a él, como grupo, lo hicieron como *rebeldes*. Todas lo fueron, cada una a su manera. No rechazaban abiertamente las restricciones tradicionales a la vida de la mujer en los países de cultura hispánica; se las saltaban, simplemente, cuando se ponían a escribir[1].

En verdad, desde los primeros artículos que se les dedican en los años veinte esas escritoras ocupan un lugar *excéntrico* dentro de la historia literaria, e incluso doble o triplemente excéntrico, por ser mujeres que escriben, porque no se afilian claramente ni a una ni a otra tendencia estética, y porque escriben una poesía que se percibe como audaz y fuertemente sexuada (Agustini, Ibarbourou), como rebelde o intelectual (Storni), o como excepcional (Mistral). Más tarde, tres parámetros dominarán durante casi medio siglo el análisis: el agrupamiento de los cuatro nombres en un área definida como de "poesía femenina" asociada al modernismo; la referencia autobiográfica, dentro de un esquema de

fascinación crítica por las personalidades más que de atención al texto; en fin y sobre todo, el predominio de puntos de vista masculinos sobre la poesía, que asocian la escritura "femenina" a más modestas dotes poéticas que las que se atribuyen a los escritores, así como a la transcripción más o menos mediatizada de paisajes íntimos[2]. En los últimos años el aporte exegético más voluntariamente renovador procede de la crítica feminista, que tanto en los diferentes países de origen como fuera de ellos ha investido esas obras en un esfuerzo por reinterpretar conjuntamente el papel social de las mujeres que escriben, su posicionamiento ante las tradiciones literarias, y las máscaras textuales del sujeto femenino, buscando al mismo tiempo desmontar las líneas críticas canónicas, y poniendo al descubierto los estereotipos e ideologemas que les sirven de sustrato. Así se han releído en particular las obras de Gabriela Mistral y de Delmira Agustini.

Es indudable sin embargo que entre todas las figuras evocadas la de más difícil rescate a partir de una perspectiva que tome en cuenta lo biográfico es la de Juana de Ibarbourou. En su caso, los datos son de una transparencia casi urticante y proyectan una trayectoria lineal, que va desde los orígenes provincianos a la consagración pública, y luego de ésta –renovada a lo largo de décadas en cantidad de títulos otorgados en diferentes países de América– se dirige pausadamente al retiro y a la reclusión, en un recorrido marcado por los roles femeninos más previsibles, por una vida de esposa y madre aparentemente sin aristas, que se va transformando poco a poco en un espacio de de frustración y de nostalgia del tiempo ido, sin que se abandone nunca el ejercicio de la escritura. A causa del extraordinario impacto de sus primeros poemas, que la lleva muy pronto a convertirse en mito y en objeto de adulación, a causa de la pureza y audacia de su registro, de su originalidad, y también del supuesto conformismo que se desprende de su experiencia biográfica (en especial con respecto a su voluntad de entregar a su país una imagen emblemática de mujer, la de la poetisa nacional –americana– que todos esperaban), Ibarbourou intriga, sorprende y hasta irrita, pero también desentona en el grupo de sus contemporáneas. Ni arrebatos ni dramas personales, ni grandes combates, ni goces extravagantes. En este sentido, su escritura sigue planteando entre otros el desafío de interrogar una poesía erótica por momentos más audaz que la de la misma Delmira Agustini, inserta en un trazado biográfico que parece un muestrario de los lugares canónicos reservados a la mujer en la sociedad ríoplatense de medio pelo a principios de siglo[3]. En cuanto a las estrategias discursivas y los tópicos de esos primeros libros impregnados en un extraordinario impulso creativo, que representan a la vez su entrada en poesía y su consagración[4], el comentario crítico ha tendido en general a explicaciones saturantes, que ahogan zonas problemáticas, como cuando se presenta su panteísmo únicamente como huella de arrastre

modernista[5], aislándolo de toda relación con la evolución del sujeto poético y con las preocupaciones de la poeta[6].

A fin de esbozar una perspectiva de lectura un poco diferente de las precitadas, volveremos primero sobre la creación del referente "escritora" o "mujer poeta", que Ibarbourou articula con respecto a sí misma desde sus discursos y textos en prosa, y al que rodea de una recurrente representación de su poesía vista como un ejercicio "natural" y arduo a la vez. En el trabajo leído en enero de 1938 para la inauguración de los primeros Cursos de verano de la Universidad de Montevideo, que contaron precisamente con la presencia de Storni y de Mistral, confidentes en "la misteriosa maternidad del verso", Ibarbourou dice:

> Yo voy a decir, simplemente, cómo *el verso llega a través mío, desde su zona de milagro* hasta mi realidad receptora y comunicante. Siempre las primeras estrofas se me aparecen como una centella, a veces *provocadas por una emoción cualquiera, visual o interior*, a veces sin ninguna causa contraloreable (*sic*). Dije al principio que la realización poética auténtica no es más que *una mediumnidad* […] Puedo agregar, eso sí, que *el poema logrado da una embriaguez sin nombre, y un afán comunicativo que suele hacerlo a uno feroz. Falsamente mansos*[7], solemos decir al primero que se nos enfrenta después del prodigioso advenimiento:
>
> –Anoche hice unos versos que quizás no estén mal. Quiere usted que se los lea, o que se los diga ?[8]

Bajo los auspicios de la consabida idea de la función mediúmnica del poeta se describe aquí una experiencia imaginaria, sensitiva y emocional de ida y vuelta del yo hacia sí mismo. Una revolución interior del afecto, que deja *ebrio* y *feroz*, y una entrevisión de la memoria de la literatura (o de las formas), que tiene su propia historia y está como interiorizada en la memoria individual. Están las composiciones que no necesitan "correcciones ni pulimento", y también las otras, las que dan lugar a un trabajo de forja y de lucha con la palabra "para que la sustancia sea tan sutil y tan pura, que debajo suyo se vea como correr nuestra propia sangre, fulgurar nuestra alma, y resplandecer, aunque sea con un esplendor sellado, la luz misteriosa de la vida"[9]. Consecuente con este discurso que une lo visionario y lo afectivo a la conciencia de la minuciosa labor del artista, Ibarbourou construye para sí la silueta del orfebre en su taller y la opone al estereotipo de la mujer poeta nocturna y envuelta en gasas azules (*sic*), como ella supone que quizás le gustaría imaginarla a su público. Encerrada en una habitación en lo alto de la casa, "con dos grandes ventanas abiertas a la vida, al mar, a un paisaje terrestre lleno de árboles y de viviendas pobres" compone y declama sus versos, experiencia doble encendida de emociones. Rechaza así las representaciones de la mujer de letras que encarna bajo otras latitudes

Anna de Noailles, la divina elegante, y construye una imagen intimista y sencilla de escritora americana.

Pero este mismo ensayo presenta luego un grado aun superior de interés, porque nos permite explorar desde el discurso autoral la relación de la poeta con el texto y el sentido que Ibarbourou da a la creación artística. Insiste más adelante en la costumbre de *decir* la poesía, tal como ella misma lo hizo en numerosos actos públicos, y entonces afirma:

> Lo que necesitamos es paladear en voz alta *la belleza llegada al mundo a través de nuestra sensibilidad.* A veces, en la calle misma, uno se abstrae para ir repitiendo mentalmente, a sí propio, el verso amado, como la madre se regocija y abstrae contemplando al hijo recién nacido.[…] Tan imperiosa es esa necesidad de *saborear la belleza de uno mismo* […][10].

"Saborear la belleza de uno mismo": esos términos introducen en la frase una suerte de impulso sintético del pensamiento, que trasciende tanto la idea de la epifanía del poema como la de la mediumnidad del poeta. Más allá de la comparación esperable entre la maternidad y el engendramiento del verso, esas líneas revelan, en un momento distante ya en veinte años de la aparición del libro fundador, qué significa aquí la aventura de la poesía para el sujeto creador. Significa la experiencia de saborearse, de paladear, de (literalmente) amarse en la belleza que arraiga o se origina en uno mismo, que se hace una con el objeto creado y que éste (obra, poema, verso) agrega o devuelve al mundo. La poeta, sujeto (bello) mediado por la belleza de la obra, (re)construye el amor de sí misma en su creación y ama en ésta al universo, transfigurado en esa *otra* nueva realidad que es la composición lograda, el lenguaje poético, la musicalidad, el ritmo, el mundo específico producido por el poema, semejante y diverso del mundo real. La declamación, que es paso del material sonoro, así como de las imágenes y representaciones, por el cuerpo y por la voz, representa aquí una suerte de actualización sensible de la experiencia intrasubjetiva que se ha iniciado con la constitución del amor de sí y la configuración de sujeto del lenguaje, y que le ha permitido amar al objeto en el proceso de sublimación –el lenguaje de la creación, el otro, el mundo– como a sí misma, o si se prefiere, de amarse a sí misma en todas las iridiscencias del objeto creado.

Esta continuidad especular sujeto-amor de sí vuelto en la creación artística amor del lenguaje / amor del mundo determina lo esencial de los modos de ser del sujeto textual femenino en los dos primeros libros de poesía de Ibarbourou, *Las lenguas de diamante* (1919) y *Raíz salvaje* (1922):

> Siento un acre placer en tenderme en la tierra,
> Con el sol matutino tibio como una cama.
> […]

Quién sabe qué tesoro, dentro de una miríada,
Surgirá de este mismo lugar donde reposo,
Si será el oro vivo de una era sembrada,
O la viva esmeralda de algún árbol frondoso !

Quién sabe qué estupenda y dorada simiente
Ha de brotar ahora bajo mi cuerpo ardiente !
Futuro pebetero que esparcirá a los vientos,

En las noches de estío, claras y rumorosas,
El calor de mi carne hecho aroma de rosas,
Fragancia de azucenas y olor de pensamientos[11].

Y también está explícita en las prosas de *El cántaro fresco* (1920):

> Es la hora en que el alba grisácea se torna traslúcida, y pura, descalza, alegre, recién desgajada de la noche, cae sobre la tierra negra la mañana. […] En esta hora de embriaguez vital yo olvido el pasado y el futuro, el mal y el bien, […] y recostada contra un seto húmedo me doy a cantar. Y canto, canto, canto, con la garganta fresca y el corazón vacío, como si yo y el mundo caduco fuéramos absolutamente nuevos y puros en esta hora matinal[12].

Tal experiencia imaginaria[13], que da entre 1919 y 1922 sus frutos más radicales en la obra de la uruguaya, se interrumpe y se debilita después, sin cesar completamente. Durante la etapa de condecoraciones y cargos públicos, que podríamos considerar como un período de apogeo de un narcisismo social (fálico), a la vez que de maduración vital, ella abandona transitoriamente, aunque por un largo lapso de veinte años, el ejercicio de la poesía. Su prosa se distancia igualmente de los sutiles fragmentos de *El cántaro fresco*, que media entre los dos primeros volúmenes y tiene estrecha cercanía temática con *Raíz salvaje*[14]. En esos años escribe en cambio libros de inspiración religiosa, de recuerdos autobiográficos (el muy leído *Chico Carlo*, de 1944) o destinados a los niños (*Los sueños de Natacha*, de 1945). *Perdida* (1950), de título más que emblemático, representa su retorno a la poesía, un año después de la muerte de su madre. Aunque temas y maneras vuelven en libros sucesivos, intermitentemente trabajados por una expresión de corte vanguardista, siempre recobran un tono nostálgico, pesimista o elegíaco que se acentúa con el paso del tiempo, como si la continuidad de la sublimación se hubiera frustrado, dejando relativamente intactas las capacidades formales, pero malogrando las inversiones afectivas de signo positivo, y se hubiera cerrado la posibilidad de investir otros (nuevos) objetos. Como si, en el curso de los años de silencio, o incluso ya desde la publicación de *Raíz salvaje*, se hubiera perdido la llave de ese laboratorio del "Yo sin límites"[15], que lograba reunir en un solo lazo erótico al

sujeto, al otro, al lenguaje y al mundo, y se lo hubiera reemplazado con el paisaje de la melancolía:

> Me enfrento a tí, oh vida sin espigas,
> Desde la casa de mi soledad.
> Detrás de mí anclado está aquel tiempo
> En que tuve pasión y libertad,
> Garganta libre al amoroso grito,
> Y casta desnudez, y claridad[16].

Las lenguas de diamante contiene los poemas escritos entre 1915 y 1919, y celebra ante todo ese Eros vuelto hacia sí misma (o de sí misma) en composiciones donde restalla el placer de la lengua y la primacía de los sentidos; la figura del sujeto poético se erotiza y se ornamenta con todos los olores, colores y sabores de la tierra. Ese sujeto es un protagonista franco del deseo sexual e invoca y apostrofa al amado a fin de compartirlo pronto con él, asumiendo una posición decidida y activa en la estrategia del llamado amoroso. Son los poemas de la ofrenda de sí misma, que es en particular ofrenda de un cuerpo bello y ornamental, y de incitación al amor, donde se despliega la ardorosa expresión de pulsiones eróticas y tanáticas. Poemas de la celebración del vínculo amoroso, esas composiciones son una suerte de observatorio ideal de las maneras de construcción del yo textual.

En ellos el sujeto se multiplica, expandido en una serie atributiva que expresa las mil formas de su hermandad con el cosmos: es "Agua viva", cierva, can, estrella "doblada de sol y centella", fuente, flor ("Lo que soy para tí"); es figura de una amante cuyos miembros florecen, y cuyos dones son otros tantos goces: "te di el olor / De todas mis dalias y nardos en flor […] el tesoro / De las hondas minas de mis sueños de oro […] la miel / Del panal moreno que finge mi piel" ("Implacable"). Incluso cuando se ofrece el alma, lo que se perfila en la serie metafórica es la silueta de un cuerpo listo para una audaz entrega: "Te doy mi alma desnuda, / Como estatua a la cual ningún cendal escuda. / Desnuda como el puro impudor […] De todas esas cosas, / Frutos, astros y rosas, / Que no sienten vergüenza del sexo sin celajes, / […] Desnuda, y toda abierta de par en par / Por el ansia de amar!" ("Te doy mi alma"). El cuerpo femenino es explícitamente el polo privilegiado de la representación del erotismo y si siempre es joven y hermoso, perfumado y esbelto "como un lirio vivo", puede llegar a adquirir el relieve visual de un objeto precioso, estetizado a través de imágenes y léxico de ascendencia modernista: "Cuido mi cuerpo moreno / Como a un suntuoso marfil. […] Copa con vino de vida. Vaso con miel de pasión.[…] Sangre-fuego, carne-cera, / Olor a sol y a panal. / […] / Te lo doy como si fuera / Un raro bronce oriental!" ("Ofrenda"). La estetización del cuerpo, siempre dentro de la convención temática de la

evocación de un objeto que se ofrece y se construye para la contemplación, puede estar también al servicio de un evitamiento del impulso tanático. El cuerpo es aun más bello porque está rodeado de tonos y de materias crepusculares que lo proponen a la mirada del amante como si fueran sus adornos "supremos". La tentación de la muerte queda detenida en el acto verbal que da a la visión un destinatario, un contemplador de la belleza. En "Toilette suprema" el río color de amatista y el cielo sombrío son el fondo sobre el que contrasta un cuerpo suave y joven, un cuerpo "rosa-té", tentado por el "Agua quieta que fulgura / Bajo el cielo de crespón".

La poetización de la ofrenda por una voz que expone abiertamente su propia ansiedad erótica expresa también un impulso vital que parece omnívoro, representado por un cuerpo que se estira y se enrosca, se ramifica, florece, un cuerpo que se hace vegetal para encerrar y estrechar al amado, y que se imagina fecundando la tierra y metamorfoseándose en contacto con ella. Vuelto árbol, agua, flor, insecto, el sujeto femenino dice sus brotes, su vuelo, su fluir y, si llega a pedir al amante que detenga toda esa vida cortando, talando, bebiendo en ella, es porque esa laceración los unirá aun más intensamente en el lazo de un erotismo total que consagra el poder de la amante sobre el objeto de amor ("El fuerte lazo"). Nada hay aquí de los cortes y cesuras dolientes de Gabriela Mistral, que se dicen como mutilaciones que el sujeto poético sufre por la acción de los otros, o bien que se inflige decididamente a sí mismo, en un impulso necesario de despojamiento y de erradicación. Mientras el sujeto de Ibarbourou enraíza y reverdece, mientras se expande en metafóricas arborescencias que sólo puede agostar la ausencia de amor, y que son otras tantas figuras de la metamorfosis de un yo que en definitiva recupera su unidad, el de Mistral[17] clama su anhelo de no ser más uno, de lograr dar muerte a la "otra" que se lleva consigo, vocea su determinación de despojarse y de repartirse, de "consumarse" dando ojos, rodillas, brazos, que son un peso tan inútil como una ramazón de árbol, descargándose así de sí mismo. Y cuando la imagen del árbol representa en esos poemas más directamente al cuerpo femenino, aparece dentro de una zona propia, en la que el cuerpo se imagina echando las "hojazones y ramas" del luto, zona situada en las antípodas de la inmersión gozosa de la uruguaya en el universo de las sensaciones.

Otra variante de la identidad planteada entre la sensualidad femenina y la de la naturaleza se encuentra en el tema de la espera femenina, tradicionalmente pasiva o melancólica, que se declina en *Las lenguas de diamante* con un signo contrario. Así, la amante puede invocar la ayuda de flores y plantas a fin de retener al hombre errante en su cárcel de amor, en busca de un goce de los sentidos duplicado por la complicidad de la naturaleza ("La espera"), o bien ser ella misma el terreno de sensaciones en las que la lozanía del deseo se confunde con un ciclo de plenitud

vegetal. El amor es entonces agente de una transformación física que se comunica al mundo; el yo se contempla cubriéndose de flores y la luz y el aire le hacen eco: "Qué es esto? Prodigio! Mis manos florecen. / Rosas, rosas, rosas a mis dedos crecen. / mi amante besóme las manos y en ellas / Oh, gracia! brotaron rosas como estrellas." ("El dulce milagro"). Los poemas de amor más notables combinan la forma del ofertorio a las de la exhortación a vivir la pasión, y esa exhortación se declina como un triunfo futuro sobre la censura del cuerpo. Por eso la herida de amor revigoriza y adorna, y puede fundar a un sujeto que se define a través de su fusión con el otro. En el plano retórico suelen contarse aquí algunos tópicos de la poesía "a lo divino", desviados de sus connotaciones habituales precisamente para calificar la pasión femenina: "Sangre del costado / Manaré mi amado. / […] En vez de abalorios para mis cabellos, / Siete espinas largas hundiré entre ellos, / […] Y tú llorarás / Y entonces … más mío que nunca serás!" ("El fuerte lazo"). El poema en que la absorción del amado por el sujeto femenino es más explícita se titula precisamente "Fusión":

Mi alma en torno a tu alma se ha hecho un nudo
Apretado y sombrío.
Cada vuelta del lazo sobrehumano
Se hace raíz, para afianzarse hondo,
Y es un abrazo inacabable y largo
Que ni la muerte romperá. No sientes
Cómo me nutro de tu misma sombra?
Mi raíz se ha trenzado a tus raíces
Y cuando quieras desatar el nudo,
Sentirás que te duele en carne viva
Y que en mi herida brota sangre tuya!

Y con tus manos curarás la llaga
Y ceñirás más apretado el nudo!

En cambio, la silueta masculina propiamente dicha está ausente de esta poesía en la que el objeto (masculino) de amor es como una estación del amor del yo por sí mismo. No en vano el volumen se abre con un poema ("Las lenguas de diamante") en que se invoca a los dioses para que el amado *no hable* ("Silencio en nuestros labios una rosa ha florido"), y su primera parte ("La luz interior") se cierra con un soneto, simétrico del primero, en que bajo un paisaje lunar inmóvil y como encantado, el amante tiene aires de presencia fantasmal y blancura de muerte ("Angustia"). Fuera de algunas composiciones más convencionales en que la figura del hombre toma los rasgos de un personaje de tradición literaria –un peregrino, un pastor o profeta, un personaje bíblico o mitológico– nada se concreta ni se detalla con respecto a ese interlocutor

al que se suele invocar. También en esto se impone una mención contrastiva a otra de las poetas del período, la de obra más centrada en el tema de la pasión amorosa. En los libros de Delmira Agustini[18] los calificativos ciernen al objeto de amor, aun cuando éste sea a veces indiscernible de la materia de la ensoñación. La boca, los ojos, las manos, la cabeza y el porte del amante, en general idealizados, se detallan; sus emociones se imaginan, sus impulsos se describen. El hombre saca al sujeto femenino de su condición melancólica y pedregosa, de su tristeza, de su tedio, es un "intruso" bienvenido surgido de la noche, un ser vampírico o celestial que penetra y cura, y logra quebrar la roca marmórea del rechazo de la femineidad. Personaje surgido del ensueño poético, insaciablemente imaginado, el amante es el sujeto que activa la pulsión erótica, por eso se constituye en un verdadero objeto de amor, dentro de una configuración imaginaria en donde Eros interviene a la vez como florecimiento y como reparación. Mucho separa entonces, en cuanto a la estructuración del sujeto textual en relación con el impulso erótico, a estas dos escritoras. Conjuntamente con la distancia formal, de expresión, de tono, de recursos, netamente más circunscriptos a lo finisecular en Agustini, lo que caracteriza y diferencia los textos de Ibarbourou es la posición de un sujeto centrado amorosamente en sí mismo y en sus propios sentidos, la representación del poder erótico activo del cuerpo femenino y el desplazamiento de la energía libidinal hacia una totalidad en la que se confunden el sujeto y el universo natural.

En efecto, a medida que se avanza dentro de *Las lenguas de diamante*, ese lazo amoroso que fundamenta la palabra se transfiere cada vez más al mundo. En "La clara cisterna", tercera parte del volumen, el yo canta a los campos y a las materias sencillas de la vida aldeana. Perfumes y colores, con una preferencia por los amarillos y los violáceos (aromos, tilos, retamas, glicinas, jacintos, magnolias), adornan y embriagan a la figura femenina, protagonista de frecuentes escenas de retorno de los campos, después de escapadas que tienen un sentido panteísta de asimilación de la tierra y de los seres de la naturaleza al cuerpo de la mujer ("Salvaje", "Retorno", "Fugitiva", "Panteísmo"). El despego progresivo del objeto primero (masculino) de amor y la transferencia del afecto hacia las mil formas de la naturaleza se puede leer por ejemplo en "Amor", donde sólo Eros y el yo son protagonistas de un encuentro amoroso íntegramente identificado a la relación con lo natural: rosas, aroma de esteros, corolas salvajes, tréboles, nidos, ceibos rojos, "[p]erfumes de retamas, de lirios y glicinas"; el amor es un ungirse de fragancias que consagran el lazo sagrado entre el sujeto y el mundo.

Sin embargo, la escritura de Ibarbourou no niega la muerte, pero expresa una confianza radical en que la pulsión de vida la superará. En uno de los poemas más antologizados, "Vida-Garfio", el sujeto femenino pide al amante que la sepulte a flor de tierra de modo de seguir

sintiendo el canto de los pájaros, el ruido del agua y el correr del viento. Todo el texto expresa esa energía, y está construído en torno a la fuerza de un cuerpo que aún se mueve, se transforma y actúa, en su lucha por "volver hacia arriba", con manos que arañan la tierra, con ojos insomnes que suben por las raíces y los tallos para reaparecer en las flores. La misma confianza se afirma en los poemas que tratan el tema del amor transgresor de la muerte ("Rebelde"). Pero si no se tiene miedo de la muerte propiamente dicha, en esta poesía se enuncia claramente el temor del tiempo que pasa, único límite a la expansión de un Eros tan estrechamente ligado a lo sensible. La expresión más inmediata de esa angustia es en el primer libro la aparición de textos que retoman el tópico del "carpe diem", centrándolo de forma innovadora en la enunciación de un sujeto femenino que invoca al amante para que no se demore en gozar del amor ("La hora"), o bien para que no censure su vitalidad ("La inquietud fugaz"). Aunque en esta última composición el tono es más melancólico, ambas variantes son complementarias, dentro de una estructura donde se invierte la posición tradicional de sujeto enunciante e interlocutor implícito. La intervención autoritaria de la voz masculina que en la tradición clásica cataloga la belleza de la mujer para advertir sobre su carácter transitorio, recuerda que la condición mortal supera y somete la posesión de todo bien. Mientras que la habitual amonestación de la poesía barroca se dirige así a una mujer (supuestamente) inconsciente de la crueldad del tiempo, en este caso la exhortación al placer o a la libertad surge de la poseedora de los dones, y aunque transitoria, es resguardo de la belleza y de la libertad juvenil. La preocupación por el tiempo irrevocable y efímero, la sensación de fugacidad que desencadena el contacto con las cosas, se prolongarán en las prosas de *El cántaro fresco*, que constituyen una suerte de diario íntimo ordenado por temas, y están impregnadas de nostalgia a pesar de los presuntos goces sencillos que invocan.

El segundo poemario, *Raíz salvaje*, se sitúa con fluidez en la prolongación del primero, y en especial de su sección "La clara cisterna", aunque con inclusión de una serie de cuadros paisajísticos de expresión más personal que las anteriores escenas campestres. Reaparecen aquí los temas de *Las lenguas de diamante*, pero trabajados con una factura sencillista que celebra un sujeto vivificado al contacto con la noche, una cabellera de mujer que rezuma todos los olores de la tierra, una piel que es como una fruta madura. Estos poemas cuentan una explosión de luz y de soles de estío, de árboles sacudidos por el viento, de lluvias que aíslan a los amantes en paisajes imaginarios, de sequedales y de espumas, y cantan nuevamente a un yo que se disemina y a un cuerpo dehiscente que es inmortal, porque está hecho con el ser y la variedad de las cosas terrestres.

Yo le tengo horror a la muerte
Mas a veces cuando pienso
Que bajo de la tierra he de volverme
Abono de raíces,
Savia que subirá por tallos frescos,
Arbol alto que acaso centuplique
Mi mermada estatura,
Me digo: –Cuerpo mío:
Tú eres inmortal.
Y con fruición me toco
Los muslos y los senos,
El cabello y la espalda,
Pensando: Palpo acaso
El ramaje de un cedro,
Las pajuelas de un nido,
La tierra de algún surco
Tibio como de carne femenina?[19]

Seductora rebelde que se mira en la variedad de las cosas, la voz femenina del sujeto poético condensa en esta escritura una neo-realidad imaginaria[20], una *experiencia* interna que se origina en el amor de sí y que vincula al sujeto con el cosmos. Ese erotismo de sí que constituye al sujeto del lenguaje y que transpuesto al plano de la representación une fusionalmente al yo con sus objetos exteriores de amor –el amante, el mundo natural, el poema mismo– a través de un fino trabajo de orfebre efectuado en una lengua poética heredada en parte del modernismo, pero también construída en proceso de alejamiento de él, constituye la *evidencia* de la obra temprana de Juana de Ibarbourou. Su mejor triunfo y su seña de identidad.

Bibliografía.

Juana de Ibarbourou, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1960.

Escaja, Tina (compiladora), *Delmira Agustini y el Modernismo. Nuevas propuestas de género*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2000.
Kristeva, Julia, *L'amour de soi et ses avatars. Démesure et limites de la sublimation*, Nantes, Editions Pleins Feux, 2005.
Rojas, Margarita, Ovares, Flora, y Mora, Sonia, *Las poetas del buen amor. La escritura transgresora de Sor Juana Inés de la Cruz, Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni*, Caracas, Monte Avila, 1989.
Rosenbaum, Sidonia Carmen, *Modern Women Poets of Spanish America. The Precursors– Delmira Agustini, Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou*, New York, Hispanic Institute, 1945.
Zavala, Iris M., "Modernidades sexualizadas: el corredor de las voces femeninas", en Tina Escaja (comp.), *Delmira Agustini y el modernismo*, p. 109-122.

Zemborain, Lila, *Gabriela Mistral.Una mujer sin rostro*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002.

Notas

[1] Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, capítulo VIII, « Problemas de hoy [1920-1940] », aquí p. 190-191 (el énfasis es mío). El libro es el resultado de unas conferencias dispensadas en Harvard en 1940-41.

[2] Un ejemplo significativo por ser muy reciente es el de de José Miguel Oviedo en su *Historia de la literatura hispanoamericana* (Madrid, Alianza Editorial, 2001, vol. III, cap. 13 y 15). Oviedo evoca ampliamente esas obras en páginas analíticas a menudo clarividentes, pero acaba por desvalorizarlas *in fine* de manera sistemática, considerando a Mistral monótona o repetitiva (!), a Ibarbourou superada y carente de trascendencia, a Agustini poco audaz y original, y reservando sus preferencias para Storni por ser la más vanguardista. Deja así al lector la sensación de que, una vez más, se las castiga tanto por lo que son como por lo que no son, dentro de un *insight* en donde las supuestas limitaciones de la experiencia femenina parecen determinar las supuestas limitaciones de la forma. El notable trabajo de Gustav Siebenmann, *Poesía y poéticas del siglo XX en la América Hispana y el Brasil* (Madrid, Gredos, 1997), señala precisamente la tendencia evolutiva en la valoración de Storni.

[3] Un ejemplo relativamente reciente de estas dificultades puede verse en los artículos más bien condenatorios de Pablo Rocca aparecidos en *Brecha*, que pretenden examinar el conformismo ideológico de la uruguaya a partir de su adecuación a lo que el papel de poetisa oficial le reclamaba, y a partir de la revisión de unos pocos artículos periodísticos sobre los derechos de la mujer, publicados por ella muy tempranamente, que muestran su interés por el tema, pero también su acatamiento de prejuicios sociales. Ver Pablo Rocca, « Revisión de un mito. Juana de Ibarbourou : La máscara y el rostro (I) », *Brecha*, Sección Culturales, 2 de febrero de 1990, p. 24-26, y « Juana de Ibarbourou II. La consagración en la primavera : orígenes ignorados », *ibidem*, 9 de febrero de 1990, p. 24-25. Es cierto que Ibarbourou aceptó el halago de los títulos y los homenajes, tanto en su país como fuera de él, en tiempos que no eran tampoco avaros en opulentas imitaciones neoclásicas que hoy nos resultan extravagantes, pero que no son menos significativas de las capturas simbólicas practicadas sobre el personaje de la mujer artista. En la ceremonia de su consagración como Juana de América en el Palacio Legislativo de Montevideo (1929), ante representantes del gobierno y de las veinte repúblicas americanas, Juan Zorrilla de San Martín había dicho, colocándole el anillo simbólico : « Este es el anillo visible de sus desposorios con América », y Alfonso Reyes, interpretando quizás su propio (sagrado) estupor, había señalado que « una cosa leve y terrible –una mujer – se había adueñado de las palabras ». (Citado por Dora Isella Russell, « Noticia biográfica », en : Juana de Ibarbourou, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1960, p. XXIII-LXVIII. Aquí p. XLIV).

