
Avant-propos : D'une question à d'autres : quelques éléments d'approche théorique

Nadia MEKOUAR-HERTZBERG

Le terme « utilité » est bien peu prisé en Littérature, dans les arts en général et dans le domaine des Sciences humaines au sein de l'Université. Ce fut Michèle Ramond qui le proposa dans le cadre des séminaires de Gradiva, le reliant à ce Masculin et ce Féminin qui, par ailleurs, s'avèrent être des notions problématiques, acceptées parfois du bout des lèvres, refusées le plus souvent et suscitant des mouvements de rejet frôlant l'irrationnel à partir du moment où elles surgissent dans le cadre des institutions littéraires et universitaires. Or, cette question mobilise au contraire une réflexion essentielle pour continuer à cerner les enjeux actuels de la création, de l'analyse œuvres et des enseignements que nous pouvons en faire.

Gageons d'emblée que la réponse que nous y apporterons ne sera ni définitive ni fixée à jamais ; à supposer que cette réponse soit invariablement : « Oui, les paradigmes Masculin/Féminin sont encore utiles », ou bien, « Non, les paradigmes masculin/Féminin ne sont plus utiles » chacune de ces réponses, qu'elle tende vers l'affirmative ou vers la négative, ne pourra être fondée qu'en se déclinant diversement : en fonction du domaine abordé (littérature – poésie, roman, essai théâtre –, cinéma – arts et essais, grande distribution, courts métrages –, sculpture, danse, etc.), en fonction de différents référents spatio-temporels, de l'interaction avec d'autres données, d'ordre scientifique, philosophique, sociologique et historique et psychanalytique. Le féminin et le masculin sont « pris », insérés dans ce réseau : s'ils existent, s'ils sont encore utiles, c'est précisément parce qu'ils sont pris dans ces réseaux et qu'étant pris dans ces réseaux, le discours qu'ils inspirent ne peut que varier.

La question reste donc « encore » posée. On pourrait la formuler et la développer ainsi : « Les paradigmes Masculin/Féminin continuent-ils d'être utiles ? » en ces temps où les pensées du genre occupent le devant de la scène et tendent, dans la réception souvent caricaturale et erronée qui en est faite, à éclipser le bien-fondé du binôme Masculin/Féminin. Le fait que le masculin et le féminin ne désignent plus des sexes, mais des genres, pourrait-il remettre en question, remettre au cœur de nos réflexions, la validité des notions de féminin et de masculin ? Est-il possible, est-il utile, que ces paradigmes disparaissent de l'espace littéraire et plus généralement de celui des créations artistiques alors même que la réalité de nos sociétés est imprégnée du féminin et du masculin, de leur disjonction et de leur dysfonctionnement ? Le maintien de ces catégories ne s'impose-t-il pas dans toute son utilité, et dans toute son efficacité pour contrer les dérives politiques et sociologiques auxquelles se trouvent de plus en plus exposées les femmes actuellement ? Et les notions de « genres » ne constituent-elles pas, en retour, un formidable potentiel pour dynamiser ces paradigmes tant du point de vue de la création que de celui de la réception critique des œuvres ?

Le genre, nous dit-on « [...] est en quelque sorte « le sexe social » ou la différence des sexes construite socialement, ensemble dynamique de pratiques et de représentations, avec des activités et des rôles assignés, des attributs psychologiques, un système de croyances »¹. Permettons-nous une référence plus complète encore et plus explicite :

La notion de genre désigne la construction historique, culturelle, sociale du sexe, qui l'investit de sens dans un système à deux termes où l'un (le masculin) ne peut s'envisager sans l'autre (le féminin). Système dissymétrique et inégal, les hommes ayant longtemps été dans les rapports sociaux en position de domination incontestée et l'homme ayant servi de référence unique pour penser l'universel humain. Cette notion fait désormais partie du vocabulaire politique et institutionnel de l'Europe, et paraît s'imposer comme incontournable dans les recherches².