[4] Uno de los críticos que mejor reconocen el aporte de Ibarbourou es Giuseppe Bellini. Dice en *Figure della lirica femminile ispanoamericana* : « [Ibarbourou] parece

renovar, de improviso, todas las formas habituales entonces en la lírica femenina hispanoamericana » . Citado por Jorge Rodríguez Padrón (ed.), « Introducción » a Juana de Ibarbourou, *Las lenguas de diamante. Raíz salvaje*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 30, nota 30.

[5] José Miguel Oviedo, *op. cit.*, p. 277.

[6] La crítica feminista ha intentado alguna vez tratar la figura de Ibarbourou junto a la de otras poetas hispanoamericanas. Un ejemplo lo provee el libro de Margarita Rojas, Flora Ovares y Sonia Mora, *Las poetas del buen amor. La escritura transgresora de Sor Juana Inés de la Cruz, Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni*, Caracas, Monte Avila, 1989. En el capítulo « Juana de Ibarbourou : la inocencia transgresora » (p.108-124), el trabajo logra demostrar la traslación que efectúan algunos poemas desde modelos de la lírica tradicional donde el sujeto es masculino hacia un sujeto femenino (es el caso del tópico del *carpe diem* en « La hora »), pero es menos convincente en sus hipótesis sobre la mezcla sacrílega (para la época) entre erotismo y religión dentro de la poetización del tema de la ofrenda, así como en sus insistentes consideraciones sobre el uso paródico de los géneros.

[7] Enfasis mío.

[8] « Casi en pantuflas », en Juana de Ibarbourou, *Obras completas*, *op. cit.*, p. 947-956. Aquí p. 949 y 953.

[9] *Ibidem*, p. 953.

[10] *Ibidem,* p. 954. Enfasis mío.

[11] « Panteísmo », en *Las lenguas de diamante*, *op. cit.* p.202.

[12] « El alba », en *El cántaro fresco*, *Obras completas*, *op.cit.*, p. 450-451.

[13] Según Julia Kristeva, ese amor de sí que el sujeto va elaborando con mayor o menor éxito, más o menos imperfectamente, en tanto sujeto del lenguaje, es el resultado de una energía psíquica que se apoya en el narcisismo, y que encuentra en la sublimación estética un terreno que le es favorable : « Certaines expériences, comme celle de la sublimation, des pratiques esthétiques, témoignent d'un amour de soi extravagant appuyé sur le narcissisme mais exerçant son emprise bien au-delà de lui. […] Le sujet surinvestit ses propres moyens d'expression (langage, musique, peinture, danse, etc.) qui se confondent avec les objets réels, quand ils ne se substituent pas à ces derniers, et deviennent les véritables objets d'amour de soi. Le soi s'aime dans ces créations démésurées qui annexent les objets extérieurs, et cette néo-réalité résorbe mais aussi limite les satisfactions pulsionnelles du moi. C'est ainsi que l'enfant s'aime en aimant – et/ou en apprenant sa langue maternelle. » (*L'amour de soi et ses avatars. Démesure et limites de la sublimation*, Nantes, Editions Pleins Feux, 2005, p. 9-10.)

[14] Sidonia Rosenbaum señala esta cercanía en su libro *Modern Women Poets of Spanish America. The Precursors –Delmira Agustini, Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou*, New York, Hispanic Institute, 1945.

[15] El término es de Julia Kristeva, *op.cit.*, p.12.

[16] « Tiempo », en *Perdida*, *Obras completas*, *op.cit.*, p. 173.

[17] Ver Gabriela Mistral, *Tala. Lagar*, Madrid, Cátedra, 2001. Me refiero aquí en particular a los poemas « La otra », « El reparto » y « Luto », todos en *Lagar*.

[18] Delmira Agustini, *Poesías completas*, Madrid, Cátedra, 2000. Ver en particular : « El intruso » y « La copa del amor », en *El libro blanco* ; « Tú dormías », en *Los cantos de la mañana* ; « Tu boca », « Oh Tú ! », « En tus ojos », « Con tu retrato »,

« Día nuestro », « Tres pétalos a tu perfil », « Visión » y « Para tus manos », en *Los cálices vacíos* ; « Boca a boca », en *El rosario de Eros*. También *passim*.

[19] « Carne inmortal », en *Raíz salvaje*, *op.cit.*, p. 254.

[20] Ver la nota 13.

La representación de la espacialidad simbólica femenina

ALICIA REDONDO GOICOECHEA
Universidad Complutense de Madrid

Quiero iniciar este trabajo con mi agradecimiento a Michèle Ramond, directora del programa *Traverses*, amiga y maestra desde hace más de veinte años. Ella desató mis alas con su forma de hacer. Me abrió la puerta a una investigación mucho más libre y desde dentro de mí misma, lo cual ha significado tener en cuenta tanto la cabeza como el corazón o, mejor, el cuerpo completo incluida su dimensión espiritual.

Una parte de la espacialidad simbólica femenina[1] puede ser representada con los esquemas habituales de los estudios de símbolos que son, fundamentalmente, imágenes verticales en descenso; pero, además de esta representación, propongo otra que refleje las características propias que posee y que tienen que ver más con una representación espacial horizontal. No se puede describir la espacialidad femenina sólo en oposición al universo simbólico masculino, como se ha venido haciendo hasta ahora, por eso no me parece completa la manera en que la representa Gilbert Durand[2], al colocarla en las estructuras místicas o antifrásicas en clara oposición a las estructuras esquizomorfas o heroicas masculinas. El espacio simbólico masculino, como es bien sabido desde los análisis de Durand y otros autores, es de régimen diurno y de estructura antitética, a la vez que es un espacio exterior que se expresa en términos de verticalidad y sus arquetipos epítetos son, fundamentalmente, arriba *versus* abajo. Por tanto en nuestra actual cultura masculina lo bueno será diurno o del sol, así como sus mejores acciones se expresan en verbos ascensionales como subir, ascender, trepar, incluso, que son los movimientos positivos por antonomasia, mientras que lo femenino es, antitéticamente, lo nocturno, lunático, la fusión mística, y los movimientos descendentes, considerados, además, de forma mucho menos positiva[3].

Si bien este sistema estructurador de G. Durand puede explicar una parte del universo femenino, creo que ha quedado fuera el eje propiamente definidor de nuestra espacialidad, cuantitativamente el más importante, que no es la verticalidad descendente como parece desprenderse del esquema ascendente-descendente de Durand, sino, que exige crear un modelo descriptivo nuevo, al margen del masculino, y

considerar que la espacialidad femenina está regida por la perspectiva simbólica de la horizontalidad y no de la verticalidad.

Efectivamente, en mi opinión, el universo simbólico espacial femenino debe representarse de forma HORIZONTAL, ni superior ni inferior sino igualitario y fraterno. Así son *los caminos* de María Zambrano[4], *el espacio en relación* de Milagros Rivera[5] o *los pasillos y el vivir en comunión* como prefiero llamarlo[6]. De esta horizontalidad primigenia se deriva que los movimientos espaciales privilegiados no son los preponderantemente masculinos de arriba frente abajo y, por tanto, subir *versus* bajar, sino los femeninos relacionales, en colocación espacial horizontal de dentro y fuera y cerca o lejos de los demás.

Creo que el espacio donde de verdad sucede la vida de las mujeres es el de su relación con los demás y el del universo afectivo e interior. Un universo que es físico, simbólico y teológico a la vez. *Dentro* es donde están, fundamentalmente, nuestros órganos sexuales y, sobre todo, donde se dan las múltiples comuniones femeninas. En primer lugar con la madre biológica, nuestro origen corporal, así como con el dios-diosa creadora que la precedió en el origen[7]. En este lugar simbólico interior es donde enraíza la religiosidad mística que es la forma históricamente preferida por la espiritualidad femenina en las distintas religiones.

En segundo lugar, *dentro* es, a su vez, donde se realiza la unión con el hombre y la gestación de la hija/o. Y en tercer lugar, es también simbólicamente *dentro* donde metaforizamos el conocimiento, que no es sólo el racional, sino que pertenece al universo de la revelación, de la epifanía, que María Zambrano define como la aclaración de uno de nuestros demonios interiores. Por último, es *dentro* donde se fisicaliza el universo de los sentimientos el cual determina, incluso, la forma femenina de verse y de ver el mundo. Efectivamente se suele definir como una de las características universales de las obras de las mujeres, justamente esta de verse y de ver el mundo de fuera desde dentro, tanto el mundo personal como el universo exterior, y de aquí nace, en literatura, la constante necesidad del uso del yo y de la narración autobiográfica[8].

El espacio simbólico femenino central es, pues, horizontal y se gesta *dentro* y en relación con la madre y por ello, a su vez, el tiempo pasado es algo que va fundido con este espacio y su cosmovisión, y esta es la razón de la construcción temporal de muchas de sus novelas, organizadas en torno a una vuelta al pasado como explicación fundamental de los hechos del presente. Esta presencia de continuas analepsis es esencial a la escritura femenina que, buscando el origen de las vivencias, llega hasta la infancia, a la manera de la magdalena de Proust, pues una escritura femenina como la de Proust, que también lo es en parte, está construida muchas veces *À la recherche du temps perdu* que no es sino la búsqueda de la infancia, de la madre y del mar que la simboliza, y que se ha

relacionado espacialmente con la matriz, como el lugar donde nace la vida, la relación con lo divino femenino, y, con ellas, la escritura[9].

En cuanto al espacio de fuera, el que rodea a la mujer, se caracteriza porque no es solitario sino *en relación* con los hombres, niños, adultos y ancianos, y las otras mujeres también niñas, adultas y ancianas. Esta búsqueda de compañía se da en el presente y también hacia el pasado, quizá es esto lo que explica la constante presencia de una multitud de pequeñas cosas, objetos de recuerdo que nos acompañan y que pueblan los espacios privados femeninos; recuerdos de lugares y, sobre todo, de sus habitantes. Uno de los más frecuentes es, por ejemplo, la presencia de cajitas que muchas mujeres poseemos, y algunas coleccionan, en las que se pueden guardar esos pequeños objetos que atesoramos así como reproducir la expresión espacial simbólica femenina por excelencia del *dentro*.

Por tanto, en las novelas de mujeres, por ejemplo, no suele haber descripciones globales de estos espacios exteriores, sino detalles significativos vistos desde dentro, con objeto de construir una realidad parcial y afectiva y no de describirla minuciosamente en su totalidad. Algo parecido es lo que sucede con las fotografías familiares que acompañan y pueblan continuamente los espacios femeninos, y que se guardan celosamente para preservar la memoria de las y los que se fueron, siempre personas, ya que las mujeres arraigan, sobre todo, en las personas[10], más que en lugares físicos, como los pueblos o países de origen, así como tampoco nos adherimos tanto a cosas o ideas "llamadas grandes" como puestos importantes, apellidos, patrimonios o fortunas.

No olvidemos que el árbol genealógico masculino se representa de forma vertical y se remonta a los antepasados del mismo apellido, mientras que no existe un árbol genealógico femenino que nos relacione por nuestro nombre *de pila*, es decir, por el que hace referencia a nuestra individualidad, frente a los apellidos que solo hacen referencia a nuestra familia. En el sistema actual se tendría que ir cambiando de apellido en apellido para buscar, de madre en madre, el propio origen. Efectivamente hoy sólo el padre establece la genealogía de los seres humanos, excepto entre el pueblo judío, pero en ninguna cultura occidental se admite que es la madre la que da el origen y la que comunica, en esta horizontalidad simbólica genealógica, a unas generaciones con otras, desde el principio hasta el fin de los siglos, y este es el orden simbólico que está ausente de nuestra cultura y que, con Luisa Muraro, debemos insistir en construir[11]. Sólo este proceso nos permite encontrar un nuevo lugar en el mundo a través de la instauración de una genealogía materna que origine su propio y nuevo orden simbólico, aquel que recoge los valores del nacimiento, de la vida, del amor, la convivencia, la autoridad moral y el principio divino.

El espacio femenino propio debe representarse simbólicamente horizontal porque vive, fundamentalmente, en relación; por eso está siempre poblado de presencias tanto del presente como del pasado, al que está fuertemente enlazado. Este vivir en relación, este compartir, es una característica fundamental de la espacialidad femenina que radica tanto dentro como alrededor de cada mujer, es, pues, un escenario de interiores de todo tipo, física y simbólicamente *compartido*. El yo femenino vive en compañía o, al menos, en comunicación afectiva, ya sea con o sin presencia física, con sus familiares: madre-padre, hermanas-os, marido-compañera, hija-o, amigas-os; es un yo en diálogo constante con múltiples y variados tus a través sobre todo del afecto y la palabra, un elemento comunicativo-afectivo mucho más importante para las mujeres como ha señalado ya la psicología[12]. Es justo este vivir en comunicación-comunión, esta espacialidad compartida, tanto interior como exterior, una marca esencial de la forma femenina de estar en el mundo, que se traspasa a todas sus obras materiales o artísticas y que constituye un punto clave también en la espacialidad narrativa.

Retomemos el esquema de G. Durand, si bien mantengo que la representación de la espacialidad masculina más importante es, fundamentalmente, vertical y en ascenso y la femenina horizontal y en relación, el proceso de convertirnos en personas, a lo largo de la vida, nos da opción para abrir nuestra mente y nuestro corazón a una tercera opción y desarrollar otra forma de ver el mundo que, en este estadio, podemos llegar a poseer todos.

La tercera columna de Durand, la que está situada en medio del esquema y que he definido como crepuscular es, pues, el puerto de llegada tanto de las mujeres como de los hombres maduros que han realizado el viaje de la vida de forma completa. No se llega a la dialéctica de los contrarios sin un importante trabajo de corrección mental, es decir, no es fácil sustituir las habituales dicotomías por cuantificaciones, ya que no es dialéctica la sociedad en la que vivimos, sobre todo en España en la que aún colea una epistemología de guerra que reduce las relaciones humanas a dos bandos: *los nuestros* y *los enemigos*.

Tampoco se aprende a estar y vivir mentalmente en el presente[13] ni a tener el tiempo incorporado en nuestra lógica de análisis sin un proceso de maduración que tiene que ver con el paso de los años y la experiencia de la vida. Romper las famosas dicotomías del pensamiento occidental masculino (dicotomías contra las que tanto ha luchado la post-modernidad), y sustituirlas por cuantificaciones a la vez que incorporar el tiempo a cualquier modelo de análisis, como hacen con mayor naturalidad las culturas orientales, es, en mi opinión, la mayor victoria de la inteligencia posmoderna y de la lucha feminista del siglo XX.

Cuando las mujeres, a fuerza de amor, trabajo, pensamiento y experiencia, nos situamos epistemológicamente en la columna

intermedia de Durand y desarrollamos nuestras aspiraciones, por ejemplo profesionales o artísticas, estamos completando nuestra cosmovisión y, por tanto, esa representación horizontal con una representación vertical; una doble instalación que podría simbolizarse con una cruz griega (aunque nunca latina que potencia y exagera lo vertical). Una mujer que ha completado este doble proceso de maduración y sabe que el centro de su vida es relacional y amoroso pero también que tiene una tarea que realizar en esta vida, un darma, ha asumido esta doble instalación simbólica espacial que puede representarse en esa doble representación simbólica de la cruz simétrica.

Pues bien, cuando este doble recorrido simbólico femenino está asumido individualmente suele suponer, en el mundo profesional, el esfuerzo suplementario de pensarnos y decirnos en femenino, por ejemplo, en la universidad que es un espacio masculino por excelencia y cuyo lenguaje, lo mismo que el político y el público, en general, es desde hace milenios masculino. Este es el momento de iniciar el camino por esas *carreteras secundarias* marginales y fronterizas que nos alejan de los centros de poder, porque nos llevan a pensar, investigar o practicar una literatura o una medicina, por ejemplo, a nuestra manera; es decir, que tenga por centro a las mujeres y nuestras diferentes formas de ver y entender el mundo.

Sólo desde hace unas décadas se está desarrollando un lenguaje público tímidamente femenino; y de esto sí que sabemos las mujeres universitarias que cargamos con una educación inequívocamente masculina hasta que emprendemos el camino de la búsqueda de nuestra propia expresión, y conseguimos, a duras penas, como santa Teresa, encontrar atisbos de nuestro propio lenguaje.

Las mujeres de finales del siglo XX hemos heredado de nuestras bisabuelas sufragistas la posibilidad de participar con los hombres en el espacio público hasta entonces únicamente masculino, algo que ellas consiguieron con grandes luchas y desde la perspectiva del feminismo de la igualdad. Ahora la tarea desde la perspectiva de la diferencia se centra en conservar esa herencia y dar unos pasos más, que consisten primero en ir feminizando el espacio público, ya parcialmente compartido, y su lenguaje masculino, y, a la vez, ir recuperando espacios femeninos propios, que no se tuvieron en cuenta y se han ido perdiendo a lo largo de esta costosa y difícil lucha por la igualdad. Por eso se propone como tarea asumir y recuperar todos estos espacios femeninos propios, empezando por el propio cuerpo que es el primer espacio físico, psicológico y simbólico de la feminidad, de la madre y de la relación con lo divino.

En este estadio epistemológico, y algunas con las hormonas mucho más tranquilas, mujeres filósofas como María Zambrano, Luisa Muraro, Milagros Rivera etc. han recomenzado a preguntarse por una forma de

amor más universal y una verticalidad ascendente más generosa, que ya no sea sólo la de buscar el éxito o la fama, sino la de relacionarse amorosamente con el misterio de la creación que envuelve todas las vidas humanas. Una relación que se plantea ya no sólo a través de las habituales formas culturales, como el arte o la literatura fantástica, por ejemplo, sino buscando directamente la relación cara a cara con el misterio.

Entonces es cuando muchas somos llamadas a iniciar o desarrollar prácticas como el yoga, la meditación mística o el acercamiento a las distintas religiones. Un proceso de espiritualización que, en la mayoría de los casos, no sólo sirve para confirmar el hecho de haber centrado nuestra vida en el amor, si no que, poco a poco, nos enseña a purificar ese amor esforzándonos por hacerlo incondicional y, por tanto, librándolo de la temible posesión para extenderlo a todos los seres humanos y a la naturaleza completa, como hace el ecofeminismo.

Por eso muchas mujeres están tratando de feminizar las distintas religiones, como Milagros Rivera que defiende la existencia de un principio divino femenino y creador, más exactamente, "de dos principios creadores femenino y masculino de envergadura cósmica"[14]. Y, en esta línea, hay teólogas que, desde dentro de la religión católica, abogan por el papel de la mujer en el corazón mismo de la divinidad como Isabel Díaz Acebo en *Dios también es madre*[15]. Y otras que han feminizado la figura de El Espíritu Santo, la Tercera Persona de la Trinidad católica, que se reconoce definida con los valores típicos femeninos de generar amor, de poner en relación a través de este amor, de comunicar entre sí a las gentes gracias al don de lenguas y de representar la forma de conocimiento no racional que se define como epifanía. Algo que no es nuevo en la historia de la iglesia católica pues como mujer está representado en el medieval Monasterio de las Huelgas de Burgos y como mujer fue adorada en la figura de la también medieval Guillerma de Bohemia, a la que se consideraba encarnación de El Espíritu Santo hasta que fue quemada, después de muerta, al ser condenada por la Inquisición que la transformó de santa popular en hereje.

En definitiva, opciones transversales que conducen a plurales instalaciones epistemológicas y religiosas que se abren, cada vez más, en un abanico de posibilidades donde muchas mujeres podemos escoger, y que, aunque de momento signifiquen marginación y podamos definirlas, todavía, como carreteras secundarias, sean poco a poco reconocidas como válidas. Un reconocimiento que depende tanto de nuestro empeño como del proceso de feminización de los hombres o, al menos, de su apertura epistemológica, que permita que las acepten poco a poco como opciones perfectamente válidas incluso para hacer investigación.

Unos caminos que pueden llevarnos, por ejemplo, a aprender y enseñar que estamos constituidos por un cuerpo que integra cuatro cuadrantes: el físico, el espiritual, el emocional y el racional, como enseña la psiquiatra y tanatóloga Elisabeth Kübler-Ross[16], o a reconocer que nos enfermamos, fundamentalmente, por causas emocionales, como avanzó el Dr. Bach[17], y también, porqué no, que es dentro de nosotras donde está la forma de espiritualización más femenina de todas. Hasta descubrir, quizá, que la verdadera salud es la felicidad que consiste, fundamentalmente, en estar con quien amamos, y en hacer lo que de verdad nos gusta hacer siguiendo nuestro *darma*; como ha sido para mí hacer esta comunicación así y compartirla con los lectores.

Notas

[1] Cuando digo femenino o masculino y, en otras ocasiones, hombres y mujeres quiero decir *muchas mujeres* y *muchos hombres* dando más importancia a lo cuantitativo y estadístico que a lo cualitativo, es decir, considerando a la sociedad y a la individua como los dos tercios más importantes a tener en cuenta, frente a las diferencias cualitativas, un tercio como mucho, que radican, sobre todo, en nuestra anatomía y fisiología hormonal.

[2] Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1981, p. 181-265 y cuadro de p. 414-415. Hay una nueva traducción al español en Fondo de Cultura Económica, 2005, que reproduce la onceava edición en francés de 1992, pero que no introduce cambios importantes en el cuadro aludido.

[3] También el símbolo genético de la representación femenina es un círculo con un punto central y una cruz en su parte inferior, aunque sería más exacto representarlo como un círculo con un punto central y una o dos cruces horizontales a cada lado de dicho círculo.

[4] María Zambrano, *Hacia un saber sobre el alma,* Madrid, Alianza, 1987; y "Eloísa o la existencia de la mujer", *Sur*, 124 (febrero 1945).

[5] Milagros Rivera Garretas, *Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista,* Barcelona, Icaria, 1994; y *Mujeres en relación,* Barcelona, Icaria, 2001.

[6] Alicia Redondo Goicoechea, "Mujer y espacio narrativo", en Cristóbal Cuevas (ed.) *Escribir mujer, narradoras españolas hoy*, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, XIII, Universidad de Málaga, 2000, p. 223-233; "Introducción literaria. Teoría y crítica feministas" en Cristina Segura Graíño *Feminismo y misoginia en la literatura española,* Madrid, Narcea, 2001, p. 19-46.; "Amor de madre con adjetivos", *Mère/Fille, Iris 2002,* Université de Montpellier III, p. 67-77; "Una construcción de género que empezó con James Dean", en Michèle Soriano (ed.), *Genre(s), Formes et identités génériques,* Université Montpellier III, 2003, p. 251-260; "Cuatro lenguajes de género", Montpellier, Genres II, en prensa; y en mis análisis sobre Teresa de Cartagena, Teresa de Jesús, María de Zayas, Ana María Matute, Carmen Martín Gaite, Almudena Grandes y Lucía Etxebarria.

[7] María Milagros Rivera Garretas sostiene la existencia de un principio divino femenino y creador, más exactamente: "de dos principios creadores femenino y masculino de envergadura cósmica" en "Teresa de Cartagena. La infinitud del cuerpo" Seminario *Mujeres en la historia,* Santander, UIMP, 23 de Agosto de 1999 y, menos expresamente, en *Nombrar el mundo en femenino,* cit., p. 205-215. Luisa Muraro, *El orden simbólico de la madre*, Madrid, horas y HORAS, 1994, esta filósofa desarrolla, a lo largo de toda su obra, el amor a la madre como el sentido del ser femenino y la instauración de un nuevo orden simbólico unido a ella y al principio divino y los valores morales.

[8] Biruté Ciplijauskaité, *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Madrid, Anthropos, 1988, p. 204-228.

[9] Béatrice Didier, *L'Ecriture-femme*, Paris, P.U.F, 1981, p. 37.

[10] Algo que ha señalado fecuentemente la escritora Colette.

[11] *El orden simbólico de la madre*, citado.

[12] Lillian Glass, *El dice, ella dice,* Barcelona, Paidós, 1995; John Gray, *Lo que tu madre no te dijo y tu padre no sabía,* Barcelona, Grijalbo, 1996.

[13] Milán Kundera dice en la *Insoportable levedad del ser* que el hombre atraviesa el presente con los ojos vendados...

[14] Véase la nota 7.

[15] Isabel Díaz-Acebo en *Dios también es madre*, Madrid, San Pablo, 1994; véase en p. 191 la siguiente cita de Gandhi: "hacerse divino es entonarse con toda la creación".

[16] Elisabeth Kübler Ross, *La muerte: un amanecer*, Barcelona, Luciérnaga, 2004 y *Conferencias. Morir es de vital importancia,* Barcelona, Luciérnaga, 1996.

[17] Dr. Edward Bach, *Bach por Bach. Obras completas. Escritos florales*, Buenos Aires, Ediciones Continente, 2001.

La flamme secrète de María Rosal[1]

Mª ÁNGELES HERMOSILLA ÁLVAREZ
Université de Cordoue.

Dans notre culture le corps féminin a été soit blâmé par les auteurs médiévaux (Mª Cruz Muriel, 1991) soit chanté par la poésie des troubadours car d'une façon générale il a été nommé par des voix d'hommes (et bien souvent pour des récepteurs du genre masculin) qui, rarement, en ont fait référence dans sa dimension réelle, anatomique.

Ce traitement-ci du corps de la femme –ainsi que celui de l'homme– a été rarement abordé dans la littérature, où le corps vieilli ou déformé est satirisé comme par exemple dans l'œuvre de Quevedo (Mª Grazia Profeti, 1984) ou bien encore où les formes féminines sont idéalisées conformément au modèle esthétique en vigueur.

Il faudrait peut-être en chercher la cause dans notre tradition catholique, selon laquelle, l'être humain, étant image de Dieu, doit être beau, sinon il est objet de parodie ou est idéalisé au moyen de la métaphore : les deux procédés gouvernent, selon Bataille, les constructions et les représentations humaines (Ginés Navarro, 2002 : 99), bien que le corps ait son propre langage (il rougit, pâlit, se contracte, etc…), langage dont les signes commencent seulement à être perçus à partir du XIXe siècle par le regard d'artistes comme Manet (p. 185-186). En même temps, la chair a été considérée aux côtés du monde et du diable comme un des ennemis de l'âme. C'est pour cela que, si nous excluons les représentations artistiques où l'esthétique nous fait oublier « la laideur du naturel », ce qui est une constante dans les religions, le vêtement a servi à cacher le corps du regard, dissimulant la nudité. Comme il est logique dans une perspective centrée sur l'homme, nous faisons référence à la nudité féminine : car celle de l'homme a d'autres connotations culturelles qui la rendent viable dans les œuvres artistiques, y compris celles peignant les saints et les martyrs. Mais, dans le cas de la femme, le corps nu est considéré « sexuellement facile à agresser » comme le signale Mª Milagros Rivera (1996 : 42) et, en conséquence, il faut favoriser sa dissimulation, concrétisée par le « hijab », voile islamique qui couvre la tête et la bouche ou bien, d'un point de vue occidental, par le silence car la parole féminine est tenue comme indécente (42, 43) si, surtout, elle est prononcée publiquement à l'église.

Ainsi donc, les lèvres (aussi bien buccales que vulvaires : rappelons l'importance du mythe de la virginité) sont restées fermées dans les sociétés patriarcales, mais non les yeux et les oreilles qui doivent être ouverts pour appréhender les normes gouvernant le patriarcat. Celui-ci implique la soumission à la maternité, la répression sexuelle et l'appropriation du travail productif et reproductif de la femme (Vitoria Sau, 2000 : 238). Il se perpétue au moyen de concepts comme celui de « contrat sexuel », c'est-à-dire d'un pacte entre hommes (ou certains hommes) au sujet du corps des femmes (Mª Milagros Rivera, 1998 : 74-75). C'est un accord préalable au « contrat social » de Rousseau, dont les femmes étaient exclues (Mª Milagros Rivera, 1998 : 74-75). Par conséquent, l'une des voies d'émancipation féminine fut la vie monastique, qui permettait la communication avec Dieu sans la médiation de l'homme, et même dans certaines occasions, la prise de parole, comme en témoignent les exemples de Thérèse de Jésus (Diana Sartori, 1996 : 53) ou Sœur Jeanne Inès de la Croix. De cette façon, un courant d'opinion cristallisé dans « *la querelle des femmes* » est créé, une réponse à la misogynie médiévale maintenue depuis le Moyen Age jusqu'au XVIIe siècle, opposée au courant idéalisant, inspiré par l'amour courtois (Mª José Porro, 1995).

Avec la Révolution Française, centrée sur la politique des partis et la lutte des classes, « le problème des femmes » fut à nouveau mis de côté. Le socialisme même, qui voulait abolir la propriété privée, laissa en dehors de ses principes la question de la « propriété » du corps féminin, ce qui, pour les féministes de l'égalité, fut considéré comme un obstacle sur le chemin de leur réalisation personnelle et de leur liberté. Cela expliquerait le rejet de la maternité par certaines femmes, le conflit avec la propre mère parce qu'elle transmet les valeurs patriarcales –thème présent dans la narration espagnole contemporaine (Mª Ángeles Hermosilla, 2003)– et la dissimulation, en faveur des valeurs de l'intellect, du corps ou de son ornement, lesquels, selon l'opinion d'une des représentantes du féminisme de la différence (Mª Milagros Rivera, 1996 : 63), nous rattachent aux valeurs maternelles, le souci du corps contribuant ainsi à créer notre subjectivité historique et symbolique. Mais la loi du père le convertit en un langage de séduction envers les hommes.

De toute façon, penser à une séparation entre le corps et l'esprit, la nature et la culture, la vie et la raison est, selon ce qu'affirme Hélène Cixous (1995 : 13-14), une façon patriarcale de poser le problème car, en réalité, la pensée et la parole (soi-disant neutres) ont lieu dans un corps qui, de plus, est sexué.

Rappelons, dans ce sens, que, comme le dit Ginés Navarro (2002 : 9) au début de son étude sur le corps dans la théorie de Bataille, Nietzsche « exigeait comme tâche pour les temps futurs, de penser le corps et à

partir du corps, en le prenant comme fil conducteur de la pensée », car le sujet doit construire son intelligibilité à partir de lui-même, du principe de toute explication, de son corps » (p. 10). Mais celui-ci, parce que représentant le naturel, est signe de l'absence de signifié –aussi l'a-t-on paré de différents vêtements– et menace l'ordre symbolique en vigueur, bien que, d'un autre côté, il constitue une source de connaissance, d'investigation personnelle.

Or, comment donner une voix à un *sujet* sexué dans un corps féminin qui traditionnellement fut *objet* dans les créations lyriques ? Comment lui faire une place dans une tradition littéraire où la femme apparaît représentée selon le point de vue de l'autre, généralement, de l'homme qui écrit ?

Mais c'est que l'expression corporelle ne s'atteint pas directement, sinon à travers le langage qui rend possible l'apparition du sujet, dont la construction est le résultat de l'usage du langage, comme par exemple dans l'interprétation que Mooij fait de Lacan (Nanne Timmer, 2003 : 336). Mais, selon les postulats de Luce Irigaray, Hélène Cixous et Julia Kristeva (Beatriz Suárez *et aliae*, 2000 : 11), celui-ci est transmetteur d'un ordre symbolique patriarcal caractérisé par le phallocentrisme, si bien que, pour nommer le monde à partir d'un corps féminin, il faut sortir du lieu classique de l'énonciation et essayer de penser à partir de l'extérieur de la culture héritée. C'est ce que Foucault nomme « la pensée du dehors », dont les catégories ne se sont pas encore établies et qui, en langage littéraire, se réfère à la possibilité d'un langage dont l'être n'apparaît par lui-même qu'avec la disparition du sujet (Mª Milagros Rivera, 1998 : 63). Ce procédé commence avec les postulats de Marx et de Freud au début du XXe siècle. Les deux théories mettent en question la vision humaniste du sujet basée sur le concept d' « homme » en tant que « je » cohérent, unitaire et rationnel, une catégorie universelle dépossédée du corps et de sa filiation maternelle (Laura Freixas, 2000 : 170, 171) ; ce qui a fait que la pensée féministe ait pu critiquer l'androcentrisme et situer dans sa partialité un sujet masculin présumé universel. Ainsi, la reconstruction de l'ordre maternel est proposée, (Luisa Muraro, 1991) et, dans le domaine littéraire, est revendiquée, par les féministes françaises (Toril Moi, 1995 : 169-170), une « écriture féminine » à « l'encre blanche » –allusion au lait maternel– (Hélène Cixous, 1995 : 57), qui soit en connexion avec la phase préoedipienne ou préverbale de l'être humain. Il s'agit de « déconstruire » le discours patriarcal pour prendre la parole avec un signifié né d'une expérience personnelle de femme, tout comme le firent en castillan Teresa de Cartagena, Teresa de Jésus, Soeur Jeanne Inès de la Cruz, Rosalía de Castro et au XXe siècle, Gabriela Mistral, ou dans un style transgressif plus accentué, Cristina Peri Rossi (2003, où elle analyse son écriture sur le corps), pour ne citer que quelques exemples significatifs. C'est aussi

cette tâche que la poétesse de Cordoue María Rosal (2003) a mené à bien dans sa poésie, et, comme nous le verrons, de façon brillante, car en fin de compte le sens dans l'œuvre artistique réside dans la forme. Nous utiliserons fondamentalement son anthologie *Travelling de acompañamiento* dans les pages qui suivent.

Dotée d'un bagage littéraire de facture classique, elle le travaille, le brise jusqu'à le convertir en un matériau avec lequel elle construit une œuvre nouvelle qui puisse la guider dans la connaissance, comme elle-même l'exprime dans le poème « Ecce » (p. 31), publié dans *Sibila* (1993) son premier livre :

> Descifrar los augurios
> de la espiral oculta.
> Sumergirme en la entraña
> del azar y sus signos.
> Interpretar prodigios,
> Inciertas letanías.
> Alimentar la llama
> Secreta de la vida...

Et, après un espace blanc chargé de signification :

> Ése es mi oficio,
> Sibila al fin.

C'est pour cela qu'elle fait appel, comme le postule le féminisme de la différence (Mª Milagros Rivera, 1998 : 200 et suiv.), à une autorité féminine, Sibila, personnage de l'Antiquité, qui symbolise l'intuition des vérités supérieures et les pouvoirs prophétiques (Juan Eduardo Cirlot, 1998 : 410). C'est-à-dire que notre poétesse se cherche dans les origines qui précèdent cette culture qui a nommé la femme par des stéréotypes ne la définissant pas et que l'auteur dénonce dans le poème « Casandra » appartenant aussi à *Sibila* :

> ¿Eres diosa o camino?
> Mujer acaso. Y basta. (María Rosal, 1997 : 401)

Observons la fermeté du dernier vers marqué par la régularité du rythme accentuel.

De cette façon María Rosal se situe dans la tradition littéraire, mais elle crée un mode d'expression particulier (depuis sa condition féminine), pour parler du corps, pour traiter l'érotisme et, consciente du temps qui passe de manière inexorable –« A las doce, propicio, Caronte arroja un cuerpo » (34)–, elle invite à la jouissance, même lorsqu'elle suit un modèle qui métaphorise les parties du corps féminin, et se présente

comme une dame fuyante. Il en est ainsi dans le poème « Tan esquiva » (35) évocateur de la poésie de Sapho et de Catulle:

Pues, oh hermosa Lesbia,
si sabes que te espero,
si sabes que tu imagen
certera me persigue
desde el preciso instante
en que, pétalos dulces,
tus pechos distraidos
convocaron mi espera
en el vértice oculto
de tu delta purísimo.

¿Por qué extingues remota
tu afán y mi deseo?

Le poème suivant est de même inspiration classique. Malgré son titre menaçant (« En noches como ésta ») et l'allusion à Orcus (démon de l'enfer), éclatant en images zoomorphiques et phalliques, la nuit s'y transforme en un espace propice au pouvoir fécond de l'amour :

la crisálida emerge.
Y con dardos falaces
de un néctar exquisito
aposenta la duda.

¡Oh cizaña acechante!
Enredada en las ubres
celestes de la sierpe.
Con guirnaldas se adornan,
núbiles y distantes,
los cuerpos de las ninfas.

Y aprendemos que el Orco
es sólo un hueco inmenso,
nocturno y planetario.

Notons que « la crisálida » –nymphe de l'insecte– anticipe la référence au mot *ninfas*, pris ici en un double sens : « divinités des rivières et des forêts » qui, en âge d'être mariées (« núbiles »), ornementent leur corps –nous avons déjà signalé le sens de l'ornement comme lien avec la généalogie maternelle– et *ninfas*, dans l'acceptation de « petites lèvres de la vulve » en relation avec la transformation de « Orco » en « hueco inmenso / nocturno y planetario ». Ainsi est établi l'union d'Eros et de Thanatos, lien présent dans notre tradition littéraire, qui apparaît aussi, comme nous le verrons plus loin, dans d'autres poèmes de María Rosal.

Egalement fréquente, la conception dionysiaque de l'amour se manifeste dans le poème « Ab urbe » (37), où l'érotisme (« hay cuerpos que se abrazan ») s'exprime par des images futuristes (« y los trenes se mueven presintiendo su enigma. / Furtivos ascensores han cerrado sus puertas ») que le titre latin laisse prévoir, et qui viennent se greffer sur la référence au dieu du vin et des bacchanales, laquelle suggère l'urgence du désir charnel :

> Presurosa la carne, destila un hueco inmenso,
> contra los muslos tibios
> de Dionisos o Baco.

Toutefois, dans le jeu érotique, la femme ne constitue pas un simple objet sexuel. Au contraire, elle se montre active et même se transforme métonymiquement, dans le poème « Mantis » (38), après le rituel amoureux (« entre olivos y templos / se mecen las cinturas ») en « la boca / femenina, implacable », évoquant ainsi cette espèce d'insectes où, après l'accouplement, la femelle dévore le mâle : « paladea con saña / los miembros venerados / del supremo banquete ».

Mais le poème où notre poétesse rend le plus hommage à l'érotisme et au corps est celui du recueil *De remedio antiguo no hallado en botica* (1994), qui répond à notre littérature de l'Age d'or la plus authentique ; un héritage qui éclate en de multiples registres et auquel elle donne une signification nouvelle, sinon surprenante et insolite. En voici un exemple :

BEATUS ILLE

> No he de callar por más que con el dedo
> o con la mano prieta me amordaces.
> Orgullosa estaré, aunque disfraces
> los vaivenes certeros donde cedo.
>
> No he de callar, y en tan airoso ruedo,
> cuando cerques mi orgullo y atenaces
> mi fuste en altivez, cuando amenaces,
> no rendiré mi almena ni mi credo.
>
> Y pues que en soledad luces mi arcilla
> y te mantiene el deje de mi nombre,
> sigue frotando siempre, no hay mancilla.
>
> No ha de mudar el tiempo tu costumbre
> de alumbrarte en el gozo, ¡oh maravilla,
> herida o sima y sin embargo cumbre! (p. 43)

Malgré le titre du sonnet et la langue classique utilisée, le sens horatien, réinterprété par Fray Luis de Léon (Ricardo Senabre, 1998 : 12-13), disparaît au bénéfice d'une allusion à l'organe sexuel masculin qui s'exprime en une jouissante activité onaniste. Il s'ensuit que les références littéraires, auxquelles s'ajoute l'intertextualité des vers premier et cinquième (provenant de l'épître satirique de Quevedo au Comte d'Olivares) et du dernier tercet (qui renvoie aux vers de la fin du sonnet de Garcilaso « En tanto que de rosa y de azucena ») se disloquant accentuent le ton parodique de la composition.

Le sonnet « Carpe diem » est également parodique. Il rappelle le style de Quevedo « A Apolo siguiendo a Dafne » (cf. le commentaire de César Nicolás, 1986 : 27-50). Dans ce dernier, à la différence de la tradition littéraire, selon laquelle un sujet lyrique masculin essaie de persuader la dame de jouir de l'amour, c'est l'homme qui fait sa *veillée d'armes* comme un chevalier –remarquons l'image phallique– qu'on incite à recevoir virilement les avances érotiques de la femme : « Cóncava identidad a tu belleza / se te ofrece [...] Debes hendir gallardo, tierno, apuesto / para velar tus armas con destreza ».

Et ainsi, en même temps que, dans un style baroque basé sur le double sens –« velar tus armas » peut également signifier « cacher sa stratégie »–, on exhorte à la satisfaction du désir (« armado caballero en la colina / del monte donde fué reina y señora / digna Venus triunfal dale contento / con sabio gesto a la oquedad divina » –remarquons la double acception de ce mot que mentionne le DRAE : « perteneciente a los dioses » (ici Vénus) et « extraordinariamente primorosa »), on invite à l'approfondissement de la connaissance, terme à double sens qui comporte l'idée d'union charnelle : « No dudes sumergirte sin demora / en tan filosofal conocimiento ».

Ce livre ne manque pas de chanter directement et les organes sexuels masculins, « Tempus fugit » (45), et les organes sexuels féminins, « Hortus clausus » (46). Dans le premier texte, sous le titre qui renvoie à un des thèmes les plus traités dans l'histoire littéraire, se cache la référence au sexe masculin, nommé métaphoriquement, sur le mode de la lyrique pétrarquiste traitant les parties du corps féminin : « tibio pedernal », « marmol triunfante », « delirios circulares de armonía », « gemela suavidad », « melaza andante », « dulce empeño », « cristal », « claro diamante », « embrujada y turgente geografia », et à l'urgence du désir sexuel (« Y pues que tempus fugit por mandato / fuera necio no obrar con desmesura / ante lúbrico dios / nunca sensato »). Ainsi apparaît une interprétation oblique et parodique du référent littéraire vers lequel, dans un premier moment, on nous orientait, dans la ligne de la poésie satirique de Quevedo.

Plus évidente encore est peut-être la relation intertextuelle établie dans « Hortus clausus » :

Érase un cráter dulce, almibarado,
era un hueco ancestral, grieta festiva,
érase cicatriz con lomo y giba,
érase una quimera de cuidado.

Era un cuenco de anís certificado,
érase una hendidura en ofensiva,
érase sombra astral, vuelta en ojiva.
Era un pozo sin fin, nunca saciado.

Érase del placer audaz distrito,
era volcán umbrío, cordillera,
era de los deleites el garito.

Era, según se mire, una chistera,
guarida de ilusión. Fuera delito
que no llevara el mundo por montera.

Ici, une série de métaphores référées au sexe féminin et débutant par des anaphores successives –rappelons-nous le sonnet de Quevedo « A un hombre de gran nariz », qui introduit une image phallique– s'achève en une résolution finale, renforcée par l'enjambement léger : ne pas se préoccuper des opinions d'autrui et revendiquer la liberté de la jouissance féminine.

Le même modèle poétique se retrouve dans le sonnet « ¡Que carajo! » (47) où des éléments littéraires (y compris certaines métaphores évocatrices du pétrarquisme : « Fuera vara de nardo », « dedo de luz divina ») et d'autres vulgaires, comme le titre lui-même, ou d'autres encore qui démythifient (« ninguna muera / ajena a las delicias del colgajo ») se combinent pour réaliser une exaltation du phallus autour duquel les jeunes femmes sont invitées à une danse (« ¡Danzad doncellas junto al palo santo! Vuestra frente inclinad ante el icono ») qui, comme si c'était un sabbat, les conduise au plaisir (« rendid honores, gusto, pleitesía, / hasta que os dé tributo en ambrosía »).

Il s'agit d'un thème qui est présent également dans un poème du livre *Brindis* (1996), intitulé « Akelarre » (76-77) où la répétition de structures parallèles ou, plus strictement, de *couplings* (Samuel R. Levin, 1977 : 22), générateurs de rythme et de cohésion discursive (« No resistas, no dudes [...] / No te vuelvas, no huyas [...] / No respires, no hables. / No rompas el hechizo [...] / Deja tu sexo alerta, [...] / No descanse tu lengua. / No te salves, no huyas. [...] / Abandona la guardia / y entrégate sumiso »), exhorte à la rencontre érotique de l'homme avec des sorcières dotées d'attributs phalliques (« Son las brujas que llegan [...] /. Deja que te agasajen / con sus uñas combadas / de pedernal bruñido. / [...] amor, no desperdicies / sus trémulas caricias / de hielo y azabache / [...] Abandona la guardia / y entrégate sumiso), bien que, dans des poèmes

antérieurs, le fait, dans l'amour, de se donner inclue le sacrifice « Que te inmolen sin tregua / en el ara terrible / de todos los deseos ». Remarquons l'utilisation du verbe réfléchi, avec le pronom personnel de la seconde personne du singulier, qui révèle le rôle actif des amantes.

La femme, dans un autre poème du livre, intitulé *Vuelvo al lugar del crimen,* joue une fonction identique. En utilisant à nouveau l'image de la mante religieuse, la puissance érotique de la femme est mise en évidence, face au stéréotype de domination masculine :

> Desprecia las ofrendas de su boca,
> aunque se inclina y bebe el barro de su sexo.
> Su derrota
> terrible, las uñas enredadas en el pubis,
> la impaciencia del orgasmo final,
> broche estuchado sin remisión ni aliento.
>
> Y allí le asesta el golpe, mantis de soledad,
> orgullo, frenética batalla
> para quien gana y muere (p. 176).

Nous nous trouvons donc devant l'inversion des rôles attribués par la culture patriarcale à l'homme et à la femme ce qui, dans la poésie de María Rosal, donne lieu fréquemment à l'expression du désir féminin le plus ardent. Cette rupture de la norme conventionnelle est interprétée comme étant un signe de folie, comme nous le voyons dans le poème suivant de *Don del unicornio* (1996), prix Cálamo de poésie érotique :

> Con la noche me ciño
> blanco velo de novia
> y salgo a pasear
> donde los buques llegan.
> He aquí la loca –dicen–
> cuando abro mis muslos,
> cuando aliso mi vientre.
> Les ofrezco maduros
> pechos como magnolias.
> Sin embargo no hay hombre
> que apaciguarme pueda.
> ¿Dónde he de hallar el vuelo
> que remonte mi carne?
> ¿En qué carne enemiga
> morder hasta encontrarme? (p. 90)

Comme on peut le remarquer, les moyens poétiques sont au service d'une attitude de transgression qui est l'affirmation même du sujet lyrique féminin. Ainsi, l'enjambement joue une fonction significative. Il fait découvrir que, avec l'interruption du vers, la notion sémantique du

verbe « ceñir » –dans les acceptions du DRAE (« ajustar o apretar la cintura, el cuerpo, el vestido u otra cosa » ou, comme verbe pronominal, « moderarse »)– semble se briser lorsque apparaît l'image nuptiale – remarquons l'allitération de labiales et de voyelles ouvertes– qu'on voit déambuler jusqu'à son arrivée au port : dans ce cas la continuation de l'énoncé dans le vers suivant produit une sensation d'allongement de la promenade qui, parce qu'elle est nocturne et a lieu dans la zone portuaire, évoque immédiatement des connotations que la chanson populaire a contribué à fixer ; pensons à « Tatuaje », interprétée par la célèbre Concha Piquer. Il s'ensuit que le sujet lyrique féminin apparaîtra dans une attitude lascive. Cependant, cette pose, loin de répondre à un acte de folie ou de déchaînement, constitue le symbole du désir personnel (souligné par l'adjectif possessif de première personne), réitéré (de là le parallélisme : « cuando abro mis muslos, / cuando aliso mi vientre ») et propre d'une femme adulte (« Les ofrezco maduros / pechos como magnolias ») ; état mis en relief non seulement par l'antéposition de l'adjectif dans le syntagme enjambé, mais aussi par la coupure du vers, grâce à laquelle la qualité l'emporte sur le substantif. D'un autre côté, l'utilisation de l'image de la fleur blanche, qui établit un lien avec le « blanco velo de la novia », symbole de pureté, introduit une ambiguïté dans l'interprétation lubrique de l'attitude féminine qui ne trouve de réponse que dans la recherche de sa propre identité. C'est pour cela que la voix poétique déclare : « no hay hombre / que apaciguarme pueda », et qu'elle poursuit le chemin de la recherche personnelle, suggéré par la structure ouverte des interrogations rhétoriques, par le mouvement de l'anadiplose et par la rime entre « carne » et « encontrarme ». De cette manière l'érotisme, au-delà de la rencontre charnelle, devient une voix de connaissance (voir le sens de la rime *carne / encontrame*) –« Dónde he de hallar el vuelo que remonte mi carne ? »– d'autoaffirmation et de reconnaissance de l'autre : « En qué carne enemiga / morder hasta encontrarme ? »

Il s'agit là d'une expérience mystique, régie par un rite d'où n'est pas absent le mystère de la transsubstantiation : le corps de l'aimé converti en aliment vivificateur mais aussi le sang, transformé en vin, symbole du sacrifice et de la vie éternelle (Juan Eduardo Cirlot, 1998 : 467). Il ne pouvait pas en être autrement chez une poétesse de Cordoue. Ce thème sera développé dans son recueil de poèmes *In vino veritas* (1996) publié à Montilla :

> Trago a trago me llegas insolente,
> madurado de sombra y lozanía.
> Me siembras de inquietud y tiranía.
> Trago a trago, me creces indolente. ("Ley", p. 95)

C'est pourquoi dans le livre les métaphores référées à l'union amoureuse sont traversées d'images sensuelles et liquides : « Aroma mi cintura con tu beso, / desnúdame y derrama en el oscuro / triángulo veraz », et plus loin : « Porque dulce clamar busco en la copa / más alta de los labios del deseo » (96). Et c'est parce que « la ebriedad es un don irrenunciable » (98) –intertexte allusif au titre du recueil de poèmes de Claudio Rodríguez influencé par Saint Jean de la Croix– qu'on la préfère à l'existence : « Perder hasta la vida, mas no el vino » (*Ibid*). Cependant, « vida » et « vino » ne sont pas des termes opposés, mais grâce au maniement habile du langage ils deviennent complémentaires : d'un côté ce sont des mots paronymiques, mais en plus « vino » a un double sens : « breuvage issu du fruit de la vigne » et « passé simple du verbe venir » ce qui suggére le pouvoir vivificateur de ce liquide spécial. En effet, d'après ce qu'on lit dans « Brindis » (100), qui renvoie à l'offrande de l'eucharistie, ce n'est pas le désir qui provoque la recherche de l'amant, mais une force vitale puissante. (« No te busca mi sed. / Es que la vida / me crece y te reclama cuerpo adentro »). Celle-ci fait que le sujet lyrique s'exclame : « pues te busco con ansia » ; un désir ardent de plénitude et de révélation qui, déjouant la mort, culmine en un enlacement avec l'être aimé :

> Alumbra tu verdad. Quiero tenerte
> en la última copa de insolencia
> que mis labios le brinden a la muerte.

Mais l'idéal de communication peu de fois est atteint, surtout en milieu urbain, cadre du livre *Vuelo rasante* (1996) qui souvent se présente hostile à un sujet lyrique dédoublé grâce à l'utilisation impersonnelle du pronom personnel de deuxième personne du singulier :

> Las farolas despiertan
> sus luces alquiladas.
> Se hace insistente y vil
> el guiño de metal en los tejados,
> mientras tu corazón
> se acuesta boca arriba
> en el cuarto violeta
> de un club de mala fama ("Visión de agosto. III", p. 110)

Notons l'angoisse de l'être humain (« en el cuarto *violeta* ») paralysé dans une image de ville à la manière des personnages peints par Edward Hopper ou portés à l'écran par Alan Rudolph dans des films comme *Choose me* (1984).

Malgré tout, on ne renonce pas à ce qu'un jour se fasse la rencontre complice :

Recuerdas en silencio
algún beso furtivo
y acomodas tu espera
en el rincón más dulce.
("Se enciende y se apaga la luz", p. 113).

De toute façon, nous nous trouvons dans un domaine où la personne est soumise à un rituel de sacrifice, symbolisé par le sang (Juan Eduardo Cirlot, 1998 : 398-399) et par l'image taurine, dont on survit de manière incertaine mais cependant avec habilité :

Y existen esos otros,
nacidos como tú
en ciudades anónimas,
que un día se despiertan
con el costado herido,
con la sangre rondando la cintura
y cogen el estoque
y salen a la plaza
sin mucha convicción, pero con arte.
("A las cinco de la tarde", p. 115)

Dans ces circonstances, comme le on voit dans *Ruegos y Preguntas* (2001), la relation avec l'être aimé tourne à la difficulté. Son corps se soumet, à travers une série d'images de langage bureaucratique, à une tâche d'interprétation –« leyendo y aprobando –si procede– / el acta de tu piel la turbia geografía / de venas y caricias (« Se abre la sesión », 125)– se terminant dans un espace inhospitalier : « el cuarto de un hotel / donde encontrarnos con ruegos / y preguntas ». Ou, comme le dit le poème « Habitación 203 » (126) dans un lieu où tout simplement « encontrarte corpóreo », si le désir de communication, que les chiffres disent, aboutit :

que tu boca me llame: 230216.
Que tu pulso me escriba:
Apartado 6.969.
Que tus manos me encuentren:
habitación 203.

Il s'agit donc de transmettre un état émotionnel à travers un mètre et un langage rhétorique qui, loin du style classique des premiers livres, relient la poésie de María Rosal à l'esprit d'avant-garde de la génération de 27, une tendance qui se poursuit également dans *Tregua*, publié la même année que le livre antérieur, où le poème écrit en versets, rejette le rythme externe, imposé par un modèle préalable, et épouse un rythme intérieur : le lecteur pénètre dans la pensée de l'auteur et sent comment

affleurent les sentiments de tendresse, d'amour ou de colère, correspondant au va-et-vient de la ligne des vers, comme c'était le cas dans *Hijos de la ira* (1944) de Dámaso Alonso. En même temps, des images érotiques de teneur surréaliste se déroulent faisant allusion au corps et invitant parfois à la caresse orale : « Vino y miel y veneno para el perímetro de los labios menores, / una lengua descalza y un perro ciego al acecho » (p. 150). Ou bien, dans un autre poème, on est exhorté à un abandon amoureux qui ne suit pas le modèle patriarcal, mais un autre, peut-être plus ancien et plus savant, qui nous unit à nos origines et nous relie à la généalogie féminine :

> Acepta el vino o róbalo si nadie te lo ofrece. Entrégate con los
> ojos vendados de una virgen y el vientre sabio de la
> mujer que es madre, de la mujer que exige verdad,
> simiente, celo, aunque sea un instante de intensidad
> mortal
> para su cauce de hembra
> con los días contados (p. 151).

C'est-à-dire qu'un ordre différent est invoqué, où une femme nouvelle s'élève contre l'ignominie d'un pouvoir établi, dont elle n'est plus complice, mais auquel auparavant elle était soumise, comme le dénonce un poème se référant à la femme du système patriarcal, poème construit sur des répétitions anaphoriques qui se précipitent vers le pronom personnel de la troisième personne du féminin singulier et, après la pause, l'inévitable fin :

> La que construyó un templo para acunar la infamia,
> la que lamió la lengua de sal del unicornio.
> Ella. Ha muerto (p. 155).

Un sujet lyrique féminin est annoncé, capable d'expérimenter un renouveau intérieur, comme on peut lire dans les poèmes de *Vuelvo al lugar del crimen* :

> Volverá por su casa. Abrirá
> los balcones para que crezca el aire,
> para que arrase el humo de los desconocidos (p. 174).

Bien que l'apparition de cette figure, dotée d'attributs phalliques, suppose, en avançant, la subversion de l'ordre en vigueur :

> Ella lo sabe. Avanza.
> Lleva oculta una sierpe entre los muslos.
> [...]
> ¿Qué crédito encontrar entre las buenas gentes? (p. 175)

Une voix surgit donc, qui, changeant le principe cartésien –« quizás sabe que existe porque lucha » (176)– met en question les mythes du patriarcat, comme celui de « la femme fatale » :

> Otros cuerpos. Quizá tuvo otros cuerpos.
> [...]
> Preciso es delimitar su tacto:
> vulva ceremonial o silex en acecho.
> La sequedad de un vientre.
> [...]
> Se abre la blusa y muestra
> morado un corazón, su jeroglífico.
> Mujer fatal con su secreto a voces. (p. 177).

C'est un processus ardu dans la recherche de sa propre expression qui, à la fin du livre, semble être atteinte :

> El corazón malvive en un burdel.
> *Puta heredad.*
> (Al fin has encontrado tu lenguaje) (p. 178).

C'est peut-être pourquoi notre poète va jusqu'à traiter, dans *Otros Poemas*, des thèmes comme celui de l'onanisme féminin, tabou dans la culture patriarcale :

> HOSPES COMESQUE CORPORIS
>
> *Del salón en el ángulo oscuro...*
> con cuánta precisión, con qué destreza
> –*¡voto a Dios que me espanta esta grandeza*!–
> hiende Venus triunfal de amor el muro.
>
> La huella digital talla el conjuro.
> *Andante...molto allegro* –qué proeza–
> contra el fragor erguido de certeza.
> Cascada y vendaval, dulce cianuro.
>
> Hospes comesque corporis: ¡oh dedo!
> ¡Ariete dispuesto al buen suceso
> y a no cejar en mengua ni agonía!
>
> Sirve otra ronda. Que te importe un bledo
> vivir o fenecer en el exceso.
> Labra orgulloso tu caligrafía.
>
> Y porque nada, ¡oh dedo!, te derrote,
> otra oportunidad –algarabía-
> te brinda a discreción el estrambote (p. 182).

Sous le titre latin, pris chez Adrien, qui poursuit la tradition littéraire selon laquelle l'amoureux est à la fois ami et ennemi, le sonnet exalte le doigt au moyen des jeux intertextuels du code littéraire –le premier vers provient de la rime VII de Bécquer, et le troisième du sonnet cervantin « Al túmulo de Felipe II en Sevilla »– et du langage musical –le vers sept : *Andante, molto allegro*– dont la signification se brise au point de manifester un sens différent, au service d'un chant à la liberté du plaisir solitaire –contribuant à celà, avec une intention parodique et désinvolte, les expressions familières du douzième vers–, et de conclure sur un *estrambote* qui suggère la possibilité de l'orgasme multiple féminin.

Il s'agit, en fin de compte, d'utiliser les découvertes de notre tradition littéraire, depuis le Siècle d'Or jusqu'à l'avant-garde, pour mener à bien une torsion formelle qui donne accès à une voix lyrique transgressive, où l'érotisme et le corps puisse être traités selon une perspective nouvelle, ainsi que nous avons essayé de le montrer tout au long de ces pages.

Bibliographie

Cirlot, J. E., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1998 (3ª ed.).

Cixous, H., *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos, 1995.

Freixas, L., *Literatura y mujeres*, Barcelona, Destino, 2000.

Hermosilla, M. A., "Las relaciones madre e hija en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres", *Lecturas: imágenes. Mujer, adulterio y cine*, 2, 2003, p. 337-358.

Levin, S., *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Madrid, Cátedra, 1977 (2ª edic.).

Moi, T., *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1995.

Muraro, L., *L´ordine simbolico della madre*, Roma, Editori Reiuniti, 1991.

Muriel, M. C., *Antifeminismo y subestimación de la mujer en la literatura medieval castellana*, Cáceres, Edit. Guadilova, 1991.

Navarro, G., *El cuerpo y la mirada. Desvelando a Bataille*, Barcelona, Anthropos, 2002.

Nicolás, C., *Estrategias y lecturas las anamorfosis de Quevedo*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1986.

Peri Rossi, C., "EL lenguaje del cuerpo", *Escribir el cuerpo. 19 asedios desde la literatura hispanoamericana*, C. de Mora y A. García Morales (eds.), Sevilla, Universidad de..., 2003, p. 13-19.