1 Françoise Thébaud, *Écrire l'histoire des femmes*, Fontenay-aux-Roses, ENS éditions, 1998, p. 114.

2 « Le genre comme catégorie d'analyse ». Colloque organisé par le RING, les 24 et 25 mai 2002. Université

Au travers de ces deux propositions, le féminin et le masculin apparaissent comme des constructions, des interprétations, en quelque sorte, d'une différence évidente – « que l'on ne peut que voir » – qui est la différence des sexes (« butoir ultime de la pensée » selon F. Héritier). En d'autres termes, les rôles, statuts, espaces, fonctions ne sont pas « naturellement » dévolus à l'homme et à la femme, du fait qu'ils soient nés hommes et femmes, mais sont les effets d'une construction qui a misé « sur la domination incontestée » des hommes, du masculin assimilé à l'universel.

Le genre est ainsi négociable, est « (à partir) du sexe biologique fixe et interchangeable (ce qui peut être indéfiniment négocié et construit »³ (Michèle Ramond glosant J. Butler). Voyons avant tout dans le genre un outil, un instrument qui permet de fragiliser et de relativiser le système de hiérarchisation séculaire qui « naturalise » ou « essentialise » l'infériorisation du féminin par rapport à un masculin. C'est en tout cas ce que l'on peut choisir de retirer des « études de genre » plutôt que d'en déduire de façon hâtive, voire empressée, la disparition du féminin et du masculin. Si tel était le cas, l'on pourrait supposer que le féminin aurait un potentiel de résistance bien plus affirmé.

Le féminin, finalement, s'est toujours posé la question de lui-même, « toujours » étant à prendre avec d'immenses restrictions : disons « toujours » depuis que les femmes ont eu accès au savoir et à la formulation de ce savoir et qu'elles ont pu, avec certains hommes, plus rares il est vrai, poser cette question : mais qu'est-ce que donc le féminin ? Le masculin en revanche, et pour des raisons historiques, religieuses, politiques et sociales sur lesquelles on ne reviendra pas, « fut » toujours : il « est » dans une évidence qui l'obscurcit à lui-même, qui l'empêche justement de se demander s'il est bien « utile ». Le masculin s'est ainsi longtemps dissous dans un universalisme neutre qui a nourri des siècles de pensées, de créations, de langages. En ce sens, on pourrait avancer que l'émergence du féminin comme paradigme implique celle du masculin ou, à l'inverse, que l'éviction du féminin, que certains semblent redouter autant que « la théorie » du genre, risque d'entraîner l'impossibilité d'un masculin qui ne soit pas noyé dans l'universel.

Le concept de « genre » n'est donc pas forcément un instrument de dissolution du paradigme masculin/féminin : il permet d'en renégocier les contours. Il permet d'envisager le féminin et le masculin comme des territoires mouvants, qui ne valent que par les frontières qui les mettent en contact tout en les différenciant ; des territoires dont les contours sont toujours à dessiner, à négocier, mais pas forcément à annuler. Or, ce dessin des frontières « politiquement incorrect, moralement antipathique, mais inévitable pour échapper au pur hasard »⁴, pourrait bien être une façon d'envisager le féminin et le masculin en littérature. « Dire le féminin » ne consisterait pas à retrouver une hypothétique nature qui précéderait ou qui excéderait l'enrobage discriminant dont ont fait l'objet le féminin et les femmes, l'enrôlement dont elles ont été et sont encore victimes ; cela ne consisterait pas seulement à décrire la forclusion du féminin et des femmes dans nos sociétés ; cela n'impliquerait pas forcément de prescrire un féminin « idéal vers lequel il conviendrait de tendre. Ce serait plutôt mettre en lignes (ou en images, etc.) ce territoire aux frontières sans cesse redessinées, afin de rénover, d'improviser de nouvelles variations, constructions, relations avec le masculin : ce serait, peut-être, revendiquer la différence sexuelle sans crainte de retomber

Paris7-Denis Diderot. Disponible sur <<http://www.univ-paris8.fr/RING/fichiers/categorieanalyse.html>> (consulté le 20-12-2013)

3 Michèle Ramond, *Quant au féminin. Le féminin comme machine à penser*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 252.