Porro, M. J., *Mujer "sujeto"/mujer "objeto" en la literatura española del siglo de Oro*, Málaga, Universidad de ... (colección Atenea), 1995.

Profeti, M. G., *Quevedo: La escrittura e il corpo*, Roma, Bulzoni Edit., 1984.

Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, 2001, 2 vols.

Rivera, M. M., *El cuerpo indispensable. Significados del cuerpo de mujer*, Madrid, horas y HORAS, 1996.

— *Nombrar el mundo en femenino*, Barcelona, Icaria, 1998 (2ª edic).

Rosal, M., *Travelling de acompañamiento*, Fernán Núñez, edic. "Puerta de la Villa", 2003.

—"María Rosal", *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*, N. Benegas y J. Munárriz (eds.), Madrid, Hiperión, 1997, p. 397-407.
Sartori, D., "Por qué Teresa", *Traer al mundo el mundo. Objeto y objetividad a la luz de la diferencia sexual*, Grupo DIÓTIMA, Barcelona, Icaria, 1996, p. 41-78.
Sau, V., *Diccionario ideológico feminista*, vol. I, Barcelona, Icaria, 2000 (3ª edic.).
Senabre, R., *Estudios sobre Fray Luis de León*, Salamanca, Universidad de ..., 1998.
Suárez, B. et aliae (eds.), *Escribir en femenino*, Barcelona, Icaria, 2000.
Tammer, N., "El cuerpo y la nuda vida en *La nada cotidiana*, de Zoé Valdés", *Escribir el cuerpo. 19 asedios desde la literatura hispanoamericana*, C. De Mora y A. García Morales (eds.), Sevilla, Universidad de..., 2003, p. 327-338.

Note

[1] Une première version de cet article a été publiée sous le titre « La escritura del cuerpo en la última lírica femenina : la poesía transgresora de María Rosal », Mercedes Arriaga Flórez, José Manuel Estévez Saá *et alii* (eds.), *Cuerpos de mujer en sus (con)textos anglogermánicos, hispánicos y mediterráneos. Una aproximación literaria, socio-simbólica y crítico-alegórica*, Sevilla, Arcibel editores, 2005, p. 109-123.

Mujeres de ojos grandes
Les femmes transformatrices de José Saramago

MARIA GRACIETE BESSE
Université de Paris IV Sorbonne

> Creyó que el amor, como la eternidad, es una ambición. Une bella ambición de los humanos.
> Ángeles Mastretta, *Mujeres de ojos grandes*

> Outre la conversation des femmes, ce sont les rêves qui maintiennent le monde sur son orbite.
> José Saramago, *Le Dieu Manchot*

A todas las mujeres de ojos grandes

La représentation de la femme dans la littérature nous propose depuis des siècles une image conventionnelle où, envisagée en tant qu'objet, elle apparaît surtout comme le grand Autre devant le regard masculin. Nous avons affaire en général à une dimension imaginaire qui a recours à de multiples procédés, mis en oeuvre pour favoriser l'adhésion du lecteur à l'*a priori* du mythe d'une nature féminine et d'un éternel féminin. Dans cette perspective, la femme est définie d'emblée par son être biologique, conditionnée par la maternité perçue uniquement comme une fin naturelle.

L'image archétypale de la Grande Mère, figure rassurante qui garantit aux hommes protection et abondance[1], peut se révéler aussi dévorante et implacable lorsqu'elle est récupérée par la culture patriarcale. En fait, le statut du féminin est ambivalent: donneuse de vie, la femme se trouve du côté de la sécurité et de l'harmonie; liée à la mort, elle se fait castratrice et descend aux enfers comme Lilith, ou demeure, comme Eve, responsable de la chute. Dans la Bible, les femmes présentent des visages multiples: on y trouve des prophétesses, des matriarches, des reines féroces, des vierges, des compagnes fidèles, des combattantes, des veuves, des prostituées, mais ce qui prédomine est une certaine diabolisation du féminin étroitement liée à l'influence des Pères de l'Eglise. En étudiant les « évangiles interdits » retrouvés en Egypte en 1945[2], Françoise Gange démontre clairement que l'orientation judéo-chrétienne a triomphé de l'enseignement « gnostique » de Jésus qui préconisait la nécessaire réconciliation entre le masculin et le féminin.

Dans la culture occidentale, le mythe de la femme rejoint parfois l'Histoire et nous découvrons alors les héroïnes fondatrices, glorifiées et transcendées (la République), mais aussi les médiatrices qui servent de transition entre le profane et le sacré (la Vierge Marie). Le discours sur la féminité peut s'avérer encore plus réducteur lorsque, teinté d'admiration, il sacralise la femme jusqu'aux limites d'une étrangeté irréductible (la femme-fleur ou la femme-astre des surréalistes, simple objet passif du désir masculin[3]) ou lorsque la séduction féminine devient synonyme de castration et de mort pour le sujet masculin (le mythe de Salomé qui a tant attiré les symbolistes).

Qu'elle soit divine, adorée ou haïe, vierge ou dépravée, fée ou sorcière, la figure féminine inspire, au cours des âges, la crainte et la fascination. La vision de la femme qui se dégage de cette constellation représentative laisse surtout percevoir une inquiétude et une volonté de contrôle qui trouvent souvent leur origine dans la peur qu'inspire le corps féminin, comme l'a bien souligné Françoise Héritier en montrant que l'attitude masculine à l'égard des femmes a toujours eu sa part d'ambivalence, faite d'attirance et de répulsion[4].

Il paraît aujourd'hui définitivement acquis que l'avènement des femmes dans la vie politique, économique, culturelle et sociale a provoqué un bouleversement important dans les représentations du féminin non seulement dans l'écriture produite par les femmes, mais aussi chez des auteurs masculins qui loin de reproduire le dispositif du patriarcat le subvertissent, en accordant aux femmes une place singulière. Dans le domaine de la littérature portugaise, les romans de José Saramago en constituent un bel exemple.

Les femmes dans l'œuvre de José Saramago

L'œuvre romanesque de l'écrivain portugais est hantée par une présence féminine fascinante qui suggère un certain nombre de réflexions. Les femmes sont omniprésentes, tantôt soumises, tantôt émancipées, mais ce qui semble prédominer est la représentation des femmes visionnaires, « mujeres de ojos grandes » (comme le dirait Ángeles Mastretta[5]), énigmatiques, pionnières, dotées d'une puissance mystérieuse et libératrice.

Puisant ses sujets dans l'histoire réelle et mythique du Portugal, José Saramago conçoit chacun de ses romans comme une machinerie complexe, toujours ouverte à l'interrogation, traversée par une forte dimension éthique. Sa préoccupation dominante est certes l'homme, avec ses angoisses et ses errements, mais les figures féminines, comprises souvent dans la perspective de la rupture et de la mobilité, y acquièrent une place fondamentale, permettant de penser le monde autrement. C'est le cas dans les deux romans que nous nous proposons d'évoquer aujourd'hui : *Le Dieu Manchot* et *L'Aveuglement* où nous découvrons des

femmes qui voient au-delà du visible et s'affirment, comme chez Ángeles Mastretta, par la force de leur désir.

Une femme au regard excessif

José Saramago se fait surtout connaître avec *Le Dieu Manchot* (1982), roman qui évoque les splendeurs et les misères du règne de Jean V, au XVIIIe siècle. Le récit s'ouvre, à la manière d'une chronique, sur le personnage du roi, présenté ironiquement dans sa fonction génitrice, entouré d'un cérémonial assez cocasse lorsqu'il rend visite à la reine, figure de la femme soumise et dévote :

> Dom João, cinquième du nom dans le catalogue des rois, se rendra cette nuit dans la chambre de son épouse, dona Maria Ana Josefa, venue d'Autriche il y a plus de deux ans afin de donner des infants à la couronne portugaise et qui, jusqu'à aujourd'hui, n'a point encore conçu. Déjà l'on murmure à la cour, dedans et dehors le palais, que probablement la reine a la matrice sèche, insinuation tenue très à l'abri d'oreilles et de bouches délatrices et confiée exclusivement aux intimes. Que la faute en incombe au roi est impensable, premièrement à cause que la stérilité n'est pas mal d'hommes mais de femmes, ce pourquoi elles sont si souvent répudiées, secondement [...] à cause que dans le royaume les bâtards issus de la semence royale abondent et que cela n'est que le début d'une foisonnante descendance[6].

Situé au sein d'une lignée, le roi doit veiller à la continuité dynastique et pour cela il formule un vœu: si Dieu lui donne un héritier légitime, il fera bâtir le Couvent de Mafra, qui sera aussi l'affirmation de son pouvoir terrestre et de sa vanité. L'action du roman se développe autour de cette imposante édification, mais nous découvrons rapidement un autre noyau narratif concentré autour de trois personnages qui forment une véritable « trinité terrestre » pour construire clandestinement, malgré les menaces de l'Inquisition, une machine volante: le père Bartolomeu, prédicateur et inventeur, qui prend à son service le couple formé par Baltasar « Sept-Soleils », un soldat estropié qui revient de la guerre de succession d'Espagne, et Blimunda « Sept-Lunes », une femme visionnaire, dotée de pouvoirs extrasensoriels, capable de deviner l'avenir et dont la mère est condamnée dans un autodafé, après avoir été accusée de sorcellerie.

Blimunda est un personnage emblématique dans l'œuvre du romancier portugais, elle représente une puissance féminine capable de subvertir les fausses valeurs imposées par la Monarchie absolue et par l'Inquisition. Ainsi, lorsqu'elle est à jeun, Blimunda arrive à percer l'invisible et à capter les « volontés » humaines qui permettront de faire voler la Passarole, symbole d'élévation et de décentrement dynamique qui condense le rêve de voler. Celui-ci est soumis, comme nous l'a appris

Bachelard, « à la dialectique de la légèreté et de la lourdeur »[7], mais il comprend aussi une expérience scientifique où l'alchimie rejoint le mysticisme[8].

Composé en miroir, le récit recrée admirablement l'univers de théâtralisation ostentatoire de la Cour qui s'oppose à la vie simple des gens du peuple. Tout s'enchevêtre dans le foisonnement d'un imaginaire qui renvoie tantôt à un « baroque du vide », tantôt à un « baroque du plein »[9], dans une oscillation constante entre deux pulsions créatrices, marquées par Eros et Thanatos.

Selon le père Bartolomeu, pour voler dans l'atmosphère il faut « les forces conjuguées du soleil, de l'ambre, des aimants et des volontés, mais les volontés sont de loin les plus importantes » (p. 172). Pour capter ces « volontés », Blimunda se rend à la procession de la Fête-Dieu, « où les âmes et les corps s'affaiblissent tellement qu'ils en deviennent incapables de retenir la volonté, mais –affirme le prêtre– il en est de même pour les courses de taureaux ou les autodafés, car il y a en celles-ci et en ceux-là une furie qui ferme encore plus les nuages clos que sont les volontés, qui les ferme encore plus et les obscurcit davantage, c'est comme à la guerre, où le dedans des hommes est tout enténébré. » (p. 172)

Blimunda profite de toutes ces occasions pour emmagasiner des « volontés ». Et lorsqu'une épidémie se répand à Lisbonne, elle rend visite aux agonisants afin de recueillir dans sa « fiole de verre entortillée dans un linge » (p. 212) le précieux souffle de vie qui s'échappe de leurs corps. Le narrateur nous décrit cette scène avec force détails:

> Blimunda est entrée dans trente-deux maisons, elle a récolté vingt-quatre nuages clos, chez six malades il n'y en avait déjà plus, peut-être les avaient-ils perdus depuis longtemps, et les deux volontés restantes étaient si cramponnées aux corps que probablement seule la mort pourrait les en arracher. Dans cinq autres maisons visitées il n'y avait déjà plus ni volontés ni âmes, seulement des corps morts, quelques larmes ou moult lamentations tapageuses.
>
> Partout l'on brûlait du romarin pour éloigner l'épidémie, dans les rues, dans l'entrée des maisons, principalement dans la chambre des malades, l'air était bleu de fumée, il embaumait, la ville avait perdu sa fétidité des jours salubres. (p. 213)

Tout en défiant les lois de la physique, les « volontés » récoltées par le regard magique de Blimunda réactualisent le mythe d'Icare, permettant l'envol de la machine qui représente l'espoir, la force de la création humaine dans ce Portugal baroque, écrasé par les pompes de la Monarchie et par l'ombre menaçante du Saint-Office. On pourrait dire que le regard est ici l'opérateur d'une rencontre, le témoin d'une présence lumineuse qui s'ouvre à l'avenir[10].

À partir d'une tension créée entre la rhétorique officielle –vide, essentialiste et mystificatrice, associée aux classes dominantes–, et la rhétorique marginale d'un monde qui n'est pas représenté dans les documents historiques officiels –et dont les caractéristiques principales sont le sens de l'inquiétude et de la contestation, la créativité, la construction de nouvelles réalités–, *Le Dieu Manchot* de José Saramago valorise l'humain et semble interroger, à travers le regard de son personnage féminin, l'aspect canonique de la vérité. C'est ainsi qu'en regardant l'hostie, Blimunda, la femme aux yeux excessifs, ne découvre qu'un « nuage clos » :

> Et Blimunda dit, J'espérais voir le Christ crucifié, ou ressuscité, en gloire, et j'ai vu un nuage clos, Ne pense plus à ce que tu as vu, J'y pense, comment n'y point penser, puisque ce qui est au-dedans de l'hostie est ce qui est au-dedans des hommes, qu'est-ce que la religion au bout du compte, que le père Bartolomeu Lourenço n'est-il ici, il saurait peut-être nous expliquer ce mystère. [...] Entre la vie et la mort, dit Blimunda, il y a un nuage clos[11].

Cette figure féminine, capable de voir au-delà du visible, suggère que dans un monde abandonné de Dieu, seul le pouvoir de l'amour véritable, celui qui la rattache à Baltasar, peut produire des miracles et faire voler la Machine hérétique.

Une femme dans l'univers des aveugles

En 1995, Saramago fait paraître *L'aveuglement*[12], parabole sur l'extension épidémique d'une cécité générale, «le mal blanc», qui fonctionne comme une allégorie. Celle-ci nous révèle que les aveugles « ne sont pas seulement aveugles des yeux, ils sont aussi aveugles de l'entendement »[13].

Dans ce roman, le narrateur nous raconte une épidémie inconnue et contagieuse qui rend subitement aveugles tous les habitants d'une ville non identifiée, sauf une femme nommée « la femme du médecin » qui, par solidarité avec son mari, plongé lui-même dans la cécité, se fond dans la masse des malades et découvre la cruauté d'un monde au bord de l'innommable.

Le titre original du roman (*Essai sur l'aveuglement*) nous signale d'emblée que le récit propose une réflexion sur un thème, une sorte d'étude expérimentale sur l'abjection[14]. En effet, le lecteur comprend vite que cette épidémie conduit à la perte de toutes les valeurs morales, imposant la loi du plus fort, l'injustice et l'oppression.

Dans ce roman qui s'écrit à partir d'un désordre social, José Saramago exploite plusieurs niveaux d'abjection à travers un *crescendo* qui aboutit à la perte de toute dignité dans un monde devenu cloaque, où les êtres se découvrent aux limites de leur condition de vivants, égarés, en état de perte. Par un rythme narratif rapide, proche d'une écriture

cinématographique, le narrateur nous propose une allégorie qui a clairement une visée pédagogique aux accents bibliques: le monde chemine vers la barbarie la plus primitive où des êtres aveugles, gouvernés par d'autres aveugles, sont incapables de voir dans quelle nuit ils ont précipité le monde.

On pourrait dire que dans l'espace clos de l'hôpital psychiatrique où sont parqués les malades, se crée une forme de contre-utopie ou de dystopie, avec ses lois, ses impératifs dominés par le mal, son efficacité démonstrative. Et le narrateur nous offre, à travers le regard de la femme du médecin une série d'images en négatif d'une humanité abjecte, perverse, qui patauge dans le sordide:

> Quand elle se réveilla très tôt le lendemain matin, comme à son habitude, ses yeux voyaient aussi distinctement qu'avant. Tous les aveugles de la chambrée dormaient. [...] Il n'y avait pas que l'odeur fétide qui arrivait des latrines par bouffées, en exhalaisons qui donnaient envie de vomir, il y avait aussi les relents accumulés de deux cent cinquante personnes dont les corps macéraient dans leur propre sueur, et qui étaient vêtus de vêtements de plus en plus immondes car ils ne pouvaient ni n'auraient su se laver et qui dormaient dans des lits souvent souillés de déjections. (p. 129-130)

L'utopie traditionnelle se caractérisait par deux thèmes récurrents: l'insularité et l'égalité. Dans le cas de la dystopie, l'insularité est identifiée à un espace concentrationnaire où des gens isolés du monde, mis en quarantaine par un ordre supérieur, vivent selon des règles imposées tantôt par l'armée, tantôt par le groupe des scélérats qui prouvent par leur domination opportuniste d'aveugles sur d'autres aveugles qu'il n'y a guère d'égalité possible, surtout lorsqu'il s'agit de partager les femmes:

> Une semaine plus tard, les aveugles scélérats firent savoir qu'ils voulaient des femmes. Comme ça, tout simplement, Amenez-nous des femmes. [...] Pas de femme, pas de bouffe. (p.158-159)

Dans une situation de plus en plus dégradante, la femme du médecin, transformée en figure de la résistance, prend l'initiative de tuer le tyran qui représente le pouvoir corrompu, et de libérer ses camarades d'infortune. Elle pourrait être assimilée à la figure emblématique d'Antigone[15], l'héroïne grecque qui, après avoir guidé les aveugles, transgresse la Loi et s'affirme comme la sœur par excellence, celle qui, comme l'observe Lacan, est « plus faite pour l'amour que pour la haine »[16], révélant une conscience profondément éthique, une capacité d'agir qui passe par une responsabilité assumée et une fraternité indéfectible.

À la suite d'un incendie qui provoque l'ouverture du portail de l'asile, le monde dans lequel avancent les aveugles devient une sorte de labyrinthe dominé par le mal, où chacun cherche à survivre comme il peut. En général, le labyrinthe se caractérise à la fois par l'ordre et le désordre, l'ordre à trouver et le désordre provoqué par l'angoisse, la panique, tous sentiments qui ne peuvent que redoubler l'impression d'égarement, et donc d'absence de sens. À la différence du labyrinthe vertical et formateur où la progression se fait vers le haut (je veux parler du labyrinthe initiatique), le labyrinthe créé par Saramago est horizontal, ne mène nulle part, n'élève pas, n'éduque personne. Au contraire, il dégrade, il déshumanise. Ainsi, dans la ville détruite, on découvre de petits êtres erratiques qui, comme des bêtes, courent dans tous les sens pour trouver de la nourriture. Cependant, dans ce monde labyrinthique, rejeté du côté de la *selva oscura*, la femme du médecin, la seule voyante –et on a envie de dire clairvoyante–, l'Antigone sororale, figure du sauveur[17], devient aussi une sorte d'Ariane se portant au secours de Thésée lequel prend ici le visage d'un groupe d'aveugles. Dans ce contexte, la femme n'est plus à l'origine du péché, mais c'est grâce à elle que le mal est vaincu et que le groupe finit par trouver un chemin dans la « blancheur lumineuse ».

Cette dystopie, qui s'apparente à un mauvais rêve, reste politique et rationnelle, tout comme l'utopie classique. José Saramago nous propose dans ce roman la description d'un cauchemar social dont la dystopie se fait évidemment l'écho. Il s'agit en fait d'une lecture de la condition humaine qui nous renvoie à la fonction de l'allégorie décrite par Walter Benjamin en tant que témoignage de l'histoire et véritable moteur de l'écriture. Par le biais de l'allégorie, le narrateur de *L'aveuglement* nous démontre que l'homme est marqué par le mal, que son aventure est tragique et profondément criminelle, qu'il n'y a pas de salut ou de rédemption possibles. Semblable à l'ange de l'histoire du célèbre tableau de Klee (« Angelus Novus »)[18] qui a inspiré la neuvième thèse de Walter Benjamin sur le concept de l'histoire[19], la femme du médecin regarde ce qui l'entoure et ne perçoit qu'une immense catastrophe dans un espace fermé sur lui-même, rétréci et épuisé, où les êtres humains retournent à la horde primitive.

Le monde de l'aveuglement se situe cependant entre deux écarts : la société concentrationnaire où domine l'abjection, et la possibilité d'un « principe espérance » (Ernst Bloch), signifié par la femme du médecin, qui descend de plus en plus loin, jusqu'à la limite de l'horreur, sans jamais perdre l'espoir. Elle est celle qui, accompagnée par le « chien des larmes », circule parmi les aveugles, contemplant l'effondrement d'un monde qui a effacé ses limites. C'est elle aussi qui les conduira vers la lumière grâce à l'eau bienfaisante d'un bain lustral.

Dans ces deux romans de José Saramago (mais on pourrait en citer d'autres), les figures féminines, comprises souvent dans la perspective de la rupture et de la mobilité, occupent une place fondamentale, permettant de penser l'avenir autrement. Elles se définissent par des déplacements physiques ou mentaux qui génèrent des relations entre le vouloir, le savoir et le pouvoir, issues directement d'une poétique du mouvement.

Les femmes ont toujours été exclues de l'histoire patriarcale qui ne s'intéresse qu'aux hommes et aux faits valorisés par les hommes. Considérées comme hors du temps de l'Histoire, ainsi que l'a bien montré Michelle Perrot[20], elles ont été longtemps vouées à l'obscurité de la reproduction biologique et domestique, englouties par l'insignifiance du quotidien, soumises à la mythologie du paraître. Des figures emblématiques, telles que Blimunda ou la femme du médecin, semblent déjouer cette tradition et imposer une image du féminin qui se trouve du côté de la transformation car, comme le dirait Ángeles Mastretta :

son mujeres poderosas que se saben poderosas pero no lo ostentan.

Notes

[1] Françoise Gange a démontré que la Grande Mère, antérieure de plusieurs millénaires à l'apparition des Dieux Pères païens, puis du Dieu Père biblique, était conçue comme « Créatrice des mondes et de la vie sous toutes ses formes, pourvoyeuse de l'Eau fertile et du Grain qui nourrit.», in *Jésus et les Femmes*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2001, p.122.

[2] Il s'agit en particulier de *l'Evangile selon Thomas*, de *l'Evangile selon Philippe* et de *l'Evangile selon Marie* qui montrent, par exemple, que Marie de Magdala, présentée dans les Evangiles canoniques comme une prostituée, était en fait la disciple préférée de Jésus. Voir à ce propos Françoise Gange, *op.cit.*, p. 101-110. Notons que dans *L'Evangile selon Jésus Christ* (1991), roman qui a provoqué une grande polémique au Portugal, José Saramago accorde à Marie de Magdala une place fondamentale auprès de Jésus.

[3] Voir à ce propos Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, Paris, Gallimard, 1971, p. 191.

[4] Françoise Héritier, *Masculin /Féminin, la pensée de la différence*, Paris, Ed. Odile Jacob, 1996.

[5] Angeles Mastretta, *Mujeres de ojos grandes*, Mexico, Cal y Arena, 1990.

[6] José Saramago, *Le Dieu Manchot*, traduction de Geneviève Leibrich, Paris, Points, Seuil, 1995, p.17.

[7] Gaston Bachelard, *L'air et les songes – essai sur l'imagination en mouvement*, Paris, José Corti, 1943, p. 30.

[8] Cette question a été développée par Maria da Conceição Madruga, *A paixão segundo José Saramago*, Porto, Campo das Letras, 1998.

[9] Voir à ce propos Christine Buci-Glucksmann, *Puissance du baroque – les forces, les formes, les rationalités*, Paris, Galilée, 1996. Pour cette essayiste : « Le vide et le rien donnent naissance à des effets de langage et de visualisé, des effets-monde, qui coupent toute forme de sa substance ontologique au profit d'une image-simulacre happée par un « réel » en abîme ou en absence […] Mais par rapport à ce baroque du vide et de l'entropie, il y a un baroque du plein plus leibnizien, celui de *l'horror vacui*, du « pli à l'infini » qui fera du sombre une matrice et une potentialité dynamique, donnant naissance au « clair-obscur » des représentations et au passage des « replis de la matière » aux « plis de l'âme », où bas et haut sont pris dans le commun vertige de sensations terrestres et célestes propre à cette « maison baroque » du pli avec ses deux étages. » (p. 20)

[10] Notons que la figure de Blimunda, la femme au regard excessif, semble avoir été suggérée à Saramago par des récits de certains voyageurs qui se sont rendus au Portugal à l'époque de Jean V et qui évoquent l'existence d'une femme dotée de pouvoirs merveilleux, en tout semblable à l'héroïne du roman. Voir à ce propos Ana Paula Arnaut, *Memorial do Convento – história, ficção e ideologia*, Coimbra, Ed.Fora do Texto, 1996.

[11] Cf. *op. cit.*, p.155-156.

[12] José Saramago, *L'aveuglement*, traduction de Geneviève Leibrich, Paris, Ed. du Seuil, 1997.

[13] Cf. *op. cit.*, p. 206.

[14] Pour Maria Alzira Seixo, *L'aveuglement* peut être caractérisé justement en tant que « livre sur l'abjection », in *Lugares da ficção em José Saramago*, Lisboa, INCM, 1999, p. 99.

[15] Je remercie Michèle Ramond pour cette belle suggestion.

[16] Jacques Lacan, *Le Séminaire livre VII – L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986, p. 305.

[17] Patrick Guyomard observe que cette idée qui voit en Antigone une figure du sauveur « est profondément contemporaine d'une époque où l'on ne peut pas penser l'histoire sans un sens de l'histoire, où l'on refuse de regarder les restes.», in « Antigone et la Sphynge : poursuite de l'élaboration de Lacan », *Antigone enjeux d'une traduction*, Paris, Campagne Première, 2004, p. 55.

[18] Walter Benjamin a acheté ce tableau de Klee à Munich, en 1921. Il sera confié à Bataille en 1940, pour rejoindre Adorno à New York après la guerre et se retrouver finalement aujourd'hui exposé dans un musée de Jérusalem.

[19] « Il y a un tableau de Klee dénommé *Angelus Novus*. On y voit un ange qui a l'air de s'éloigner de quelque chose à quoi son regard semble rester rivé. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche est ouverte et ses ailes sont déployées. Tel devra être l'aspect de l'Ange de l'Histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où à notre regard à nous semble s'échelonner une suite d'événements, il n'y [en] a qu'un seul qui s'offre à ses regards à lui : une catastrophe sans modulation ni trêve, amoncelant les décombres et les projetant éternellement devant ses pieds. L'Ange voudrait bien se pencher sur ce désastre, panser les blessures et ressusciter les morts. Mais une tempête s'est levée, venant du Paradis ; elle a gonflé les ailes déployées de l'Ange ; et il n'arrive plus à les replier. Cette tempête l'emporet vers l'avenir auquel l'Ange ne cesse de tourner le dos tandis que les décombres, en face de lui, montent au ciel. Nous donnons nom de Progrès à

cette tempête », Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », in *Ecrits français*, éd. par J. M. Monnoyer, Paris, Gallimard, 1991, p. 438.

[20] Michelle Perrot, « Faire l'histoire des femmes: bilan d'une expérience », in *Masculin-féminin: questions pour les sciences de l'homme*, Paris, PUF, 2001.

Juana Castro
Narcisia o el mito ardido de la mujer nueva

MANUEL GAHETE JURADO
Escritor, Córdoba

Una de las voces más originales, significadas y maduras de la poesía contemporánea escrita por mujeres es la de Juana Castro. Su trayectoria literaria está marcada por la constante fijación de dos epifonemas que se contrarrestan y se impulsan marcando el camino y el ritmo de todas las focalizaciones: la anagnórisis de la identidad y la deixis de la subversión.

Partiendo de una realidad percibida como injusta, opresiva e ingrata, la poesía de Juana Castro se magnifica y se sublima, se carga de intenciones, tiende a trasfundir en mito el *logos*, la palabra en *presencia*, el asunto cotidiano en *materia de arte*. En sus versos, cualquier tema queda trascendido: el lance amoroso, la maternidad gozosa, la pérdida del hijo, la exaltación de la feminidad, la pasión de la tierra; temas que se van incardinando y fundiendo para constituir un universo propio donde nada queda deslavazado, donde luz y oscuridad, abatimiento y renacer se conectan como fecundos vértices de una paradójica alianza. Sharon Keefe Ugalde lo explica afirmando que "en el proceso de recrear en el poema las vivencias íntimas, el dolor acaba transformándose en iluminación interior [...] el conocimiento de la pasividad y del silencio vividos por las mujeres, no son siempre estados negativos, pueden servir como un espacio para la creación y la imaginación" (Ugalde 2002: 15). Este mismo engranaje de positivismo textual se recrea en *Narcisia*, libro sobre el que centraremos básicamente nuestra comunicación. La involución que Freud imputó al narcisismo aplicado a la mujer se convierte en Juana Castro en atributo positivo (Jablonski 2002: 110-111). Para *Narcisia*, la versión femenina de la figura clásica de Narciso, el "amarse intensamente a sí misma es un acto creativo, no autodestructivo" (Jablonski 1990: 126). Y aún más, para Ana Osan, el narcisismo, en *Narcisia*, es "una fuerza positiva de regeneración y autoidentificación que consolida las relaciones entre mujeres" (Osan 2002: 100).

En el descubrimiento de la identidad, tierra y mujer son, *in principium*, claves indefectibles: "Aspiré siempre el dolor de las mujeres, más hondo aún que aquel campo reseco y olvidado". La identificación del sujeto femenino con el objeto telúrico se inserta en el discurso poético con

inefable esencialidad, enhebrado por un lenguaje de deslumbrante irradiación semántica donde se integra el vocabulario térreo con el sedimento cultural femenino (Peñas-Bermejo 2002: 217). Ambas geografías se asocian en el ancestral avasallamiento; y ambas siguen clamando con idéntico impulso. El pensamiento mitopéyico asocia estos dos conceptos de forma vinculante: Madre tierra, raíz subterránea, semilla germinadora, impulso del que nace nueva vida, hondón procreador y proteico, *abajo* que apunta indefectiblemente al amplio seno de la tierra, madre y nodriza de todo lo viviente (Wheelwrigth 1979: 114). Fertilidad domeñada, *in profundis*, por el arado del hombre que insta a la agonista femenina a la emulación conquistadora:

> …y yo soy el muchacho.
> Tengo que arar la tierra
> (Castro 2000a: 18)

Como argumenta Kay Pritchett, la actitud de la hablante ante lo masculino y lo femenino está poco 'diferenciada' en los primeros poemas de Juana Castro (Pritchett 2002: 26). Nos enfrentamos a un hipotético segundo plano del discurso en el que nuestra poeta avanza en un estado de inmadurez –como señala Jung– hasta la asunción de su plena identidad, mediatizado siempre por la pervivencia del legado genésico. Gea y Urano, tierra y cielo, convertidos en crueles amantes trascienden el mito que Eurípides torna en epífora de implícito mensaje erótico:

> La tierra reseca ama la lluvia;
> y el alto cielo, henchido de lluvia,
> le gusta caer sobre la tierra[1].

Mujer y tierra acaban identificándose. *Narcisia* es ya naturaleza viva. Su amor por la naturaleza se transmuta en autoestima, en fervoroso canto de libertad que es ratificado por el acorde abrazo de la tierra. Más que vocación ecológica, como señala Emilio Coco (1992: 25), habría que pensar en simbología tuitiva, en protectorado cósmico, porque, para Juana Castro, es flagrante el poder de la naturaleza, homónimo de la condición femenina, que supera el activo vigor del estereotipo masculino al que biológica y culturalmente debe rendirse.

> Con el alma en las manos
> [...]
> atraviesa la tierra
> porque ella es el Mundo (Castro, 1986: 14)

A partir de *Narcisia*, los temas se contraen y se expanden aunque no pierden ese hilo sutil de la memoria que entronca alfa y omega, origen y destino, nacimiento y muerte. Todavía en *Fisterra* brota pujante esa relación mítica entre el sujeto lírico femenino y el mitoide tierra (Ugalde 2002: 15). El binomio naturaleza cuerpo se ajusta, hasta se ciñe. Sólo cauteriza el dolor hiriente la exultación íntima del graciable regreso; la exaltación coral de la opulencia de la ya tierra amiga, como hicieran los integrantes del 98, que en el aciago empeño nunca ignoraron su rudeza:

> Es terrible la tierra [...]
> Hacia fuera la faz y sus sustancias.
> Hacia dentro su ronca
> gravidez de hembra desmedida (1992: 43).

Tanto en *Del color de los ríos* como en *El extranjero*, la visión de la naturaleza, restallante en *Narcisia*, adquiere un enfoque mucho más descorazonador y pesimista. Aquella fertilidad exuberante, tronzada por el desastre del desarraigo, la privación carnal y el nihilismo, se desgrana y dispersa. Pedro Ruiz afirma que "una de las tareas de la poesía es la búsqueda de las fuentes, de ahí la frecuencia con que el poema recupera el tiempo de la infancia, convertido en uno de los temas recurrentes de la última poesía" (Ruiz Pérez 2000: 71)[2]. Esta localización nos conduce plenamente a la traslación memorial que no se detiene en la anécdota o el aserto positivo, un argumento epitelial que encubre el verdadero enfoque de la voz lírica, apuntando hacia "un tiempo oscuro y sombrío que es el de una tierra, el de un ambiente, el de una infancia, pero también el de una leyenda, el mito del surgimiento a la vida de una identidad femenina, tejida con los hilos de distintas mujeres engarzadas en una sucesión familiar [...] un tiempo y una historia [...] en la que se funden varias generaciones familiares de mujeres en una sensación de plenitud, donde las identidades personales se borran para que surja como una hierofanía la presencia esencial de la feminidad" (Ruiz Pérez 2000: 72). En Juana Castro, quizás por ese conocimiento previo que enriquece el trasunto metafórico, esta experiencia es más intuitiva que apodíctica, más sugeridora que física, más generalizadora que subjetiva.

Juana Castro proyecta su luz calidoscópica sobre los recuerdos, los identifica y los abstrae, reconstruyendo los escaques de una memoria colectiva remisa e irredimible, con fuerte acento autobiográfico (García 2000: 10). Pero lo que, en el contexto de la escasa autobiografía femenina anterior al siglo XIX, se limitaba al testimonio ahistórico de lo cotidiano, lo personal y lo doméstico, cobra en los siglos posteriores una dimensión reparadora que asume como lancinante ariete el desafío a los modelos tradicionales, ajeno y diferente al código del discurso masculino (Pulgarín Cuadrado 2004: 563-564). Sin embargo, Juana no formula

ningún desarraigo irremisible. Ella reinterpreta la realidad desde la experiencia y el conocimiento. No se trata de quebrantar el sistema sino de articular otro donde tenga cabida en armonía la nueva mujer, que no necesita ser desencadenante de ninguna fuerza cósmica (Enrique 1987: 48), sino sujeto lírico cuya representación colige la aseidad holística de la inalienable identidad femenina[3]. Es necio desentenderse de la sangre, *res imposibilia*, como aseguraban los clásicos; sería como desasirnos de nuestra identidad y nuestros fueros. Juana asume su biografía y la interpreta desde la evasión y el reencuentro, la insumisión y la fidelidad a los lugares donde aprendió a saber de lo agridulce, invistiendo de poder no beligerante un discurso poblado de reivindicaciones y deseos, en los que se revela, como experiencia insólita, sesudamente reflexiva y fieramente arrebatada de pasión. Desde esta perspectiva singular, la poesía de Juana Castro nace no como invectiva sino como bálsamo, como moción oferente y no ofensiva, como ejercicio de la mesura y nunca como exacerbación del agravio. No me cabe la menor duda de que este posicionamiento, heroico y solidario, es el principio de la subversión, y por ello su poesía –ya sea como tratado de la pasión amorosa o visión plena de la palabra poética femenina– no se constituye en un mero alegato de la subyugación histórica de las mujeres o la atestiguación de su sufrimiento, conflictos ciertamente integrados –y no subliminalmente– en el canevá de la enunciación lírica castriana, sino en la utopía alcanzable de un imaginario femenino que reclama su lugar en el mundo contraviniendo el obsoleto orden impuesto por el canon masculino, ante el que levanta con dolor pero sin desprecio la experiencia colectiva de todas las mujeres, tachonada de fatiga, enajenación y soledad (Ugalde 2002: 14):

> Soy mujer. De mujer nací y, desde mi mirada de mujer, escribo; nunca, al escribir, me transformé en hombre, aunque la tradición, la historia de la literatura, la gramática misma –con sus formas falsamente neutrales– me tentaron. Como mujer amo, como mujer vivo y como mujer miro y siento, sin clichés ni máscaras, pero asumiendo también la tradición de los hombres, la única con la que contamos[4].

Ya en su primer libro, *Cóncava mujer*, Juana Castro muestra las claves de lo que habría de ser posteriormente el núcleo de su legado lírico. De los treinta y siete poemas que lo constituyen, la mayoría inciden en la representación de estos elementos subyugadores; pero cuatro de ellos muestran severamente ese derecho conculcado de igualdad con el hombre (VII y XXXV) y el postulado de la feminidad, la voluntad expresa de ser y de sentirse dueña de sí misma (XII y XV), exigiendo en consecuencia la feraz iniciativa en el gongorino campo de plumas de la batalla del amor (Garzón 1996: 76):

En amor
puedo ser yo también el jinete.
Puedo ir
a tu boca,
clavarte
mi agonía de luna reprimida.
Puedo
estrenar mi rebelión en un instante,
devorar,
arrasar como un ciclón tu liderazgo
[...]
robarte los envites,
transparentar el celo de mi casta,
desguazar
mi eterna laxitud establecida (*Cóncava mujer*, XXXV).

Supuesto que se amplifica en *Arte de Cetrería* y *No temerás*, donde "la presencia de las imágenes eróticas intensifica la escenificación alegórica de la confrontación entre el animus femenino y el ánimo masculino" (Ugalde 2002: 16), ahora en posición de brusca yuxtaposición, franco igualamiento o macabro dominio de *femme fatale*:

Otra habitual salida al desafuero del varón engreído –sinrazón que ya cantaban las malmaridadas medievales– será el placer ipsista o la relación lésbica, cuyo vigor estallará en *Narcisia* (Garzón 1996: 77, 89-90) quien llega a procrear por partenogénesis como Zeus y Dios Padre, las más excelsas divinidades masculinas de las dos tradiciones más pujantes de nuestra cultura occidental: la grecolatina y la bíblica (Osan 2002: 90)[5]. No en vano se considera el primigenio origen de la poesía femenina aquella corte de Safo en el destierro de la isla griega de Lesbos:

Tú vienes a mi lado
sin ahogarme
sin que todo mi peso se deshaga
en tu peso.
Sin devorarme,
sin que el alba me licue entre tus manos
ni las flores se ajen.
Avanzas junto a mí
y tu gozo
tiene la misma altura de mi gozo.
[...]
Podemos
volar
[...]
bañadas
en la tibia verdad del unisexo (*Cóncava mujer*, XV).

Consciente de su arrojo, Juana Castro se yergue con renovado ímpetu, sin violencia pero con entusiasmo, quebrantada y a la vez quebrantadora de los más oscuros fatalismos, incluso el que, ancestralmente, conculcaba al silencio antológico la palabra de las mujeres. La identidad ahora es el principio de la subversión. En el orden simbólico, la mujer ocupa posiciones de privilegio que, en el orden real, se reducen a pura quimera; formulaciones virtuales que establecen premisas diferenciales entre la mujer y el hombre para difuminar el desequilibrio. Juana se debate entre la necesidad de proclamar esta armonía sofística y la forzosa asunción de la pasividad como secuela o condición biológica. El conflicto, sin resolución definitiva, queda espejado claramente a favor del primer término del silogismo en *Narcisia*, "donde –como afirma E. Garzón– la frustración se torna sublimación", pero no se alcanza esa pretendida tesis de la comentadora cuando asevera que la mujer deviene convertida en "verdadero mito de nuestro tiempo" (Garzón 1996: 86); y con ella vaticina la posibilidad de un nuevo orden que tenga en cuenta lo femenino (Jablonski 2002: 113). El mito exige, además de un proceso temporal alongado, la aceptación generalizada por una sociedad que lo recibe, lo entraña y lo transmite. Juana Castro no inventa el mito, sólo lo selecciona y lo traslada, invierte los términos del poderoso agonista masculino y aprovecha toda la potencialidad de la simbología arquetípica para establecer una nueva mitología que asuma la tesis, por otra parte más que legítima, de la absoluta reciprocidad –*égalité, fraternité et liberté*– entre mujer y varón. La concepción de *Narcisia* como nuevo mito erótico, de carácter sagrado, que apunta al centro álgido de la exaltación femenina no se trata de una concepción original sino traslaticia, de la que Juana Castro es consciente. Ella, fértil forjadora de intertextualidades, reconoce la atracción del mito y lo transfiere a su discurso recreándolo como imaginario femenino de portentosas posibilidades. En esta transposición, el arquetipo, más que adelgazarse, se acrece presentándonos una visión novedosa, un cambio de identidad que apunta directamente a la revisión, a la subversión de lo establecido (Osan 2002: 91, 94-95).

No podemos olvidar que el ser humano es proclive a la creación de mitos para explicar las realidades; y cuando éstas cambian, también se produce un fenómeno intelectual analógico que es preciso materializar. Nadie discute que ontología y semántica se adecuan para evitar la babelización o la agnosia. Como asimismo es irrefutable que, para obtener recepción y benevolencia, se pretiere lo innovador y lo heteróclito a favor de lo reconocible y lo cotidiano. Y así *Narcisia* nace como estenosímbolo, en el decir de Wheelwright, con el signo de lo asumido por tradición o por inercia, cuya "ascendencia metafórica resulta visible o muy fácil de descubrir" (Wheelwright 1979: 96). Quizás la virtualidad del artista estribe en recontextualizar estos símbolos y

dotarlos de nueva vida, hasta el extremo, siempre impreciso, de transmutarlos convirtiéndolos en propios. No me cabe la menor duda que Juana Castro ha conseguido este difícil objetivo que, a veces, es cuestión más de hallazgo que de búsqueda. El ideal de la mujer en plenitud, que infiere la soledad gozosa y la ausencia de dolor, está presente en *Narcisia*, pero esta exaltación no desemboca en el ensimismamiento, aunque alcance cúspides obsesivas, porque la naturaleza de la mujer –y en esta tesis la identidad femenina rezuma ambigüedad y desaliento– está determinada por la necesidad, casi neurótica, de amor (Garzón 1996: 84); que nos avisa de esa actitud compartida de liberación que la mujer ejerce a través del erotismo, mito en opinión de la poeta paraguaya Josefina Plá quien pone en tela de juicio el protagonismo de esta opción, advirtiendo que se trata de una ambigua premisa al servicio de los estereotipos masculinos (Lagos 1986: 17-18).

Aunque *Narcisia* parte de una traslación concreta que nos remite al arquetipo clásico del varón enamorado de su propia imagen, la verdadera heterodoxia del libro, donde dialogan diferentes escrituras, nos remite a la tradición bíblica, donde el mito se deconstruye[6] (Álvarez Ude 1994: 258), removido como un torrente por la propuesta castriana de convertir en *petra genetrix* el Principio Femenino del Universo (Garzón 1996: 95), extraído de la cultura oriental y rescatado por Robert Graves en *The White Goddes* (La Diosa Blanca, 1948)[7], con las enseñas de trasgresión y apostasía que esta afirmación se atribuye (Aguado 1987: 43), sobre todo cuando se le identifica con la *Magna Mater* (Madre Naturaleza) y María, Madre de Cristo, el Sol Naciente, superando incluso estas acotaciones para convertirla en esencia misma de su propia esencia, aseidad pura, hipóstasis de sí misma, lo que aniquila cardinalmente el Misterio triádico (Jablonski 2002: 109-110) e inocula un expeditivo mentís a nuestras estructuras patrimoniales judeocristianas, sustrato esencial del que arrancan muchos de los materiales simbólicos transmutados (Ugalde 2002: 20), a los que adscribe, en esta autocreación de la nueva identidad femenina (Jablonski 2002: 104), la herencia de los símbolos arquetípicos que pertenecen al acervo de la humanidad y ponen en contacto la dimensión física y síquica de cada persona, litigando siempre entre la oscuridad y la luz[8].

El mismo proceso de transmutación sistémica lo encontramos en *Arte de Cetrería*, *Fisterra*, *Del color de los ríos*, *No temerás*, *El extranjero o Bámbola*, de inminente publicación. En todos ellos, quedan trasparecidos y renovados los mitos helénicos, las imbricaciones bíblicas y las reminiscencias literarias de una larga tradición subyacente a modo de inclusiones explícitas o escolios subliminales. Pero en ninguno de estos libros posteriores se alcanza, como en *Narcisia*, este concurso estrecho de superposición del mito, que no ha de confundirse con el folklore o la

ideología; ni en tan acordada simbiosis la identificación de lo femenino se manifiesta unívoca, aunque todos estén tocados por el réspice de la subversión (Dreymüller 1995: 22).

Bibliografía

Aguado, Neus: "A la sombra de la pastora sulamita", en *La Vanguardia,* 5-III-1987, p. 43.

Balmaseda Maeztu, E.: *Memoria de la infancia en la poesía española contemporánea*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1992.

Castro, Juana: *Cóncava mujer*. Córdoba, Zubia, 1978.

— *Narcisia*. Barcelona, Taifa, 1986.

— *Arte de cetrería*. Huelva, Excma. Diputación de Huelva, 1989.

— *Fisterra*. Madrid, Libertarias, 1992.

— *No temerás*. Madrid, Torremozas, 1994.

— *Alada mía*. Córdoba, Excma. Diputación Provincial de Córdoba, 1995.

— *Del color de los ríos*. Ferrol, Esquío, 2000a.

— *El extranjero*. Madrid, Rialp, 2000b.

— *Pañuelos del aire*. Córdoba, Cuadernos de Sandua, 2004.

Coco, Emilio: *La poesía de Juana Castro*. Córdoba, Trayectoria de navegantes, 1992.

Dreymüller, C.: "La otra Salomé", en *Ínsula* (Creación y crítica / Poesía), febrero 1995, p. 22.

Enrique, Antonio: "*Narcisia* de Juana Castro, en 'Sur Cultural' del *Diario Sur* de Málaga, 21 de marzo de 1987, p. 48.

García, Concha: "En torno a la memoria colectiva", en *ABC Cultural*, nº 433, 13-V-2000, p. 10.

Garzón García, Encarna: *Temática y pensamiento en la poesía de Juana Castro*. Córdoba, Universidad de Córdoba, 1996.

Graves, Robert: *La Diosa Blanca*. Madrid, Alianza Editorial, 1993.

Jablonski, Anja: "El cuerpo femenino en *Narcisia*: Fuente de autosuficiencia y de/construcción liberadora", en S. K. Ugalde, *Sujeto femenino y palabra poética Estudios críticos de la poesía de Juana Castro*. Córdoba, Excma. Diputación Provincial de Córdoba, 2002, p. 104-115.

Lagos, Ramiro: *Mujeres poeta de Hispanoamérica*. Bogotá, Ediciones Tercer Mundo, 1986.

Peñas-Bermejo, F. J.: "La poesía de Juana Castro: ¿Destino de la luz no fuera el encenderse?", en *Salina*, Revista de Lletres, nº 16 (2002), p. 213-218.

Pritchett, Kay: "El sujeto femenino en *Cóncava mujer* y *Arte de cetrería*", en S. K. Ugalde (ed.)*, Sujeto femenino y palabra poética. Estudios críticos de la poesía de Juana Castro*, Córdoba, Excma. Diputación Provincial de Córdoba, 2002, p. 22-31.

Pulgarín, Amalia: "Discurso autobiográfico y escritura femenina en la década de los noventa", en *Autobiografía en España: Un balance*, Celia Fernández / Mª Ángeles Hermosilla (eds.). Madrid, Visor, 2004.

Ruiz Pérez, Pedro: "El velo del templo: El discurso lírico de Juana Castro: 1974-1994", en Juana Castro, *Alada mía*. Córdoba, Excma. Diputación Provincial de Córdoba, 1995, p. 7-47.

— "Juana Castro. *Del color de los ríos*", en *Quimera*, nº 195 (2000), p. 71-73.

Osan, Ana: "*Narcisia*: Partenogénesis y la nueva mujer", en S. K. Ugalde (ed.), *Sujeto femenino y palabra poética. Estudios críticos de la poesía de Juana Castro*. Córdoba, Excma. Diputación Provincial de Córdoba, 2002, p. 88-103.
Ugalde, Sharon Keefe: "Subversión y revisionismo en la poesía de Ana Rosetti, Concha García, Juana Castro y Andrea Luca", en *Novísimos, Postnovísimos, Clásicos. La poesía de los 80 en España*. Madrid, Editorial Orígenes de Biruté Ciplijauskaité, 1990, p. 117-135.
— "La aventura del sujeto lírico femenino en la obra de Juana Castro", en Id., *Sujeto femenino y palabra poética. Estudios críticos de la poesía de Juana Castro*. Córdoba, Excma. Diputación Provincial de Córdoba, 2002, p. 12-21.
Wheelwrigth, Philip: *Metáfora y realidad*. Madrid, España Calpe, 1979.
Wilcox, John C.: "Juana Castro y la recuperación de la herencia femenina", en S. K. Ugalde (ed.), *Sujeto femenino y palabra poética. Estudios críticos de la poesía de Juana Castro*. Córdoba, Excma. Diputación Provincial de Córdoba, 2002, p. 156-164.

Notas

[1] Pasaje citado por Atheneo en *Los Difnosofistas*, libro XIII, capítulo 73.
[2] *Apud* E. Balmaseda Maeztu (1992).
[3] Pedro Ruiz Pérez habla de la "construcción entre vivencial y mítica de una nueva imagen de la mujer" (Ruiz Pérez 1995:46).
[4] Discurso de ingreso como académica correspondiente de la Real Academia de Ciencias, Nobles Artes y Bellas Letras de Córdoba, "Poética en clave de amor, dolor y muerte", 4 de abril de 1991, inédito.
[5] Juana Castro llamará a la diosa "la Altísima", en clara referencia al Altísimo, cualidad inmanente del Padre, pero ésta no será la única referencia de esta nueva teofanía donde la Diosa se constituye en principio y causa del Mundo.
[6] Vid. Sobre la de/construcción Jablonski, 2002:111-113.
[7] Robert Graves, *La Diosa Blanca*, Madrid, Alianza Editorial, 1993. Cf. Osan 2002:90-91.
[8] Sólo en *Narcisia*, quien antes era un oscuro mineral de sombra será toda la luz. Vid. Jablonski 2002:107-108.

À bord de l'impossible représentation
Penser la fusion

JEANNE HYVRARD
Écrivaine, économiste, Paris

Tout le propos de cette contribution est contenu dans le titre, comme c'est toujours le cas pour mes livres qui n'en sont en quelque sorte, que les commentaires. J'en expliciterai donc le contenu en trois paquets, puisque c'est la nouvelle unité de mesure à la mode, et que cette idée de paquet a elle-même trait à la pensée fusionnante. Trois paquets, trois parties : *À bord*, puis *l'impossibilité de la représentation,* et enfin *penser la fusion*.

À bord

À bord, au bord, le bord, aborder, abordage, tous ces termes renvoient à des métaphores de voyage marin, de bateau et de mer, de côte et d'accostage plus ou moins violents, mais en tous cas présentant le bord comme une sauvegarde. Cette image/concept, cette idée, cette figure, cette *idélonne* était présente dès mon premier livre *Les prunes de Cythère* (Éditions de Minuit, 1975), dont elle est même la métaphore centrale puisqu'il s'agit entre autres, de la conquête coloniale et tragique des Antilles par des arrivants violents, laissant les razziés africains dans la nostalgie d'une terre-mère perdue et sans cesse fantasmée, en raison du rapt lui-même.

Cette même métaphore revient dans mon testament philosophique, mon grand œuvre alchimique *Canal de la Toussaint* (Éditions des femmes, 1986) puisqu'on sait que c'est le nom donné par Magellan au détroit qu'il découvrit en 1520 et qui lui permit en reliant les deux océans, de faire le tour du monde, montrant ainsi que la terre était ronde. Dans cet ouvrage foisonnant qui réunit en une somme toutes les sciences sociales, le voyage maritime n'est pas seulement la métaphore centrale, mais plus encore le sujet même de l'œuvre puisque c'est cet événement qui fonde la mondialisation, et est encore un demi millénaire après, le cadre de notre réalité quotidienne concrète.

Cette métaphore est encore là, et presque plus que jamais dans mon terrible pavé édité au Canada *Ton nom de végétal* (Montréal, Éditions Trois, 1999), un essai fiction traitant de la création artificielle de la matière vivante enclose dans des conditionnements militaires et fusionnée pour être recomposée avec les animaux et les végétaux, à ceci près que le vaisseau, sans doute celui dont il était question dans *Canal de la Toussaint*

a fait naufrage et a rejeté sur la côte un être humain sans écailles, plus démuni qu'un batracien…

C'est en toute connaissance de cause que je me suis ainsi coulée dans les traditions de mes prédécesseurs, tous ces navigateurs qui jalonnent l'Histoire, de Diego Garcia à La Pérouse dont Louis XVI demandait encore des nouvelles le matin même de son exécution et en passant par Christophe Colomb cet inquiétant mystique qui truquait ses mesures pour rassurer ses compagnons. C'est que leurs récits décrivent les contrées découvertes avec une absence de préjugés qui leur fait mêler dans le même texte les descriptions géographiques, botaniques, économiques, ethnographiques, la faune, les mythes et même les éléments de vocabulaire voire de grammaire qu'ils ont pu recueillir chez les peuplades rencontrées. Aujourd'hui on les dirait à l'avant-garde, car plus que transdisciplinaires.

Économiste et juriste de formation et de profession pendant quarante ans, constatant les propres carences de mes disciplines, pour ne pas dire leur impossibilité pratique de prendre en compte et de restituer correctement la réalité du monde, projetée pour des raisons objectivement historiques et sociales aux divers avant postes de la société, tentant en vain d'alerter mes contemporains sur les signaux et les nouvelles grille que j'observai et décodai grâce à mes outils professionnels, j'ai trouvé chez ces navigateurs des exemples et des maîtres.

D'autant plus qu'ayant déjà beaucoup voyagé à une époque où ce n'était ni la facilité ni la mode, tant dans la réalité que dans les livres et dans ma tête, je savais bien ce qu'il en était d'autres cultures qui ne craignaient pas de rassembler dans les mêmes préoccupations les arts et les sciences, la poésie et les mathématiques. Et comment d'ailleurs, ne m'en serais-je pas douté en étudiant la cosmographie, en entendant nommer Orion et Cassiopée ?

C'est donc sur ce pied là que j'ai vécu pendant trente ans entre grandeur et relégation, dans un mélange des genres nécessaire à ma survie quotidienne, économiste et juriste écrivaine, professeure humiliée dans un lycée en voie de clochardisation, tandis que ma voix était amplifiée par les critiques littéraires nord américaines qui me faisaient entrer dans le corpus de la *french theory*.

C'est que cet apparent mélange des genres n'en était finalement un qu'à l'aune des anciennes catégories franco-françaises, car là où j'enseignais, en plein Paris, dans un lycée technique préparant aux métiers de la cybernétique à côté de la gare du Nord, la plus grande gare d'Europe, une nouvelle formation émergeait, quelque chose comme le comptoir colonial d'un nouvel ordre qui survenait et s'installait, celui de la globalisation.

Les commerçants traditionnels étaient remplacés par des agences d'intérim qui demandaient non seulement des grutiers ou des carreleurs, mais aussi des directeurs commerciaux et des journalistes, et structurait tous les jours davantage une nouvelle économie dans laquelle ni mes élèves, ni moi même n'avions plus aucune place, après avoir connu l'époque glorieuse où les nôtres étaient recrutés avant même leurs diplômes par des patrons pressés de se les arracher et à laquelle nous ne savions plus où afficher les offres d'emploi.

Ainsi ai-je été à la proue de mon propre vaisseau, mon propre appareil à mesurer le bouleversement du monde. Finalement une illustration du socratique *Connais-toi toi même et tu connaîtras l'univers et les dieux*. Mon écriture, avant d'être de la littérature, a déjà été de principalement relater ce que je voyais, comme on reporte dans un journal et un grand livre, des informations chiffrées. Comment s'en étonner lorsqu'on sait qu'à l'origine le scribe, l'écrivain n'est rien d'autres qu'un comptable ? Mon métier d'économiste et ma grâce de juriste m'ont permis ensuite de décoder le sens de ce que j'observais : un changement de représentation du monde et de l'être lui-même que je résumai à mi parcours par l'exergue de *La pensée corps* (Éditions des femmes, 1989), en parodiant Descartes : ÇA PENSE JON SUIS.

Puis comme les événements de la globalisation réelle confortaient mes intuitions, la compréhension du bouleversement en cours s'est élargie à la révolution copernicienne de l'ontologie, plaçant désormais au centre, la Grande Machinerie, elle-même électroniquement multi-connectée, et reléguant à la périphérie non plus seulement l'être humain, mais la matière vivante elle-même.

Mais le vocable À BORD, c'est aussi l'idée D'ABORD et de AU BORD, en tous cas le signe d'une réflexion qui se veut en mouvement et se réclame dès le début, comme telle. C'est la traduction dans ma langue à moi du vocable, de l'idée, de l'*idélonne* AU COMMENCEMENT lui-même la traduction traditionnelle du BERÉSHIT hébreu qu'André Chouraqui a rénové par le néologisme ENTÊTE.

Non pas la locution EN TÊTE en deux mots qui donnerait à penser que c'est dans la tête que cela se passe, ou même avec un trait d'union EN-TÊTE pour suggérer qu'il y a un certain lien insécable entre les deux mots, mais ENTÊTE en un seul mot et comme une nouvelle idée, à savoir ce qu'on a dans la tête et qui est en même temps, la nouvelle tête elle-même, tant on y pense sans cesse et qu'on retourne dans sa tête cette pensée en gestation, cette idée en train de se former, cette nouveauté à laquelle on ne cesse de réfléchir tant elle obsède, parce qu'on ne parvient pas à lui donner vraiment la forme qui convient.

Et cette idée là convient bien en effet à ma métaphore marine d'un récit de voyage loin d'être terminé et encore moins décodé, même si le sens en apparaît tous les jours davantage au fur et à mesure que le

paysage lui-même se modifie, du climat aux habitants et des mœurs aux végétaux au point qu'on ne puisse plus se cacher habiter désormais des terres nouvelles, même si elles restent géologiquement les mêmes, ce qui d'ailleurs n'est pas vrai à cause des déchets radioactifs et de la pollution chimique. Ainsi la totalité de mon œuvre apparaît elle comme le produit d'une réflexion intérieure continue, qui s'est faite avec et contre l'époque.

Et dans ce processus au long cours, puisque cela dure maintenant depuis trente ans, c'est la littérature qui a fourni le point d'appui nécessaire à la pensée pour se retourner sur son axe, grâce au constructivisme littéraire que j'ai systématisé afin d'ouvrir de nouvelles voies à la réflexion. Ma démarche créative m'a amenée de fil en aiguille à remettre en question de plus en plus de choses au point de finir par contester les bases de la réflexion en vigueur pour élaborer à côté une nouvelle théorie philosophique, destinée d'abord à ma propre émancipation puis s'avérant être le nouvel ordre cybernétique émergent. Il peut se résumer par un simple PENSER LA FUSION. Proposition d'apparence loufoque dont le challenge me poursuit pourtant au moins depuis le commencement de mes travaux, et sans doute même depuis l'enfance.

C'est que cette spéculation philosophique n'a pas pour but le plaisir intrinsèque de philosopher, puisque économiste et juriste, j'aurais pu en m'alignant sur la doxa en vigueur m'en dispenser mais de façon pragmatique de me libérer de l'écrasement que j'ai subi dans les débuts de ma vie, dans la prison maternelle d'une femme qui croyait que j'étais un morceau de son corps à elle, et sous d'autres formes qui lui sont apparentées jusqu'à aujourd'hui.