4 Régis Debray, *Éloge des frontières*, Paris, Gallimard, p. 25.

dans l'essentialisme. L'on peut alors faire référence à une autre penseuse, Rosi Braidotti, pour laquelle la différence sexuelle est pertinente comme projet plus que comme point de départ :

J'aimerais valoriser la différence sexuelle comme projet... pour que cette énergie, inscrite dans la différence qu'incarnent les femmes, fournisse des bases positives, fondatrices pour redéfinir la subjectivité féminine dans toute sa complexité⁵.

La notion de « paradigme » se révèle alors doublement efficace. Elle permet de désolidariser le féminin et le masculin de données « naturelles », d'un déterminisme biologique qui, longtemps, et peut-être encore de nos jours, a servi de justification à la hiérarchisation du masculin et du féminin et à leur nécessaire exclusion l'un de l'autre ; le masculin et le féminin renvoyaient aux hommes et aux femmes en tant qu'individus ne pouvant relever des mêmes sphères ni des mêmes valeurs. Alors que le masculin recouvrait l'humanité tout entière, il ne restait au féminin que son éternel féminin. Les choses étaient bien ainsi, autant dans l'espace public que dans la sphère privée, autant dans l'existence quotidienne que dans le domaine des créations. Or, si le Masculin et le Féminin sont des paradigmes, ils se convertissent en fabrications susceptibles de réfections, transformations et destructions perpétuelles. L'on peut bien alors concevoir que les œuvres d'art et les œuvres de pensée, pour autant qu'il soit possible de les différencier aussi nettement, s'emparent de ces paradigmes, s'emploient à les répercuter, à les amplifier, à les désarticuler.

Effectivement – et c'est là le second versant de son « utilité » –, le « paradigme » renvoie aussi à ce jeu, très sérieux, de constructions qui procède par associations libres, mais pas arbitraires⁶. Il est donc celui que nous proposons pour le substituer à un principe « d'identité » qui éliminerait le devenir, la transversalité et le mouvement ; pour éliminer le principe du « modèle » préexistant ou à suivre, du modèle prescriptif, ontologique ou archétypal. La notion de paradigme nous oriente plutôt vers un principe et une pratique de construction hétérotopique, que nous différencions du principe de l'utopie. Rappelons que selon Foucault, l'hétérotopie se distingue de l'utopie en ce qu'elle désigne un espace, un territoire qui existe, mais en étant absolument autre : en bref, les paradigmes masculin/féminin comme projets (et non comme points de départ), projets qui réinvestissent la différence sexuelle pour formuler des territoires fondateurs, mais ni définitoires ni définitifs, du féminin et du masculin⁷.

Pour ce qui est des œuvres de création, qui nous intéressent principalement dans ce numéro, des problématiques variées permettent de proposer des éléments de réponse à la question : « Les paradigmes Masculin/Féminin sont-ils encore utiles ? » Quelles sont les œuvres qui se prêtent tout particulièrement à l'activation de ces paradigmes ? Les œuvres des femmes sont en première ligne. Elles ne sont pas les détentrices exclusives du féminin, mais promeuvent largement la différenciation féminin/masculin à l'œuvre dans l'œuvre, explorent la fabrication d'un autre

5 Rosi Braidotti, *Sujetos Nómades*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 185.

6 Nous pourrions nous référer, dans le domaine de la linguistique, à l'opposition syntagme/paradigme. En linguistique structurale, le paradigme est l'ensemble des unités qui peuvent commuter dans un contexte donné. Ex. : « La jeune avocate consulte un dossier » est un ensemble qui constitue un syntagme. Mis en relation avec « Mon petit frère joue au ballon », on peut dire qu'il y a un paradigme du déterminant La/Mon.