L'impossible représentation

Mais j'étais bien loin de penser clairement tout cela lorsque j'ai commencé ma vie d'adulte et d'écriture. Nous devions partir mon mari et moi au Cambodge dans le cadre de l'aide technique aux pays sous développés, mais les hasards et les nécessités de l'ordre républicain nous ont projeté à la Martinique, dans les années soixante, à une époque où cette île était (aussi énorme que cela apparaisse aujourd'hui) totalement inconnue dans l'Hexagone, en dépit des quelques panneaux revendicatifs entrevus dans les défilés soixante-huitards.

Je suis donc nommée l'été 1969 Professeur d'Economie et de Droit au Lycée Technique Pointe des Nègres, sur les hauteurs de Fort-de-France. On y surplombe une baie somptueuse dans laquelle on voit à l'ancre, les navires de croisières américains en escale. Comme dans tous les bâtiments traditionnels de l'île, les fenêtres n'ont pas de vitres, mais des jalousies en bois perpétuellement entrouvertes, de telle sorte que toutes ces maisons n'ouvrent ni ne ferment.

À la saison des pluies, pour atteindre ma classe il me faut sans préjugés retirer mes chaussures et en les gardant à la main, traverser la cour avec de l'eau à mi mollet. Il faut également apprendre à gérer la panique des élèves lorsqu'un margouillat, lézard local se promène au plafond, car de funestes légendes courent sur son compte et ne pas m'étonner des vidés que les jeunes organisent lorsqu'ils se moquent du Proviseur Adjoint qui a malencontreusement chuté. Le vidé en question étant une sorte de farandole rythmée sur des couplets qu'on improvise et qui sont repris par la foule. Plus inquiétante, la perpétuelle présence des surveillants rodant sans cesse le long de la classe, les oreilles grand ouvertes, et plus terrifiant encore l'état d'esprit de mes élèves.

À l'exception d'un ou deux blancs par classe, ils étaient totalement noirs, et non métis, et parlaient d'eux comme s'ils étaient blancs, ignorant tout de leurs ascendants déportés depuis l'Afrique originelle pour être vendus là comme esclaves. Ils étaient sans aucune connaissance du passé colonial de l'île, origine de leur transplantation, et ni non plus de celle des békés, ces descendants des blancs colons qui possédant toutes les richesses de l'île n'hésitent pas à brandir un fusil si en s'égarant on vient malencontreusement à passer sur leur propriété.

Les informer de tout cela, ce que je fis, déchaîna chez eux d'étranges réactions. Ils s'offusquèrent de ce qu'ils prirent pour du racisme. Accusation d'autant plus terrible que du côté des habitants blancs de l'île, en la matière là essentiellement des métropolitains, j'étais mise en quarantaine, car non seulement je fréquentais des Noirs, mais conformément à mon tempérament et non à mon choix, j'avais le mauvais goût lors des dîners en ville, d'attirer l'attention sur leur misère. D'un côté comme de l'autre j'étais infréquentable d'être la déchirure et la jonction.

Quant à leurs connaissances géographiques, ce n'était pas mieux. S'ils connaissaient impeccablement dans une école qui n'était pas encore dégradée comme aujourd'hui, la hauteur de notre Mont Blanc ainsi que le nom de nos fleuves, ils ignoraient intégralement habiter un archipel au large de l'Amérique et je me souviens de leur stupéfaction lorsque je le leur révélai. C'est en tant que professeure, sur toute une carrière de presque quarante ans, mon souvenir le plus puissant. On avait affaire là à une totale scotomisation qui m'éberlua.

Le déni d'ailleurs ne se limitait pas à mes élèves, il concernait aussi mes collègues professeurs, et au-delà du lycée, l'île tout entière. Il s'étendait a fortiori au massacre des premiers habitants, les indiens Caraïbes venus du bassin de l'Orénoque, tuerie organisés par les colonisateurs qui ne parvinrent pas à leur faire accepter leurs conditions de travail, et les remplacèrent par une population importée pour faire face aux besoins du commerce colonial qui était imposé là en lieu et place d'une économie de subsistance. Si aujourd'hui les Antilles coûtent

à la France, ce n'était pas le cas du temps des Îles à sucre. Chacun se souvient qu'au Traité de Paris de 1753, ce fut pour les garder qu'on laissa le Canada aux Anglais.

Pourtant de cette disparition totalement déniée restaient des traces infimes, mais étonnantes. De rustiques poteries sans tour et de savants tissages artistiques à base de végétaux, boîtes à tout comme savent si bien les faire les Indiens et multiples paniers aux formes et aux usages inédits. Tout cela contribuait à créer une étrange ambiance, lourde de tristesse et aux Antipodes des icônes publicitaires qui nous vantent aujourd'hui la joie de vivre au bord des mers turquoise. Plus étonnante encore était l'absence d'outils pour PENSER TOUT CELA.

QUOI CELA ? Quoi cela cette chose qu'il m'était donné d'observer. Et c'est ainsi qu'avec une certaine crainte, la question s'est posée car je découvrais là quelque chose de totalement étranger que je ne savais pas à quoi relier. Crainte encore alourdie par l'apartheid racial de fait qui sévissait à l'époque, une certaine ambiance de religiosité maléfique mêlant vaudou et sorcellerie contredite et amplifiée par la présence d'instruments de musique exotiques d'où sortaient des sons qu'on n'avait pas non plus l'habitude d'entendre...

Notamment les tambours bel air et les *steel-bands* découpés dans des vieux tonneaux de pétrole qui produisaient, lorsqu'ils était frappés, le son le plus déchirant que j'ai jamais entendu. Tout cela questionnait tout autrement les mièvres biguines et mazurkas, figées sur place depuis la colonisation, les seules danses qui avaient pignons sur rue, alors que dans les plantations les autochtones se réunissaient nuitamment pour danser les *laghias*[1] qui s'ils n'étaient plus interdits n'avaient néanmoins pas lieu ouvertement. Nous eûmes le bonheur d'y être une fois invités par un leader progressiste qui nous estimait, et d'y voir là l'envers de ce monde.

Bref, là où j'étais, à cette époque-là, il y avait sans cesse et de manière diverse, l'affirmation de l'IL Y A, au vu des traces de quelque chose qui ne disparaissait pas en dépit des efforts des autorités et de l'ensemble de la population et l'impossibilité de les interpréter correctement parce que baignant dans le dogme omniprésent de l'IL N'Y A PAS. Toute la Martinique fonctionnait selon l'injonction du CIRCULEZ, IL N' Y A RIEN À VOIR ! Et pourtant on ne voyait que cela !...

La somme de toutes ces impressions plus ou moins contradictoires fut l'élaboration de la notion du « défaut de représentation », même si à l'époque, trop jeune encore pour me lancer dans la création philosophique pour mon propre compte, et sous ma propre autorité, je ne pouvais qu'en avoir l'idée, sans être encore capable de nommer.

J'élaborai cette notion pour réfléchir sur ma propre situation, sans même être encore vraiment consciente de la nécessité de penser tout cela clairement, de le mettre en forme et a fortiori de l'écrire, mais l'éprouvant déjà au moins au sourd malaise qui se concrétisait à l'époque

en symptômes nerveux mimant ce qui réduit au silence ne pouvait être dit autrement. C'est que ce défaut de représentation éprouvé, constaté, sans être pour autant ni pensé, ni nommé, et encore moins analysé comme il l'est aujourd'hui, était comme un temps d'orage saturé de perceptions.

On avait affaire là à une nature en folie, la forêt tropicale défiant toute description et ne pouvant être racontée à qui ne l'a pas lui-même vue. C'était dans la touffeur oppressante, un enchevêtrement de lianes pendouillant des arbres, des fougères arborescentes ouvertes comme de gigantesques parasols au dessus de soi, des palétuviers racinant directement dans la mangrove, ce putride marais du bord de mer, cauchemar fascinant par son excès de vie et sa vision hallucinée d'un chaos en action. Sensation d'autant plus prenante qu'à l'époque, il n'y avait aucun chemin rendant possible la promenade, et que cette texture végétale de l'extrême, était absolument impénétrable.

Cela n'empêchait pas par ailleurs le fameux bleu des mers du Sud qui, avant d'être un argument des voyagistes, est une réalité, les pieuvres et les coraux, les grandes plages désertes plantées de cocotiers. Mais elles étaient elles mêmes parcourues d'étranges crabes rougeâtres aux yeux exorbités et on y trouvait des bois que les avatars géologiques avaient silicés. La répétition du nom de le Savane des Pétrifications pour étrange qu'elle était ne suffisait pas pour autant à conjurer l'angoisse née de l'abolition des catégories entre le vivant et l'inerte.

Et que dire de l'Océan dont les rouleaux de Fond Charpentier vous entraînaient vers le large et les abîmes, sans qu'aucun panneau à l'époque ne mît en garde les baigneurs imprudents. Roulées par ces masses d'eau qui m'entraînaient vers le fond, j'ai senti là, la puissance sacrée de la nature et j'ai lutté si fort contre cette violence aquatique pour sauver ma vie dans une terreur sans panique que j'en été pour longtemps confortée dans mes propres capacités à défendre efficacement ma vie. Et je ne dis rien de la Montagne Pelée qu'on entendait gronder sous ses pieds, et sur laquelle la végétation était aussi rase que dans la toundra, l'absence de vie animale aussi minime soit-elle, mettant en garde contre le danger omniprésent.

Et que dire de ce qui concernait la langue, le créole, interdite de fait et pourtant omniprésente ? Que dire de l'usage qui était fait là du français ? Un français autre certes mais pourtant quand même un français quand même avec son étrange vocabulaire de *ravine, morne*, *anse, trigonocéphale*, *carbet,* ces lieux-dits étonnants *Anse Couleuvre, Bois Lézard, Crève Cœur, Mon Désir* et le nom des voies *Route de Redoute, Route de la Folie,* et la principale *La Trace*.

J'ai été imprégnée de tout cela comme la grosse éponge que j'étais déjà et que la nature, que j'ai toujours vécue comme ma mère par défaut, a encouragée. Et c'est cette grosse éponge que j'étais qui s'est pressée

plutôt même que j'ai pressé, lors de l'écriture de mon premier livre *Les Prunes de Cythère*. Cela bien sûr n'exclut pas les autres facteurs de ma venue à l'écriture, de mon retour à l'écriture plutôt, car bien que je l'aie oublié pendant une trentaine d'année, j'écrivais déjà jeune fille avant mon mariage. L'autre facteur déclenchant fut qu'étant déjà mère, je vis la ruine de mes autres projets de maternité. J'achevais là ma troisième fausse couche spontanée. Il aurait fallu pour aller plus loin dans ce sens, s'engager plus avant dans les techniques de la reproduction artificielle et nous ne l'avons pas voulu. Avec le recul force est de constater que la métaphore antillaise et les perspectives de procréatique assistée n'étaient pas nécessairement sans rapport, puisque l'île à sucre posait la question de l'origine.

Finalement que m'était-il arrivé de si fort et de si violent aux Antilles que cela déclenche le début d'une œuvre littéraire qui n'a jamais fait ni dans la facilité, ni même dans la légèreté ? C'est que j'y avais VU là au sens de « vois-tu ce que je veux dire », de ce VOIR intellectuel qui est la création mentale des *idélonnes* (ces idées qu'on peut se « figurer ») j'avais aux Antilles VU ce qui m'était arrivé, l'aliénation profonde d'un corps luxuriant, coupé de sa mère, et partant, de lui-même.

Plus étonnante encore fut la réaction du milieu littéraire à la publication des *Prunes de Cythère*. Il y eut un déferlement de critiques plus que louangeuses sur la qualité littéraire du texte, mais on m'y présentait comme une femme noire enfermée dans un asile psychiatrique et qui allait bientôt mourir sous le poids de sa propre confusion. L'aspect anticolonial et de revendication / dénonciation féministes de l'œuvre était complètement passé à la trappe, et sans doute cette erreur sur l'identité de l'auteure venait du fait que Saint-Germain-des-Prés ne pouvait pas s'imaginer que pareil discours pût provenir d'une femme hexagonale aussi parisienne qu'eux, et peut-être même davantage, née à Paris de deux parents qui en sont eux-mêmes natifs.

Techniquement parlant, cette méprise, à savoir prendre Jeanne Hyvrard pour une antillaise noire de souche, folle et mourant de surcroît a été rendu possible parce qu'en 1975, le monde littéraire n'avait pas encore subi la mutation médiatique qui lui a donné sa forme contemporaine, les photographies d'auteurs étaient loin d'être obligatoires et l'on n'attendait pas d'eux qu'ils aient les corps artificiels qui permettent de présenter à la Télévision, les vêtements des grands couturiers

De mon côté, que ce soit pour des raisons de conditionnement, la discrimination systématique des filles, les suites psychologiques du drame de mon enfance rejetée par ma mère, de l'éducation reçue d'un milieu dans lequel le paraître n'était pas une valeur, et ce n'est pas peu dire, ou plus simplement encore par tempérament et par éthique, tant pour protéger ma famille que moi-même, je ne souhaitais pas, et je ne souhaite

toujours pas aujourd'hui, m'exposer. Sagesse de prisonnière combattante dont la qualité principale est l'endurance et qui préfère la mettre au service de ce que, pour un pays, on appellerait un développement soutenable, et non une fulgurante et brillante mise à mort publique pour la distraction de blasés en quête d'excitations nouvelles.

Bref les Éditions de Minuit et moi-même nous ne démentîmes pas. D'abord parce que la liberté des critiques est la contrepartie et la garante de celle de l'auteure à laquelle je tiens par-dessus tout, mais aussi parce qu'il y avait là dedans une part de jeu. Enfin et surtout parce que cette erreur d'interprétation faisait en quelque sorte, si on comprend l'expression, littérature au carré et démontrait par les faits eux-mêmes l'archi véracité du propos que je tenais dans ce livre concernant l'incertitude de l'identité du sujet. Depuis j'ai appris des critiques nord américaines que dans la littérature, c'est toujours le personnage du fou qui tient le discours anti-colonial.

En 1982, c'est encore en tant qu'Antillaise que je suis invitée par l'Association des Professeurs de Français du Canada avec Assia Djébar, l'algérienne future académicienne, à leur congrès à Ottawa. Bonne fille, c'est la République Française qui a payé les voyages pour la promotion de ce qu'elle croit être la littérature de ses anciens colonisés. Mais stupeur à la descente de l'avion devant ma *blanchitude*. À la réception donnée en notre honneur, on me demande tout particulièrement d'éviter la rencontre avec l'ambassadeur de France qui pourtant avait permis de me faire venir… Ainsi débarquai-je dans l'Amérique qui me sauva la vie, en me cachant de l'hôte.

Alors même que le malentendu était connu et levé, *La Quinzaine littéraire* de 1985, qui m'avait demandé un article sur le thème de la francophonie, m'a, dans son sommaire, présentée comme n'ayant pas de nationalité, là où tous les autres contributeurs du numéro, pouvaient bénéficier de la leur…, et a réécrit mon texte pour qu'il soit davantage dans la ligne franco-française. Ne disons rien d'un éditeur qui, m'ayant donné par téléphone son accord pour une publication, le retira lorsqu'il me rencontra *de visu*, en arguant du fait que j'étais blanche.

Enfin en 2005 encore, une édition barcelonaise qui voulait publier en espagnol un de mes textes, paru dans *Présence africaine* au sein d'un recueil de nouvelles d'écrivains antillais[2], n'en fut pas dissuadée comme je lui disais que je ne pouvais honnêtement en faire partie, considérant tout au contraire que ce phénomène en était rendu doublement intéressant.

Ne parvenant pas à me défaire de ce masque (au sens de *persona*), de ce rôle que la société voulait à toutes forces me faire jouer, il me fallut bien admettre qu'il n'y avait pas moyen d'y échapper, parce que la légende d'une Jeanne Hyvrard martiniquaise noire était la métaphore d'un monde transnational mis en mouvement et dont, tout en regrettant une mère lointaine et perdue, personne, plus personne n'était originaire.

À bord de l'impossible représentation… ce n'est pas d'aujourd'hui que la littérature, avant de me permettre de renouer avec moi-même à l'âge de 30 ans, m'a au moins permis de survivre. Notamment enfant, dans une enfance dont deux médecins qui ne se connaissaient pas dirent chacun de leur côté que je n'aurais pas dû pouvoir résister aux conditions dans lesquelles elle a eu lieu, c'est la littérature qui m'a permis de ne pas naufrager.

C'est dans Victor Hugo que j'ai appris toute petite la tragique grandeur du vivant et l'imbrication de l'individualité et la collectivité. C'est Dostoievski qui m'a donné la première représentation des troubles nerveux de ma jeunesse. C'est Charles Morgan qui dans *Sparkenbroke* m'a fourni le seul écho que je n'ai jamais entendu de mes états contemplatifs qui sont ma façon fondamentale d'être au monde. C'est que la littérature permet de montrer ce qu'il est encore impossible à l'individu de se représenter.

Tout cela n'est pas sans rapport avec ce que Jean-Luc Godard affirmait déjà en 1988 dans son film *Soigne ta droite,* à savoir qu'on était dans une crise de la représentation et il ajoutait dans une de ses habituelles formules cinématographiques « La lumière frappera la nuit dans le dos ». Et c'est si vrai que cette prophétie, il l'a réalisé dans son film fleuve *Histoire(s) du cinéma,* chef d'œuvre absolu à l'égal de la Chapelle Sixtine dans lequel et pour lequel, il invente une nouvelle langue qui lui permet de vaincre « l'impossible représentation », dans un authentique constructivisme cinématographique. J'en ai fait une longue analyse dans mon compte rendu[3].

Qu'en est il donc en fait de cette impossible représentation et n'a-t-elle pas à voir avec la crise annoncée par le cinéaste ? Bien sûr que si ! C'est que la clé de voûte de ce manque, si on peut risquer ce paradoxe, est la limite de la fiction très en vogue dans certains milieux qui proclament que la femme est un homme comme les autres. Il ne s'agit pas non plus de jeter le bébé avec l'eau du bain à l'heure où l'influence de l'intégrisme islamiste conduit la société à tolérer qu'on mette le feu aux femmes (non au sens figuré, mais au sens propre) ou qu'on les lapide dans un terrain vague marseillais, et cela non pas dans des contrées lointaines (et de moins en moins avec l'accélération constante des transports) mais sur notre territoire lui-même dont il faut admettre, au vu de cette innovation, qu'il ne l'est plus.

En termes de droit bien sûr, non seulement la femme est un homme comme les autres, mais cette affirmation juridique est fondamentale, car elle est consubstantielle de l'universalité des droits qui est l'idée même de l'occidentalisation, et la mettre en cause équivaudrait à en saper les bases ainsi que dans la foulée, celles de la notion de l'espèce humaine elle-même. Cette dérive n'est pas fantasmatique car on voit aujourd'hui certaines de nos camarades qui avaient mené avec nous le combat pour

l'émancipation des femmes, trouver acceptable, voire même enthousiasmant le re-voilement des femelles imposé par les mâles islamistes.

Non, faire remarquer que la femme n'est pas un homme comme les autres, l'égalité juridique occidentale étant acquise, est le rappel de bon sens d'une différence biologique qui à l'heure actuelle quelles que soient les envies de certains et de certaines, n'a pas à être abolie.

Si les femmes jeunes peuvent légitimement, étant donné le caractère peu attractif du statut des femmes, croire et se caler sur l'idée que les femmes sont des hommes comme les autres, (et sans doute faut-il même qu'elles le pensent pour pouvoir se mettre à elles-mêmes le pied à l'étrier de leur émancipation) elles ne peuvent dans un premier temps faire fonctionner convenablement cette fiction qu'en se défaussant du poids de la mémoire de leur mère. Et cela sur une autre femme plus âgée, que cette projection soit positive et s'exprime par une attraction, ou de façon négative, dans un défoulement et un piétinement qui rencontre à coup sûr l'indulgence, voire la complicité, de la société.

Mais cette fiction ne résiste guère à l'expérience de l'âge, car on attend encore la nuit du 4 août concernant l'infériorité intrinsèque du statut des femmes, et cela en dépit des avancées très réelles arrachées par notre génération sans que pour autant la transmission des acquis soit assurée pour la génération de nos filles. On a même quelquefois l'impression du contraire. Ainsi peut on résumer l'évolution qui a eu lieu par une déréglementation ultra libérale du corps féminin réduit au gisement de ressources, voire à un ustensile de défoulement, plutôt qu'à l'authentique libération à laquelle les trente glorieuses avaient fait aspirer. À en croire les médias, les clubs échangistes seraient l'Eldorado de la libération de la femme…

Et cela, d'autant plus que la femme devient mère, ce qui sans être une obligation est quand même une possibilité courante de sa nature. En puissance d'enfant, la réalité de la vie quotidienne lui interdit toute idée de similitude avec l'homme. Au point que la séparation des parents avec la garde alternée apparaît à certaines comme l'unique moyen de faire partager les charges qui résultent de la maternité.

Au-delà de cette expérience essentielle de l'inégalité des statuts et de la quasi-impossibilité pratique de la faire radicalement évoluer, il convient de s'interroger sur la réalité philosophique qui la sous-tend et la maintient. C'est l'impossibilité pour la mère de se penser en utilisant un système mental qui fonctionne en termes de HORS alors que la femme gestante a besoin de se penser en terme de EN. La femme ne peut pas parvenir à échapper à une fusion mortifiée et mortifère si elle ne réussit pas à articuler convenablement la pensée en termes de HORS (qui relève du monde binaire dans lequel on nous impose de fonctionner machinalement, c'est-à-dire machiniquement) et la pensée en termes de

EN (l'en-pensée) qu'évoquent les poupées russes s'emboîtant les unes dans les autres.

La femme ne peut échapper à son oppression et se penser comme une femme, pour son propre compte et selon son propre intérêt qu'en développant des outils intellectuels nouveaux qui amènent de fil en aiguille à renouer avec le tiers malencontreusement exclu.

Penser la fusion

L'outil principal pour penser la fusion est le constructivisme littéraire, point de passage obligé de toute révolution, et mon œuvre est en une, ne serait ce déjà que dans cette simple idée.

Si je n'ai pas inventé l'idée même du néologisme, plus vieux qu'Hérode (puisque concomitant de l'invention du langage), et dont la vigueur m'est apparue avec la météorique notion de *négritude* inventée par Senghor, dont j'ai eu connaissance par l'intermédiaire d'Aimé Césaire, c'est l'ensemble de mon œuvre qui en a proposé la systématisation. Cela non seulement en ce qui concerne le vocabulaire mais également la grammaire, même si cette tâche-là est encore pour moi insuffisamment développée et rend quelquefois la lecture de mes textes difficiles, comme dans *Canal de la Toussaint*, métaphore centrale du dramatique effort de Magellan pour trouver le passage d'un océan à l'autre, d'un monde à l'autre, d'une langue à l'autre.

On s'étonne souvent de cette difficulté, la plupart du temps avec stupéfaction et douleur, et on la comprend d'autant moins qu'on m'entend m'exprimer non seulement avec clarté, mais avec une certaine éloquence. Néanmoins il faut l'avoir de son côté expérimenté, pour savoir à quel point il m'est indispensable de procéder ainsi, et qu'il n'est pas si facile de frayer des voies nouvelles, même si après coup elles s'avèrent lumineuses et allant de soi. Il est plus facile d'utiliser les formes établies que d'élargir le champ des possibles !

Or c'est dans ce corps à corps avec la langue que se joue l'ouverture du passage et la littérature en est le lieu. C'est seulement parce que cela a lieu d'abord ENTÊTE qu'il est possible ensuite, par l'herméneutique de décoder ce qui par son inspiration s'apparente à une prophétie. C'est seulement dans un deuxième temps qu'il est possible alors d'avoir recours à une version plus académique, sinon plus classique.

C'est probablement la découverte d'un autre français à l'intérieur du français martiniquais, et si j'osais, je dirais même du martiniquais, et également dans le même temps la rencontre du créole interdit qui en était né, qui m'ont mis le pied à l'étrier de cette floraison langagière qui a dès le début a attiré l'attention. Est-ce que cela est entré en résonance avec mon expérience d'enfance ? Je n'ai pas toujours eu un destin d'écrivain. Si j'ai sauté le cours Préparatoire parce qu'à l'âge d'y entrer, je savais déjà lire, j'ai dû subir un examen de Français, pour monter de 5e

en 4e. Dans les années cinquante on ne rigolait ni avec la grammaire, ni avec l'orthographe, et je soutiens que cette exigence m'a sauvé la vie. La preuve par aujourd'hui.

On est d'autant plus fondé à croire que c'est bien cette exubérance langagière inspirée de Madinina l'Île aux fleurs, (puisque c'est aussi ainsi qu'on l'appelle) qui a attiré l'attention de la critique parisienne que mes deux tout premiers néologismes dès les premières pages des *Prunes de Cythère*, *Séquestrement* et *Sous-Développation,* lesquels ne sont assurément pas sans rapport avec la condition des colonisés. Cela si on veut bien prendre en compte l'Histoire et les expériences psychologiques qui lui sont liées, du point de vue des dominés, et non pas comme on en avait encore l'habitude avant les *Black* et *Gender Studies*, exclusivement du point de vue des colonisateurs. Et au-delà de ce paradigme, plus généralement c'est l'essence des rapports de domination.

Avec le recul, car c'est maintenant une histoire vieille de trente-cinq ans, il m'apparaît que mes études de la langue russe et mon tropisme personnel dès la préadolescence pour sa littérature ont certainement joué un rôle, les particularités de cette langue m'ayant d'emblée convaincue qu'elle était mieux à même d'exprimer ce qu'à l'époque et dans mon milieu, on nommait de façon péjorative les états d'âme. Et il faut dire que j'en étais largement dotée par la nature, sinon par l'environnement. L'un de mes professeurs de français m'avait même sèchement reproché mon usage abusif du mot « ambiance ». Grande rationaliste devant l'Éternel, elle avait assurément raison… Qui donc a dit : « l'Art est un sale boulot, mais il faut bien que quelqu'un le fasse » ?

Peut-être même aussi, de façon plus lointaine et profonde encore, ma sœur abonnée au prix d'excellence qui déambulait dans le couloir du minuscule appartement, en récitant les règles de la grammaire allemande, m'a-t-elle de façon passive influencée. Que dire aussi des patois de mes grands-mères lorsqu'on ne les nommait encore langues régionales avec droit au pignon sur rue. Quid enfin de l'argot paternel, censuré par notre mère, mais dont j'entendais à la vitalité du corps tranchant sur celui de la momie maternelle, qu'il n'était pas sans rapport avec l'essence même du vivant ?

Ainsi, sans parvenir jamais à les faire suffisamment miennes pour en user, et restant jusqu'à aujourd'hui dans une quasi infirmité à l'égard des langues, en dépit de plusieurs tentatives de cours particuliers, je n'ai cessé de baigner dans leur diversité. Ce bain de jouvence par l'altérité commença dès l'enfance par les nombreux voyages faits à une époque qui n'était pas encore celle du tourisme de masse, y compris à 19 ans un voyage au Proche-Orient qui me fit découvrir de l'extérieur la particularité de l'Occident. Un Syrien m'y demanda même en mariage.

Au-delà de ces deux premiers néologismes de *séquestrement* et de *sous-développation*, d'autres vinrent presque en même temps et en tout cas dans

l'innocence la plus spontanée qui soit, car je l'ai déjà écrit et raconté cent fois, en écrivant les *Prunes* de *Cythère* je n'avais aucune conscience de ce qu'objectivement, non seulement je réalisai dans cet ouvrage, mais ce qu'il inaugurait et signifiait.

Ainsi en fut-il de *l'enfollement* : je découvris que ce profond désordre de l'organisme dont mes troubles témoignaient pouvait être généré de l'extérieur de l'être qu'on tourmente jusqu'à le faire sortir de ses gonds, du *magma* pour la persistance de la fusion avec la mère dans l'esprit de l'enfant devenu adulte. Et surtout de la *séparance,* cette permanente douleur de l'être séparé qu'une physique littéraire et sans préjugés pourrait identifier à l'attraction universelle et même lui donner une formule mathématique, corollaire des intuitions de l'Ingénieure des Arts et Métiers qui m'a dit un jour que *Canal de la Toussaint* lui avait ouvert des horizons en mathématiques. C'est d'ailleurs aussi dans ce sens que vont mes recherches actuelles concernant l'excentricité des coniques, qui sont aussi des figures littéraires (ellipse, parabole, hyperbole).

Bien d'autres néologismes surgirent dans le plus grand désordre et me permirent ainsi à tâtons, lors de mes premiers livres, de faire une brèche que je réussis à mettre en ordre comme je débarquais en 1982 au Canada et qu'il me fallait (à mon idée) faire le point de mes recherches, bien qu'à l'époque je n'envisageais pas encore les choses sous cet angle, mais plutôt comme un effort inouï pour parvenir à VERBALISER l'étouffoir dont je mourais[4].

Ainsi je suis parvenue, aussi ahurissant que cela me parut d'abord à l'époque, à distinguer le contraire de la négation, vie et mort étant des contraires qui ensemble s'opposent à leur négation : l'inertie complète de la matière, comme la joie et la tristesse, contraires entre elles, s'opposent ensemble à l'indifférence, leur commune négation. C'était bien ce qui cherchait à se dire dans ce flot littéraire qui coulait de moi.

La *contrairation* s'en déduisit sans beaucoup de difficultés puisqu'en parlaient si facilement des métaphores comme celle du marais pour autant qu'on puisse considérer la terre et l'eau comme des contraires, la *contrairation* étant alors leur alliance. Et j'attirai l'attention sur la nécessité de ne pas confondre la contradiction et la *contrairation*, car cette dernière n'a pas à être résolue ne serait-ce même que dans un processus de logique dialectique.

Plus difficile à concevoir et plus risquée encore, fut la distinction entre les verbes différencier et séparer. Et il me fallut là me souvenir que mes prédécesseurs connurent eux aussi, les affres de la transgression que ce soit Magellan dont les matelots pensaient que la mer tombait au-delà de l'horizon et qui parvinrent quand même à l'outrepasser, ou Ambroise Paré qui nuitamment disséquait des cadavres pour inventer la chirurgie, en proie aux terreurs de l'Inquisition qui planait au-dessus de lui. Et que dire de tous les autres, résumés par la formule que j'emploie dans les

jours d'inquiétude : *Nous avons des prédécesseurs et nous aurons des successeurs !...*

Ceci fut donc acquis dès 1982, mais je ne fus vraiment rassurée sur la pertinence de cette notion qu'en entendant un anonyme développer anonymement dans un café, le même point de vue et l'illustrer d'un exemple dont la clarté était telle que je l'ai depuis, fait mien. Ainsi le dos et la paume de la main peuvent-ils être distingués sans pour autant pouvoir être séparés.

Ce fut ensuite dans le long poème *Que se partagent encore les eaux* (Éditions des femmes, 1985) que, grâce aux particularités de la langue poétique, émergea de façon structurée la parenté entre les vocables ON, EN, UN puis la possibilité d'en faire un concept ayant trait à la fusion. ON-EN-UN comme le premier cri inarticulé, un appel à peine, et la formulation grammaticalement correcte du OUIN de l'enfançon appelant à l'aide pour la nourriture, la douleur ou le réconfort contre la solitude.

Ce concept s'avéra sans équivalent en anglais et je parvins à convaincre la traductrice Erika Grundmann, de la nécessité de laisser tel quel, dans la langue originale, ce qui ne pouvait pas correctement passer d'une langue à l'autre, chaque langue ayant son génie propre. *Génie* au sens de ingénierie langagière comme il en est une, industrielle. Après une partie de bras de fer intellectuel dans laquelle je me trouvai en situation de défendre vaillamment la langue française et tout ce qu'elle véhicule, elle accepta mon point de vue. Je donnais là une formulation objective à mon intuition qu'il y avait dans la culture et la langue française, la mienne, un attachement irréfragable à la mère.

Mon concept majeur, la *logarchie,* émergea lors d'un décevant voyage en Crète en 1985. Voyage durant lequel je me lançais sur les traces de *l'homme-taureau* à l'abri de son labyrinthe pour ne découvrir qu'une île qu'on avait insuffisamment fouillée, comme si on n'était pas vraiment pressé d'y faire des découvertes… Quant aux prétendus palais minoens, ils m'apparurent être tout autre chose que ce que les guides en disaient sans que je trouve pour autant des interlocuteurs pour en débattre. Il me semblait qu'en Crète, on cachait une civilisation précédent celle des Grecs dont Thésée restait le héros positif sans qu'on s'interroge plus avant sur les amours taurines et les mythes fondateurs de l'Europe… Quelle était donc cette Grande Vache nôtre ? Et qu'en était-il de cette femme trahie par le vainqueur du Minotaure et recueillie par Dionysos ?

« Ariane ma sœur de quel amour blessée / Vous mourûtes au bord où vous fûtes laissée. » Ce fut pourtant sur ces deux vers de Racine qu'on faisait faire des vocalises aux jeunes filles du Lycée Hélène Boucher, lors des leçons de musique dans les années cinquante, et quelquefois dès 8 h 30. Comment s'étonner que tout cela ait fini par germer dans ma cervelle qui n'arrivait pas à se laisser formater parce que d'avoir, enfant sauvage,

couru les bois et les insectes pour me consoler de la dureté des humains, j'étais depuis longtemps affranchie sur la véritable nature du monde ?

J'analysai précisément la *logarchie* comme le fonctionnement psychique par lequel un *être-en-soi* parvient à s'individuer de façon fictive pour autant qu'il réussit à se défausser de la mémoire magmatique de sa mère sur un *être-lieu fusionnaire* qu'il maintient assigné / consigné à son service. Et j'ai tout de suite eu conscience que le *logarque* pouvait aussi bien être la *logarque,* car ce n'était ni une question de sexe ni de genre, mais d'ordre, et qu'un ou une *logarque* dans un certain type de relation, pouvait tout aussi bien être réduit au statut *d'être-lieu fusionnaire* dans une autre. Enfin tout cela n'avait rien de définitif et pouvait changer selon les périodes de la vie.

Ainsi puis-je davantage avancer dans ce que j'avais dès 1982 nommé *la deuxième moitié de la raison*. Qu'il n'y ait pas de malentendu là-dessus ! Je ne veux en aucun cas renverser la raison des Lumières ni même la mettre en cause pour promouvoir une quelconque irrationalité, comme c'est la mode en ces jours redoutables, mais tout au contraire, à côté de la raison logique , penser ce qu'elle laisse de côté pour en élargir le champ et penser ce qui est aujourd'hui à tort, réputé impensable, notamment les phénomènes fusionnels du totalitarisme et de l'addiction.

Ainsi, à côté du logos, y avait-il un chaos et, à côté de la logique, une *chaïque*. L'ontologie classique laissait de coté tout l'univers fantôme de l'*ontochaïe* qu'il s'agissait désormais, d'explorer. Une première mise en ordre eut lieu dans *La pensée corps* (Éditions des femmes, 1989) constituée en dictionnaire philosophique formant un hypertexte sur le modèle d'Internet, chaque notion renvoyant à plusieurs autres, à charge pour chaque lecteur/lectrice d'emprunter ses propres voies en fonction de ses acquis intellectuels et de sa problématique.

Ce livre est actuellement mon opus major, comme *Canal de la Toussaint* mon Grand Œuvre et à deux ils firent le point de l'état de mes recherches comme s'ouvrit le mur de Berlin pour mettre en route la Révolution Cybernétique Globalisante qui n'est pas encore terminée au jour d'aujourd'hui. Cette concomitance n'est certainement pas un hasard, tout au contraire, et quinze ans après l'antagonisme entre une France qui refuse d'accorder aux femmes *l'us de cité*[5] et une fusion planétaire conséquence d'un progrès technique roulant pour son compte sans préjugé, ni vision politique, elle ne fait que s'accroître.

C'est encore la littérature qui m'a permis de conceptualiser la suite de ma théorie, alors même que je n'en avais pas encore conscience. C'est dans mon livre le plus tragique, récit d'une enfance mortifiée et combattante dans *La jeune morte en robe de dentelle* (Éditions des femmes, 1990) dont l'un des thèmes récurrents était le ÇA/LÀ dont le personnage de la mère de la narratrice faisait un usage non seulement excessif, mais obsessionnel dans les contextes les plus divers. La locution

concernait tout aussi bien un objet qui n'était pas à sa place sur un meuble qu'une robe collante sur le fessier de la fille, ou pire encore, une idée dans la tête de cette dernière qui refusait de se soumettre.

Après coup, entendons après cette création littéraire, sur le plan de la théorie philosophique, ÇA/LÀ me parut être la projection que le ou la (puisque ce n'est pas une question de sexe) *logarque* faisait de sa mère sur le ou la *fusionnaire*, *être-lieu*, assigné/consigné, tenu à merci. La connexion se fit alors de nouveau par le truchement de la littérature avec CE LA, CELA et CELLA dans mon autobiographie dénommée CELLLA (Éditions Voix, 1998).

CELLLA pour lequel l'éditeur Richard Meier inventa une couverture placentaire enveloppant intégralement le texte imprimé, récit d'amour de douleur et de pensée, qui dévoila le voile qui voilait la *cella*, ce que je découvrais avec ravissement, être la petite cellule du temple dans laquelle les Romains installaient la statue des divinités. Encore un *cairn, un mont-joie*[6] sur la côte, le bord de mes découvertes.

Se comprenait aisément, à partir de là, la signification monstrueuse de mon néologisme CELLLA, qui en ajoutant un certain nombre de « L » pouvait enfler à l'envi, visualisant dans la langue le développement de l'horreur et nommant l'ombre noire totalitaire et cauchemardesque dont la CELLA était la version lumineuse. Là aussi, ce fut le constructivisme littéraire associé à un sens profond des symboles et de l'univers du sacré (les deux se rassemblant dans la cérémonie) qui me permit de me montrer à moi-même, faute de pouvoir mentalement et philosophiquement me représenter l'emballement du refoulé, plus que jamais à l'œuvre.

Dans le même temps historique, la Révolution Cybernétique Globalisante avait déjà largement bouleversé la société et n'en était plus seulement aux prémisses dont mes premières œuvres publiées aux Éditions de Minuit avaient eu l'intuition[7].

Cela faisait déjà plusieurs années que je tournais autour des notions de HORS et de EN, mais c'est bien encore dans CELLLA publié avec des illustrations de ma fabrication et de la composition de Richard Meier, que la question commença à se théoriser. Ce n'était pas pour rien en effet que CELLLA, néologisme obscur et inquiétant était sous-titré, *essai sur le représentement à l'encre de Chine et aux sels d'argent* ce qui était la stricte vérité, car il comprenait un certain nombre de mes dessins et de mes travaux graphiques qui accompagnent mon œuvre littéraire depuis le début et qui l'ont même précédée.

Tout cela n'est pas un hasard, car la question de la représentation est bien au cœur de l'époque et sans doute parce qu'il en est ainsi, au cœur de ma réflexion. Dans le système en vigueur, la représentation a lieu en termes de HORS, c'est-à-dire du point de vue d'un observateur extérieur

à l'objet observé et qui se défausse sur un autrui qui cesse alors de l'être, comme je l'ai expliqué précédemment, sur le modèle de la *logarchie*.

D'où la nécessité d'inventer autre chose, comme le film d'Agnès Merlet, *Artémisia* (1993) l'a tenté de son côté en racontant l'effort de la fille du peintre officiel du Pape, qui tenta à son tour d'œuvrer pour son compte, alors que cela lui était interdit, s'imaginant que la Renaissance lui en donnerait la possibilité avant de découvrir que la question de la perspective et du point de vue, au sens propre, n'était pas aussi simple qu'elle le paraissait.

De mon côté, j'ai tenté le *représentement*, en appliquant le constructivisme littéraire inauguré dans mes deux premiers néologismes et en utilisant les suffixes *–ment* et *–ation* pour exprimer non seulement l'existence des deux points de vue, ce qui est déjà un progrès par rapport à la *logarchie* en vigueur, mais aussi et surtout, la coexistence possible de ces deux points de vue. On échappe ainsi à la monstrueuse logique perverse de la secondarité qui raisonne toujours, pour justifier le meurtre symbolique ou réel de l'autre en termes de « Toi ou Moi » et on sait bien, dans cette problématique, quelle est la réponse.

Le *représentement* serait donc un mode de représentation dans lequel l'observateur ne s'exclurait pas lui-même. Ainsi en est il peut-être de la maladie, qui montre, démontre sur son propre corps ce qui ne peut pas être projeté à l'extérieur, parce qu'on est condamné par le milieu ambiant à la fusion. C'est ce que tendrait à confirmer la notion de valétudinaire, cet état de maladrerie en relation avec la secondarité. L'impossible projection devient alors dans ce cas, une sorte d'*enjection* si dans l'état de la question on a l'intuition de ce que cela pourrait signifier.

Pour le comprendre, on peut s'appuyer sur le spectacle des supporters sportifs qui depuis quelques années ont pris l'habitude de se peindre le visage aux couleurs du club et/ou du pays pour lequel ils s'enthousiasment : il y a là une sorte rustique et visuelle d'*emprésentation*.

C'est celle qui est en train de se mettre en place dans la Révolution Cybernétique Globalisante au cours de la laquelle on assiste à un déplacement de la projection de la mémoire de la mère vers la Grande Machinerie et dans la foulée, à un effondrement de la *logarchie*. Dans le même temps, la même période, en raison des progrès du progrès technique, il n'y a plus de HORS le monde, mais une généralisation du EN le monde dans l'enfermement d'une matrice technique et visuelle, mondialisée. Même si la conquête de l'espace, insuffisante pour le moment peut à nouveau changer la donne.

Dans l'état actuel de la question, force est de constater que la représentation du sujet féminin, de son point de vue et pour son compte est impossible. Pour qu'elle le devienne, il est indispensable de parvenir à penser, avec efficacité, la fusion même sans pour autant ni la prôner ni l'encenser. C'est à quoi mon œuvre s'est déjà largement employée.

Notes

[1] Les *laghias* sont des danses sous l'apparence desquelles les esclaves dissimulaient autrefois leurs règlements de compte. Elles sont de toute beauté, originales et un peu violentes.
[2] Dans *Los fantabulosos vuelos :* « Estación Ópera », « Seis de la tarde », « Por meses », Barcelona, Verdecielo Ediciones, 2005.
[3] Dans *Travaux et Documents*, Université de Paris 8, *Arborescences, Corps, Décors et autres Territoires,* 2004, Montserrat Prudon (ed.), « Cinématographie ma mère ! Histoire(s) du cinéma. Un opéra chaos de Jean-Luc Godard. »
[4] Le corps médical a récemment alerté sur les troubles nerveux des afghanes soumises aux mauvais traitements des talibans… Quand se penchera-t-il sur la maladrerie des femmes d'ici pour en tirer des conclusions analogues ?
[5] *L'us de cité*, concept défini dans *La pensée corps* est/serait la possibilité pour les femmes d'exister dans la vie publique sans être perpétuellement discriminées, mouchées ou mortifiées. Il s'agit de la version pratique d'un droit existant, juridiquement parlant, mais pas au-delà. Bref d'un droit en action.
[6] Les deux termes sont synonymes mais *mont-joie* est plus glorieux. Il s'agit d'un amas de pierres volontairement dressé pour servir de point de repère. J'ai largement expliqué dans des communications précédentes comment c'était en découvrant que mes recherches aboutissaient à des connaissances symboliques déjà bien établies que j'ai su être sur la bonne piste.
[7] Le tout commencement de mon tout premier livre raconte un accouchement monstrueux qui s'avère finalement être celui du monde d'aujourd'hui. La question demeure de l'origine de cette prescience visionnaire.

La métamorphose infinie
La femme dans la plastique de Luís Seoane

FÁTIMA RODRÍGUEZ
Université de Toulouse-Le Mirail

À la mémoire de Marie Laffranque.
À nos ultimes figurations.

Entre la *Femme à la conque* (**fig. 1**) de 1945, petit dessin d'à peine 50x50 cm, et la monumentale *Femme assise* de 1976, peinte trois ans avant sa mort, l'artiste Luís Seoane (1910-1979) a décliné le corps féminin dans une extraordinaire variété de figurations et au moyen de disciplines aussi diverses que le collage ou la photogravure, l'encre de chine ou l'huile, le poncif ou la gouache.

Tout au long de ces trente-quatre ans de travail artistique, il aura peint, incisé, dessiné, modelé des centaines d'images de femmes en leur apportant une *signifiance* par elles-mêmes, le plus souvent sans référent qui les raccroche au monde extérieur : la seule représentation mentale prévaut. Ce sont en réalité des icônes, des archétypes dotés d'une vie et d'une symbolique propres, exprimés par des langages plastiques divers, dans lesquels on retrouve des traces du Picasso dessinateur, de Grosz, de Fernand Léger, de Cézanne, très, trop souvent mentionnés par les critiques d'art. Comme si cette oeuvre multiple, cette tête et ce corps féminin individuel et collectif, cette expérience permanente de la mise en art du féminin par incision, par corrosion, par ajout, en collage, en huile, en émail, en gravure, en lithographie, étaient tributaires de ses maîtres, comme si c'était par ces affinités qu'elle devait acquérir ses lettres de noblesse.

Marginalité territoriale et cosmopolitisme artistique

Ce Galicien du port de Buenos Aires, *galego-porteño*[1], sera ballotté toute sa vie entre deux continents, au gré des événements historiques d'une époque mouvementée. Un tel va-et-vient l'envoie à la terre natale de ses parents à l'âge de six ans, et l'oblige à se rapatrier en Argentine pendant la guerre civile espagnole, en 1936. Il y demeurera jusqu'à 1963.

Ces premiers renseignements éclairent *a contrario* la réflexion d'un observateur d'aujourd'hui. C'est-à-dire que la façon dont les biographes ont expliqué les vicissitudes de cet artiste n'a rien à voir avec l'idée qu'il

se faisait lui-même de sa propre vie puisque, revenant à Buenos Aires, son lieu de naissance, il s'y considérait comme expatrié. Et son sentiment des injustices commises en Espagne fait qu'il se trouve aussi dépaysé dans sa propre terre d'adoption, à l'extrême nord occidental de la Péninsule ibérique. Son parcours sera de ce fait fortement marqué par un sentiment d'appartenance à un lieu géographique marginal et par un internationalisme artistique lié en grande partie à l'effervescence culturelle de la capitale argentine à l'époque. L'une des marques identitaires de son œuvre provient de cette tension.

Imprégnée des ressources esthétiques que lui fournissait son temps et de sa curiosité personnelle, sa trajectoire sera –paradoxalement– marquée au sceau de ce qu'il appelait « une culture galicienne ». Cela est d'autant plus visible et sensible que l'artiste va récupérer le rythme apporté par les lignes précises des pétroglyphes qui subsistent dans le sud de sa région, le hiératisme des sculptures des chapelles romanes, les motifs des légendes, des mythes et des héros transmis par la tradition orale du pays, les rites et les travaux saisonniers de terre et de mer, d'une ruralité encore rythmée par les pouvoirs cosmiques.

Impossible d'énumérer la quantité d'initiatives prises par Seoane depuis l'âge de dix huit ans, quand il fait ses débuts dans l'illustration de livres[2]. Elles sont toutes animées d'un même souffle : la quête d'une expression artistique qui intégrerait tous les arts : la recherche d'un art total.

En 1953, il entreprend ses premiers muraux, éditant en parallèle le recueil de poèmes *Fardel do eisiliado* (*Fardeau de l'exilé*). Cette étape marque un tournant dans son œuvre, qui va se poursuivre par des explorations inépuisables mettant en regard peinture et écriture :

> Je cherche à dire avec des mots ce que je ne crois pas pouvoir exprimer par des lignes et des couleurs. Car je pense, en somme, que les œuvres d'art signifient toujours, si on les analyse dans leur ensemble, une attitude morale[3].

Cette vision sera défendue par Seoane dans ses applications artistiques avec une grande ferveur[4] : la plasticité peut se manifester dans toutes les variantes de l'art.

> Lorsque les formes et les couleurs ne lui suffisent plus, il se sert des mots…Lorsque le mot a besoin d'un corrélat plus sensuel, il se manifeste par le langage plastique de la ligne, qui parcourt les recoins de l'histoire et du symbole[5].

Dans son souci de diversifier sa créativité, il associe la production individuelle au développement d'une industrie. Il fonde ainsi la manufacture de porcelaines de La Magdalena à Buenos Aires, à la fin des

années 50. Les événements historiques, une fois de plus[6], imposent la clôture de l'usine. Or le projet ne sera pas abandonné et c'est sur ce *laboratoire des formes*, comme il aimait l'appeler, qu'il fonde la grande manufacture de porcelaines de Sargadelos, en Galice, en 1968.

Les outils de l'essence artistique :
de la *Femme à la conque* à la *Mater Gallaeciae*

Luís Seoane a toujours pris appui sur le dessin, sur la ligne donc, pour y incorporer la forme, le volume et la couleur. Il introduira progressivement l'abstraction sans que la représentation se dépouille entièrement de sa qualité figurative.[7]

La Femme à la conque (**fig. 1**) et toutes ses variantes–on peut en compter des dizaines et des dizaines tout au long de sa trajectoire– est la résolution d'un motif puisé dans les légendes populaires du littoral. Cette version de 1945 a été produite à Buenos Aires. Le lieu d'élaboration est intéressant parce que l'artiste projette sur son contexte vital le souvenir, l'évocation d'un univers de légende. C'est le monde des îles magiques du *finis terrae*, des femmes des villes noyées, figées par l'imaginaire populaire dans l'héraldique locale, sculptées sur la pierre des chapiteaux des églises romanes, ou reposant au pied des calvaires…

Des personnages d'une histoire qui n'a pas besoin d'être écrite pour peser de tout son poids sur l'imaginaire collectif, des personnages de légende, fantastiques peut-être et cependant réels, et nécessaires à la compréhension profonde du monde galicien.[8]

Premières figurations de la voix

Ces dessins ont le statisme des sculptures de granit, compensé par un effet de transparence qui nous est donné par la pureté du trait. Il apparaît ici un détail si récurrent dans son œuvre qu'il en est une constante : la Voix, représentée par la conque, intégrée à la figure féminine, bien qu'encore extérieure à celle-ci, cette voix rend les êtres des eaux ambivalents, dès lors qu'elle sert à prévenir les marins pêcheurs des intempéries fatales mais peut aussi provoquer des naufrages.

La voix porte donc en elle le bien et le mal dans ce monde mythique, intemporel, recréé par le dessin. Ces génies des mers traversent les époques et construisent notre mémoire commune, notre histoire officieuse. La figure féminine apparaît ici parfaitement intégrée à son milieu par un jeu d'identités graphiques reliant les lignes qui figurent les cheveux au tracé de la mer. Les deux ovales, la conque et la tête, sont dans une symétrie des formes harmonieuse et paisible, achronique.

D'autres figurations de la voix vont jalonner le parcours du peintre, comme cette *Conversation* (**fig. 2**), élaborée à peine un an après, nouvel avatar d'une communication *jouée* par la femme sociale.

L'artiste y associe la couleur à la voix collective de ce groupe de

femmes en attente sur les falaises de la côte nord, avec un ajustement des lignes aux formes et une simulation de volume et de perspective qu'il maintiendra jusqu'aux années 50. Cette correspondance sera progressivement dissoute et la ligne finira par dominer l'ensemble en apportant sa fonction rythmique à la figure féminine, une figure progressivement déconstruite et soumise à une précaire structuration en croix (**fig. 3, fig. 9, fig. 10**).

D'autres résolutions de cette voix, individuelle ou sociale, acquièrent dans le parcours plastique un nouveau statut : les femmes se présentent à l'observateur dans une attitude communicative mais surtout ludique. Ce sont les derniers tableaux de l'artiste (**fig. 4, fig. 5**).

Il gardera dans ces ultimes expressions esthétiques la condition essentielle de la peinture murale : économie de détails, synthèse et illusion de monumentalité grâce à la saturation du fond opérée par ces nouvelles figures de femmes. Il reviendra à la fin de son parcours à une conciliation entre la ligne et la forme, comme à la recherche d'un équilibre nouveau, d'une harmonie esthétique et vitale.

Héritages, effaçures

Les tableaux des années 1950 (**fig. 6, fig. 8**) reprennent la figure d'une femme rurale dans une activité de son quotidien. Laitières, ramasseuses de fruits de mer, moissonneuses, voilà des types qui échappent cependant au pittoresque, à la couleur locale. La figure frontale, symétrique, occupe l'espace du tableau et en investit le fond ; le ventre féminin, le giron, prend la place de cette ancienne conque marine et devient le réceptacle de l'aliment. C'est la descendance qui a été extirpée à ces icônes, à ces figures en majesté, pour les transformer en mères nourricières sans progéniture.

Cette même femme sera rendue à son statut primitif de Vénus (**fig. 7**). Voilà de nouveau la structure frontale et symétrique empruntée aux figures de l'art roman comme aux vieilles photographies, des *figurations* recréées à satiété par le Séminaire d'études de céramique de Sargadelos, dont il a été l'artisan. Le fond est toujours un espace simple qui se prolonge sans discontinuité derrière le sujet. Dans cette étape de son œuvre, le corps est encore cerné, enveloppé par la ligne. Il travaille le *modelage*, qu'il abandonnera complètement dans les années 1960 en faveur de la superposition de masses et des encres plates, incontrôlées.

Une peinture *proche du silence*

À partir de cette réflexion rétrospective, il construira, il bâtira au sens propre, une image du féminin qui prend racine dans la terre même. Le choix des couleurs est déterminant pour la composition de cette Femme tectonique. Elle se lit tout particulièrement dans la *Mater Gallaeciae* (**fig. 10**), où une parfaite isotopie fait correspondre la construction d'un

sujet avec la composition elle-même. Cette Mère est pour la première fois, *édifiée* plus qu'édifiante, supportée par des lignes horizontales qui agissent sur elle comme un échafaudage. Les masses de couleurs sont superposées, étagées. Le fond est désormais dominé par la figure, par cette Femme architecturale qui induit le besoin d'une réédification, de la reconstruction d'une Mère-Terre, soumise en permanence à l'interrogation esthétique. Voilà les nouveaux avatars d'une source, ses transfigurations.

La ligne se désolidarise de plus en plus de la forme et devient matière sensible et vivante. Elle suggère le mouvement d'une jupe, la courbe d'un sein, le sourire. La ligne droite structure l'ensemble comme une colonne vertébrale et le graphisme lui apporte une sensibilité, une *expressivité*. La palette des couleurs s'appauvrit, pour atteindre, pour ainsi dire, le minimum chromatique. L'image se dématérialise par dislocation, s'étale sur le tableau et se dépouille de toute notion de limite. Ligne et forme sont définitivement dissociées. L'objet esthétique ne *parle plus* de lui-même, il est désormais dans l'implicite. Le sens immédiat de la figure s'obscurcit : la transfiguration prévaut sur la simple, préalable figuration et finit par l'oblitérer. L'observateur devra parcourir le tableau dans le sens de l'écriture pour arriver à l'écriture même, à la légende qui dévoile la nature de l'objet regardé.

Nous voilà devant la résolution de son projet premier d'interconnexion, de communicabilité entre les arts. Dans une succession d'aphorismes retrouvés dans son journal de bord, Seoane définissait la peinture comme « le long silence de l'espace »[9], s'appropriant le visuel par l'auditif. Son oeuvre plastique devient de plus en plus « proche du silence ». Installée dans la suggestion, dans l'au-delà de l'explicite, elle représente avant tout la tension, tension permanente entre le figuratif et l'abstrait, entre le passé et le présent, entre le monde sensible perçu par l'artiste et la manifestation d'une transcendance, entre le local et l'universel, l'expression individuelle ipséiste et indépendante et l'enracinement au collectif, entre un art *pur* détaché des sujets et un art indéfectiblement humain.

> Ma peinture est faite de moyens élémentaires et de couleurs fortes et vives. J'accentue les formes pour mettre en valeur leur caractère expressif et j'essaie de faire en sorte qu'elles prennent de l'importance par elles-mêmes, indépendamment de chaque valeur, de chaque couleur. Je m'efforce de faire une peinture plate, tout en évitant le faux primitivisme. Je fuis les facilités manuelles et les *effets* artistiques, aussi bien que cette peinture confuse, triste, sale, que nous pourrions nommer en quelque sorte, si l'on veut, existentialiste. Je suis un peintre figuratif bien que, par la déformation expressive, je fasse aussi mes propres transfigurations[10].

Seoane va donc se réapproprier une image de la femme, en la recomposant sur des supports multiples et à travers des disciplines diverses. Il dialogue avec elle, la réinterprète sans imitations, sans limitations : objet manipulé, dématérialisé, vidé de sa profondeur et de son volume, démuni de son chromatisme[11], de toute illusion tridimensionnelle. Sa forme est synthétisée, rythmée à travers la courbe, sa couleur, d'autant plus expressive qu'elle est réduite à sa moindre expression; elle s'étale sur la surface du tableau comme pour échapper à la rigueur du volume et de la lumière; la ligne, détachée de la forme, se délie, crée son propre mouvement. Le peintre épure l'accessoire en faveur de l'expression d'une essence. Sa plastique, dans toutes ces manifestations, reproduira cet *être* de l'objet, cette entité singulière, déclinée, interprétée en une mosaïque de représentations délibérément féminines. C'est ainsi que la Femme devient objet esthétique en devenir permanent, au gré de toutes les libertés de l'artiste, point de jonction entre un imaginaire social et une utopie individuelle.

Bibliographie

AA. VV., *Catro notas sobre Luís Seoane cun apéndice fotográfico,* Edicións do Castro, La Coruña, 1994.

Cid Cabido, Xosé, *1910 - Seoane - 1979 - Unha fotobiografía* – Vigo, Edicións Xerais de Galicia,

Cuba, Xulio, *Luís Seoane. A forma da patria,* La Corogne, Edición Espiral Maior, col. Didáctica, 1994.

Díaz, María América, *Luís Seoane. Notas ás súas cartas a Díaz Pardo, 1957-1979,* La Corogne, Edicións do Castro, 2004.

González Fernández, Helena, *Luís Seoane, vida e obra,* Vigo, Galaxia, 1994.

Santorun Ardone, Ana y Santorun Ardone, Marcela, *Luís Seoane, el alquimista,* La Corogne, Edicións do Castro, 1998.

Seoane, Luís y Marin, Matilde, *El no sé qué,* Paris, Raíña Lupa, 2001.

Seoane, Luís, *Pinturas, debuxos e gravados,1932-1979,* Santiago de Compostela, Edicións Xunta de Galicia, 2000.

Seoane, Luís *Figuracións. Debuxos e textos publicados en La voz de Galicia entre 1971 e 1977,* La Coruña, Galicia editorial, 1994.

Seoane, Luís, *Comunicacións mesturadas*, Vigo, Galaxia, 1973.

Seoane, Xavier y Braxe, Lino, *Luis Seoane. Textos sobre arte*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 1996.

Notes

[1] Appellation que l'on donne aux enfants issus de l'immigration galicienne en Argentine, nés à Buenos Aires.

[2] Sa première exposition date de 1929. En 1938, il collabore dans l'illustration des livres de la maison Losada, à Buenos Aires. Il fonde la maison d'édition EMECE et travaille incessamment dans la gravure. En 1945, il publie son *Homenaje a la Torre de Hércules*, phare millénaire de la côte nord occidentale de l'Espagne. C'est une série de quarante neuf dessins, primée comme l'un des plus beaux livres publiés entre 1935 et 1945 par l'American Institute of Graf de New York et la Pierpont Morgan Library. Un honneur qu'il partagera avec Pablo Picasso, primé à son tout pour ses illustrations de *L'Histoire naturelle* de Buffon.

[3] Propos recueillis par Ana et Marcela Santorun Ardone, *Luís Seoane, o alquimista,* Eds. do Castro, La Corogne, 1998, p. 26. Afin de faciliter la lecture, nous avons traduit directement en français les textes des auteurs cités.

[4] "Les fonctions communicative et expressive de l'art sont défendues avec véhémence par notre auteur Seoane ne comprend pas l'oeuvre comme un objet soi, rond et fini, mais comme le point de départ d'une relation tripartite oeuvre-spectateur-artiste", Santorun, *Ibid.,* p. 31.

[5] Santorun, "A poesía e o mundo", *Ibid.*, p. 26.

[6] Le renversement du gouvernement d'Arturo Frondizi par une junte militaire, en 1962.

[7] Voir à ce sujet les observations de Santorun, *Ibid.,* p. 43.

[8] Valeriano Bozal, « Luís Seoane. Pinturas, debuxos e gravados", *Luís Seoane. Pinturas, debuxos e gravados. 1932-1979,* Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación social e turismo, 2000, p. 47. La totalité des images ici reproduites provient de ce catalogue.

[9] Luís Seoane et Matilde Marín, *El no sé qué,* Raíña Lupa, París, 2001. Lithographies et aphorismes. Sans pagination.

[10] C'est nous qui traduisons du galicien ce fragment de l'essai "Textos sobre a arte galega", publié préalablement en espagnol dans le *Cuaderno del Centro Lucense de Buenos Aires,* 1961. Sólo hemos podido acceder a la edición gallega, en X. Seoane y L. Braxe, *Ibid.,* p.29.

[11] Pour des analyses plus affinées, voir l'excellent travail de Ardone, *Ibid.,* p. 74.

Impreso en el mes de agosto de 2006
en los talleres de Factoría de Textos, S.A. de C.V.
Rumania # 605, Colonia Portales,
C. P. 03300, México, D. F.
Tels. 5243-8043
5243-8073

ILLUSTRATIONS
ILUSTRACIONES

Fig. 1. San-Juan de Toledo de La Nata, *Tentation d'Adam et Ève*, 1599.
Retour / Regresar

Fig. 2. Cazaux-de-Larboust, *Création d'Ève*, *Tentation* et *expulsion du paradis*.
Retour / Regresar

Fig. 3. Vielle-Louron, *Arbre de Jessé*, vers 1593.
Retour / Regresar

Fig. 4. Montaner, *Litanies de la Vierge*, vers 1520-1530.
Retour / Regresar

Fig. 5. Estarvielle, *Crucifixion* (détail), vers 1595-1599.
Retour / Regresar

Fig. 6. Sainte-Suzanne, *Marie filant la laine* (détail), seconde moitié du XVIe siècle.
Retour / Regresar

Fig. 7. Gouaux, *Véronique*, vers 1593-1599.
Retour / Regresar

Fig. 8. Mont-en-Louron, *Comparution de Catherine devant Maximien*, vers 1589-1592.
Retour / Regresar

Fig. 9. Mont-en-Louron, *Comparution de Catherine devant Maximien* (détail), vers 1589-1592.
Retour / Regresar

Fig. 10 Monléon-Magnoac, chapelle de Garaison, *Martyre de Catherine*, vers 1599.
Retour / Regresar

Fig. 11. Bourisp, *Cavalcade des péchés capitaux* (détail), l'orgueil et *l'avarice, vers* 1589-1592.
Retour / Regresar

Fig. 12. Bourisp, *Cavalcade des péchés capitaux* (détail), *l'orgueil.*
Retour / Regresar

Fig. 13. Bourisp, *Cavalcade des péchés capitaux* (détail), *la gourmandise*.
Retour / Regresar

Fig. 14. Bourisp, *Cavalcade des péchés capitaux* (détail), *la luxure* et *la colère*.
Retour / Regresar

Fig. 15. Bourisp, *Cavalcade des péchés capitaux* (détail), *la luxure*.
Retour / Regresar

Fig. 16. Bourisp, *Cavalcade des péchés capitaux* (détail), *la colère*.
Retour / Regresar

Fig. 17. Bourisp, *Cavalcade des péchés capitaux* (détail), *l'envie*.
Retour / Regresar

Fig. 18. Bourisp, *Cavalcade des péchés capitaux* (détail), *la paresse*.
Retour / Regresar

Fig. 19. San Juan de Toledo de La Nata, *Job harcelé par sa femme et ses amis*, 1599.
Retour / Regresar

Fig. 20. Castéra-Loubix, *Jugement dernier* (détail), vers 1490-1520.
Retour / Regresar

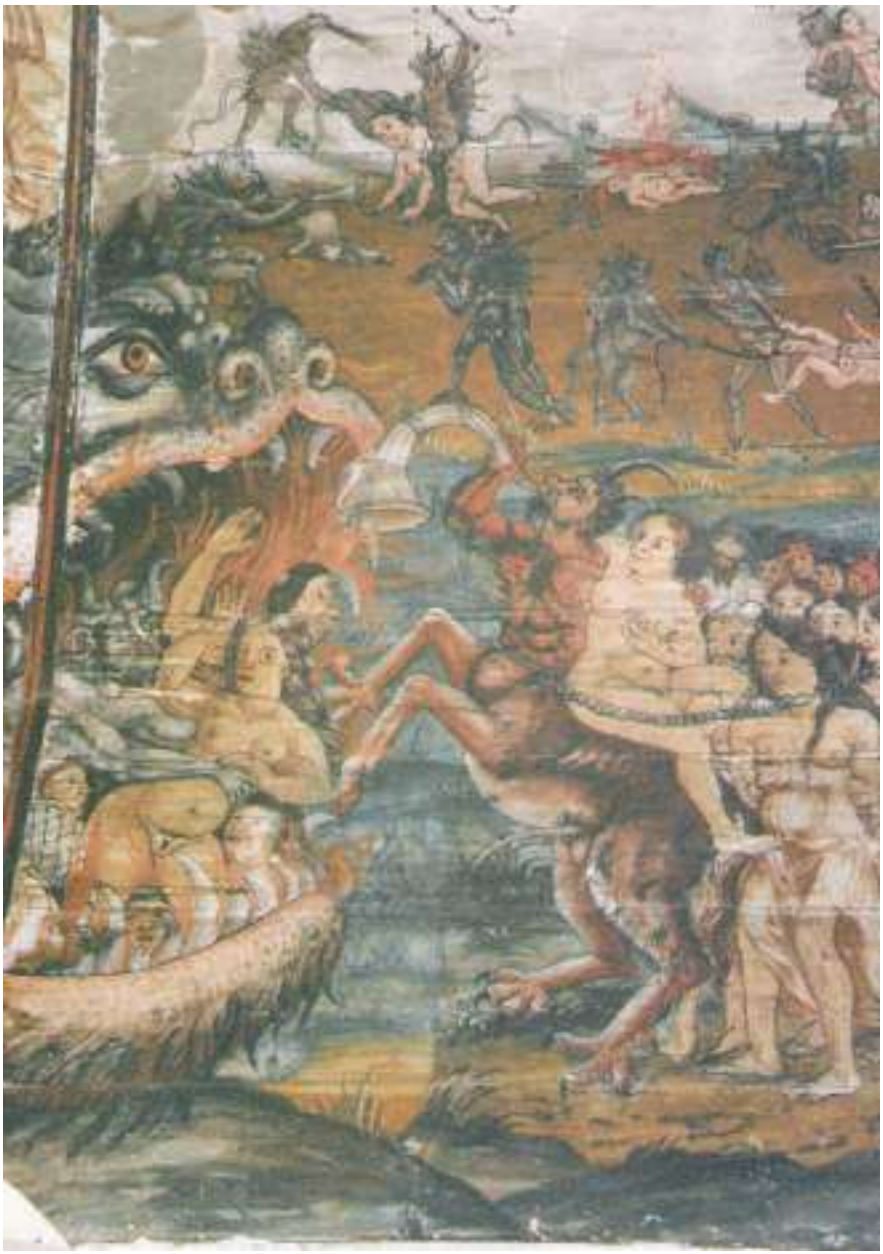


Fig. 21. Jézeau, *Jugement dernier* (détail), vers 1564.
Retour / Regresar

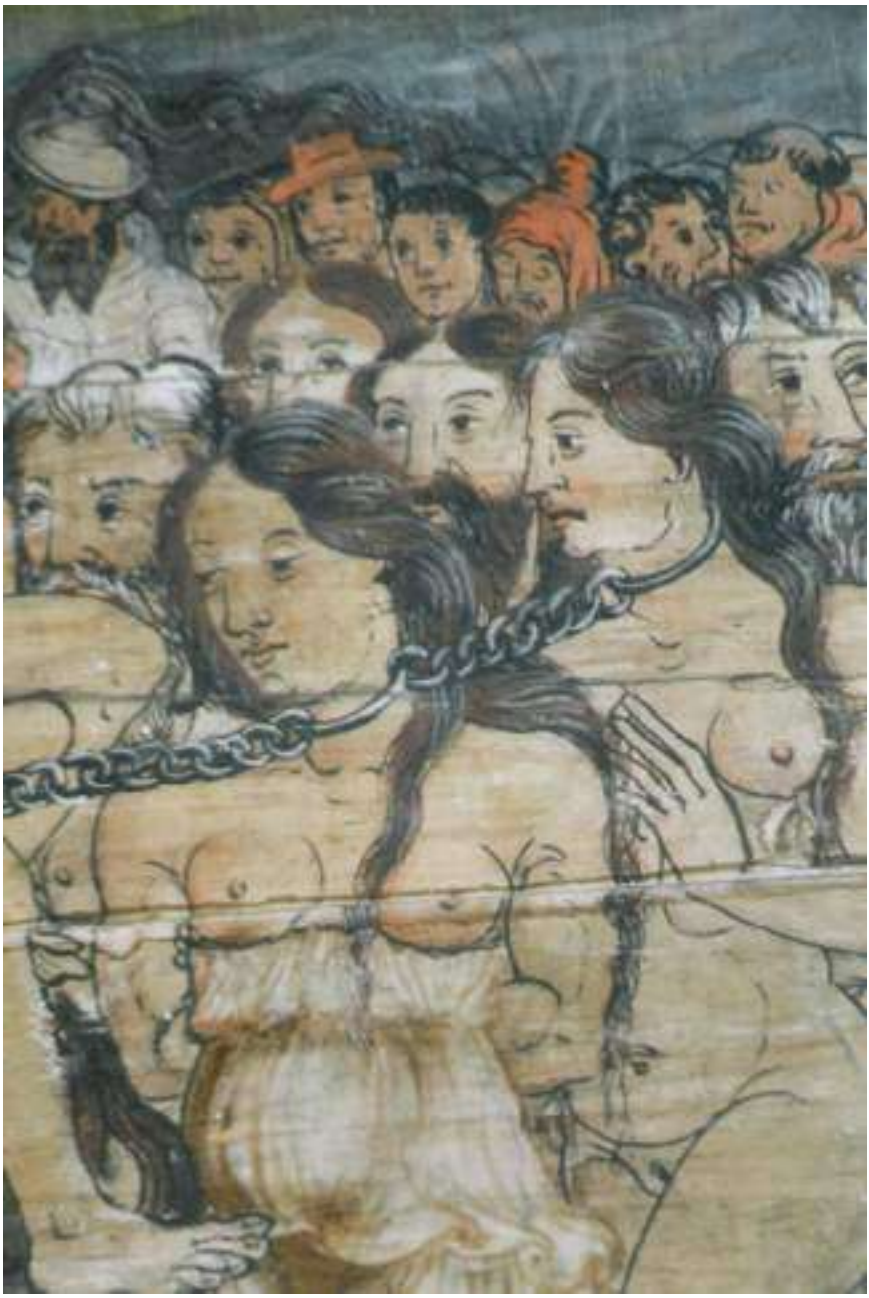


Fig. 22. Jézeau, *Jugement dernier* (détail), vers 1564.
Retour / Regresar

Fig. 23. Jézeau, *Jugement dernier* (détail), vers 1564.
Retour / Regresar

Fig. 24. Jézeau, *Jugement dernier* (détail), vers 1564.
Retour / Regresar

Fig. 1. Jean-Dominique Ingres, *La grande odalisque* (1814).
Retour / Regresar

Fig. 2. Eugène Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1834).
Retour / Regresar

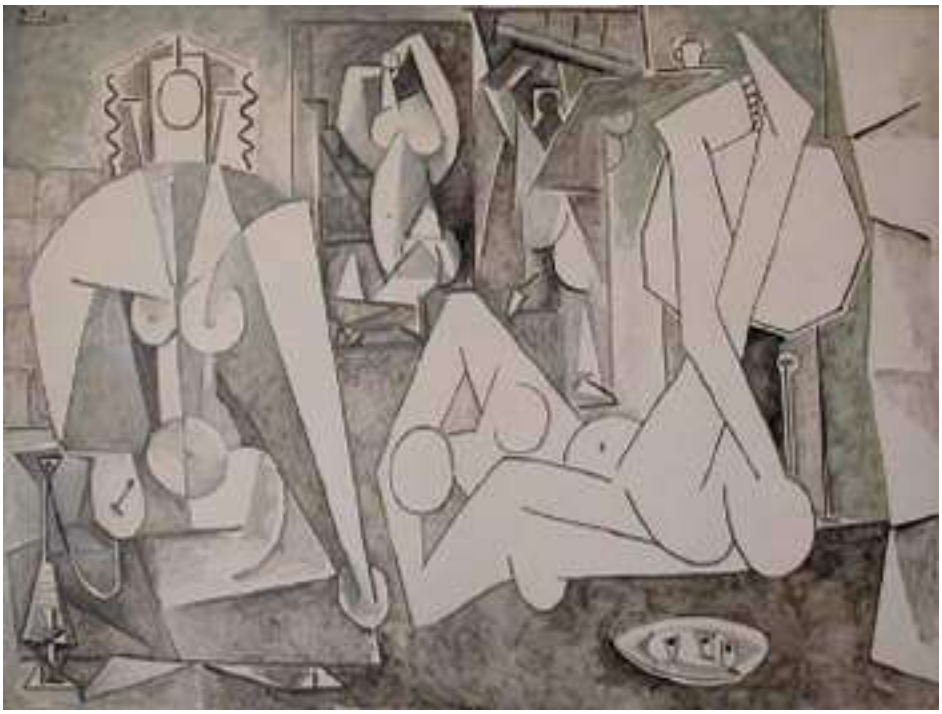


Fig. 3. Pablo Picasso, *Femmes d'Alger* (1955).
Retour / Regresar

Fig. 4. Henri Matisse, *Odalisque* (1927).
Retour / Regresar

Fig. 1: Maruja Mallo, *Espantapeces* (1931), Colección J. Massanet, La Escala.
Retour / Regresar

Fig. 2: Maruja Mallo, *Naturaleza viva* (1943), Galería Guillermo de Osma.
Retour / Regresar

Fig. 3: Ángeles Santos, *Un mundo* (1929), Museo Reina Sofía.
Retour / Regresar

Fig. 4: Ángeles Santos, *Niña muerta* (1930), Colección Santos Torroella.
Retour / Regresar

Fig. 5: Ángeles Santos, *Niña durmiendo* (1932), Colección Santos Torroella.
Retour / Regresar

Fig. 6: Ángeles Santos, *Autorretrato* (1928), Colección de la artista.
Retour / Regresar

1. *Certains l'aiment chaud* : Sur le quai.
Retour / Regresar

1. *Certains l'aiment chaud* : Personne n'est parfait.
Retour / Regresar

2. *Tootsie* : Dans la foule.
Retour / Regresar

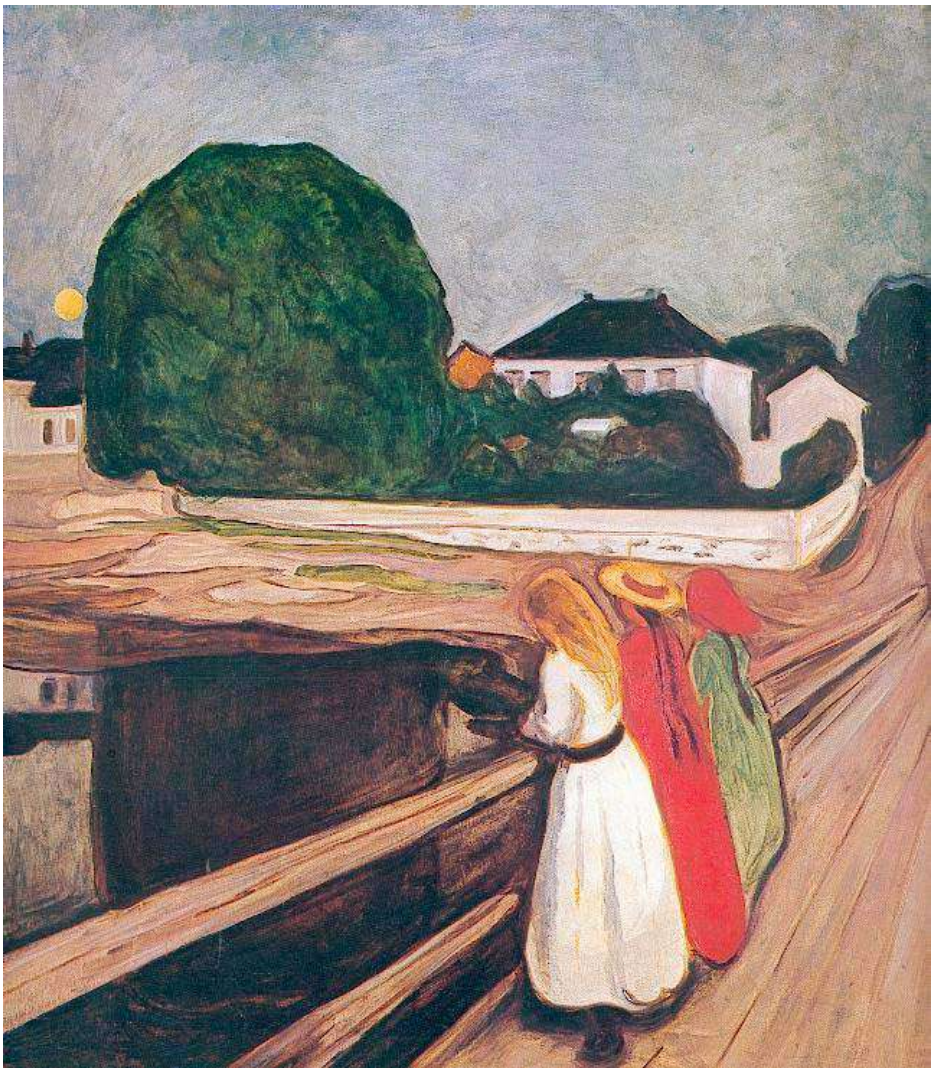
2. *Tootsie* : Michael dévoilé.
Retour / Regresar

3. *Madame Doubtfire* : L'arrivée.
Retour / Regresar

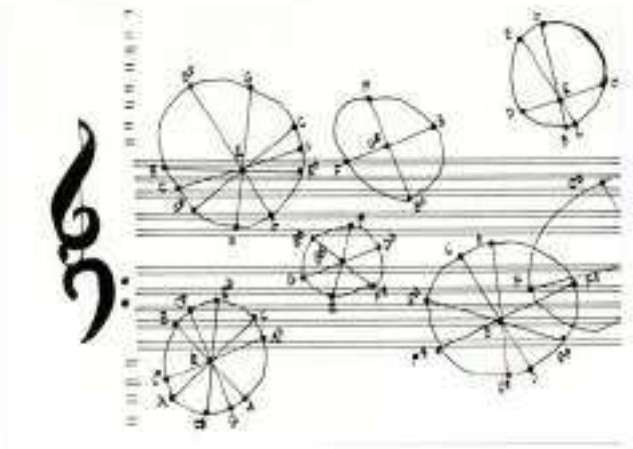
3. *Madame Doubtfire* : Le masque tombe.
Retour / Regresar

4. *Talons aiguilles* : Letal.
Retour / Regresar

4. *Talons aiguilles* : Mère et fils.
Retour / Regresar



Edvard Munch, *Las jóvenes del puente* (1901), Oslo, Galeria Nacional.
Retour / Regresar



John CAGE : Concert for Piano and Orchestra, 1957-58

Fig. 1. John Cage, *Concert for piano and orchestra,* 1957-1958.
Retour / Regresar

MALLARMÉ REVISE O MALLARMÉ REVISADO

Se trata de realizar una acción un adoquín señalado como un dado de juego.
Todas las versiones son válidas. Entre ellas:

Se oye una grabación con estas dos frases repetidas muchísimas veces:

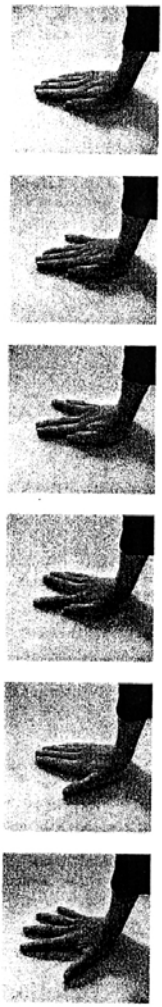
Un coup de dés, n'abolira jamais le hasard
Toute pensée émet un coup de dés

La persona que hace la performance tendrá un adoquín marcado como un dado de juego sobre la cabeza y cada vez que oye una frase lo deja caer. Lo recoge, dice el número que ha salido, lo muestra al público y se lo vuelve a poner sobre la cabeza.
La performance puede hacerse también sin grabación.
El ritmo puede ser el que se quiera. Se puede hacer también acelerando o lo contrario.
Cuanto más sonoro sea el suelo mejor.

Esther FERRER
PERFORMANCE: "MALLARMé REVISADO"
"Homenage a Cage". Centre George Pompidou 1993

Fig. 2. Esther Ferrer, *Performance : Mallarmé revisado*. « Hommage a Cage », Centre Georges Pompidou, 1993.

Fig. 3. Esther Ferrer, *Vœux*, 2003.
Retour / Regresar



Àngels Ribé : seis posibilidades para ocupar el espacio, 1975

Fig. 4. Àngels Ribé, *Seis posibilidades para ocupar el espacio (« Les mains »),* 1975.
Retour / Regresar

Photo 1.
Retour / Regresar

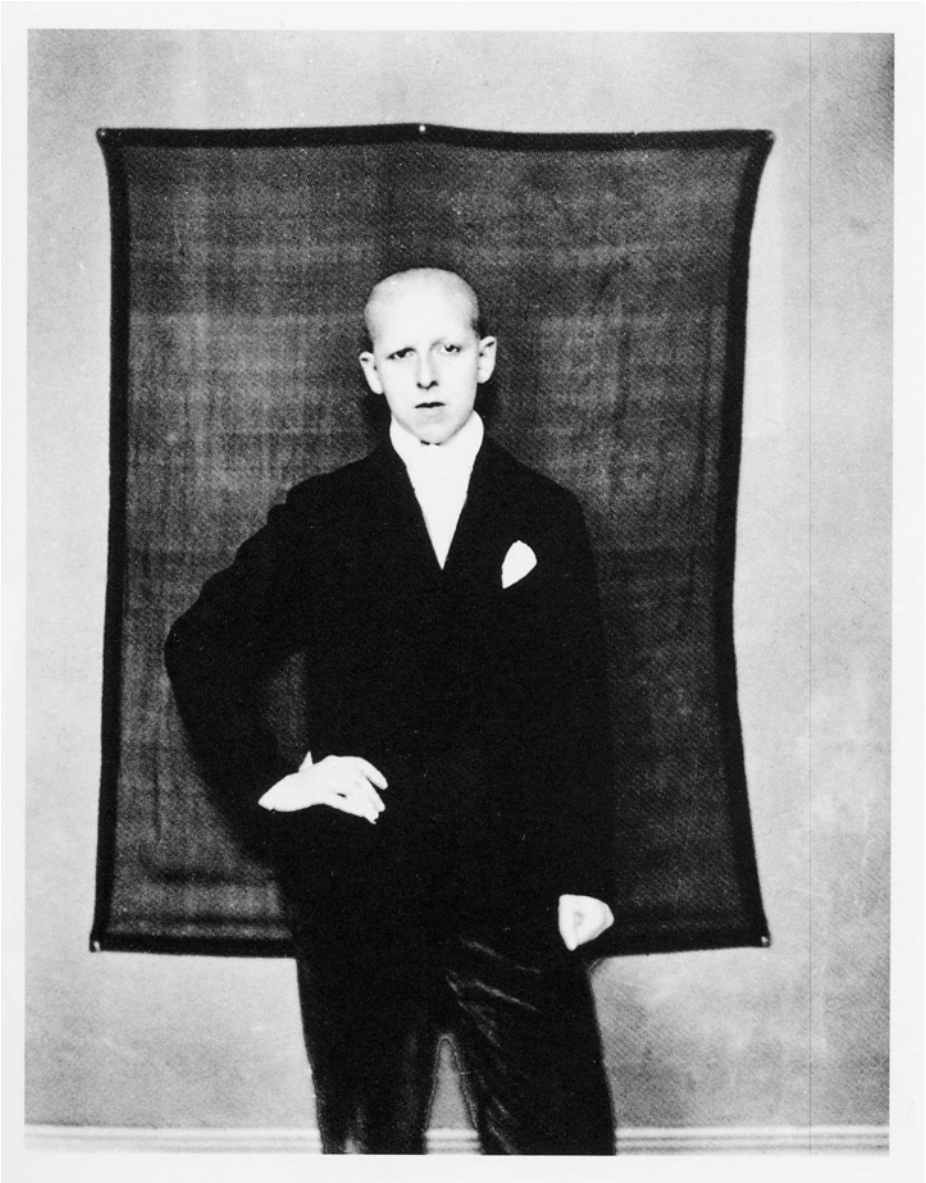


Photo 2.
Retour / Regresar

Photo 3.
Retour / Regresar

Photo 4.
Retour / Regresar

Photo 5.
Retour / Regresar

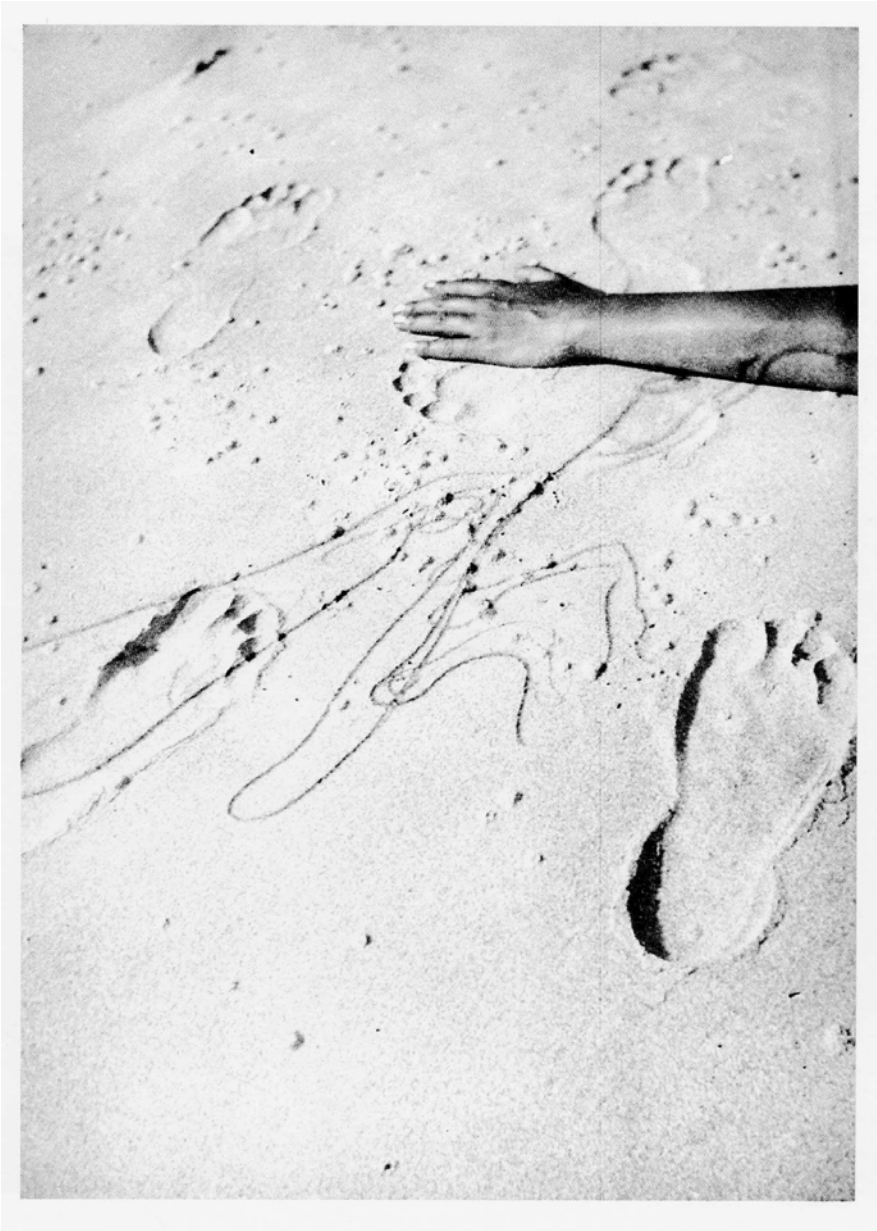


Photo 6.
Retour / Regresar

Photo 7.
Retour / Regresar

Fig. 1. *Muller con caracola,* 1945. Encre de chine sur bristol, 50,5x45 cm.
Retour / Regresar

Fig. 2. *Mulleres. Conversa,* 1946. Huile sur toile, 70x100 cm.
Retour / Regresar

Fig. 3. *A declamadora,* 1966. Huile sur toile, 81x65 cm.
Retour / Regresar

Fig. 4. *Diálogo e alborozo,* 1970.
Retour / Regresar

Fig. 5. *Diálogo na praia,* 1976. Huile sur toile, 73x92 cm.
Retour / Regresar

Fig. 6. *Debullando patacas,* 1950. Huile sur toile, 73x60 cm.
Retour / Regresar

Fig. 7. *Nu*, 1950.
Retour / Regresar

Fig. 8. *Muller con canastro,* 1952. Huile sur toile, 81x65 cm.
Retour / Regresar

Fig. 9. *A feirante da montaña,* 1961. Huile sur toile, 146x89 cm.
Retour / Regresar

Fig.10. *Mater Gallaeciae,* 1961. Huile sur toile, 162x97 cm.
Retour / Regresar