7 « Eh bien ! Je rêve d'une science – je dis bien une science – qui aurait pour objet ces espaces différents, ces autres lieux, ces contestations mythiques et réelles de l'espace où nous vivons. Cette science étudierait non pas les utopies, puisqu'il faut réserver ce nom à ce qui n'a vraiment aucun lieu, mais les hétéro-topies, les espaces absolument autres ; [...] ». Michel Foucault, *Le corps utopique, Les hétérotopies*, Paris, Nouvelles Éditions Lignes, 2009, p. 25.

féminin/masculin, d'une dualité qui soit autre, voire, qui ne soit plus, s'imposent comme œuvres à nouveau « engagées » en inaugurant, au travers des multiples apports du post-modernisme et du prodigieux essor des sciences humaines, une « politique des sexes » novatrice. Peut-on aller jusqu'à dire que ces œuvres de femmes ont concouru et concourent encore à reposer la question des mécanismes de la création, de ses territoires et de ses frontières ?

Peut également être posée la question du « foyer », de l'épicentre de cette différence ou, selon les perspectives, de cette fabrication (et donc de cette déconstruction toujours possible) du masculin et du féminin. Dans le domaine de la littérature par exemple, se situe-t-elle du côté du lecteur ? Ou de celui de l'auteur ? Au sein de la rencontre entre ces deux instances ? Cela suppose de redéfinir la nature de ces deux instances si capitales dans toute création : si le féminin/le masculin sourd de la « femme/l'homme-qui-écrit », qu'en est-il alors de « cet-homme/femme-qui-écrit/lit »⁸ ? Seulement une instance chargée de son potentiel biographique et immanquablement marquée par la différence et la hiérarchie masculin/féminin qui fondent nos sociétés et nos psychismes ? Certes non. Les majuscules de la Littérature, etc. ne se dissolvent pas dans les contingences factuelles, biographiques et personnelles, ni même économiques, historiques ou sociologiques. Faut-il abandonner pour autant le féminin et le masculin ?

Enfin, la question de l'utilité de ces paradigmes Masculin/Féminin fait émerger une dimension politique qu'il importe de prendre en compte. Les créations, mais aussi les créateurs et les créatrices sont porteurs de ces paradigmes tout en les recréant, en les annulant, parfois. Que traduisent ces refontes, ces annulations, ces bouleversements et ces mutations ? Que signifient, également, les transgressions des modèles normatifs de la création qui, souvent, leur sont consubstantiels ? Certes, de même qu'il ne s'agit pas de convertir ces créations en porte-voix de questionnements théoriques, il ne convient pas non plus de revenir au principe de l'œuvre-miroir. Ce serait plutôt en termes de croisements, d'intersections ou d'interactions que l'on pourrait envisager cette « utilité » des paradigmes du Féminin/Masculin à l'œuvre dans les œuvres : comment ces textes, films, peintures, sculptures, etc., particulièrement investis – même, et peut-être surtout, implicitement – par ces problématiques, sont-ils aussi porteurs d'un engagement souvent dissident ? Comment et pourquoi ces créations, en portant, détournant, révolutionnant, déniaient les paradigmes du Féminin/Masculin nous renvoient-elles aux réalités politiques, sociétales de nos quotidiens ? Comment, finalement, ces paradigmes sont-ils réinvestis par les œuvres pour parler de/aux sociétés, voire pour se constituer en espaces de contestations ? Les « affaires de la cité » qui traversent et révolutionnent nos sociétés de façon différentielle, mais inéluctable ne sont donc pas étrangères à la question posée des paradigmes : les identités féminines et masculines, leur ductilité, leur porosité, mais aussi parfois leur persistante incompatibilité, génèrent « mécaniquement » interrogations, doutes, tensions et révolutions qui transparaissent dans les œuvres de créations, même (et peut-être surtout) quand, précisément, celles-ci ne répondent aucunement, dans le cours de leur élaboration, de leur conception et de leur maturation, à une quelconque prétention, à un quelconque désir, à une quelconque inquiétude quant au féminin et quant au masculin. Les paradigmes Masculin/Féminin sont à la fois objets et acteurs, mais aussi enjeux et « outils » de bouleversements, de mutations sociétales profondes : engagement politique, implication dans l'actualité la plus immédiate, insertion, volontaire ou pas, dans les espaces marqués par l'affrontement belliqueux, démontage et dénonciation des codes de la sexualité sont quelques exemples des champs où ces paradigmes se rendent « utiles » comme autant de formes d'un positionnement, d'une prise de position politique.

8 Cette expression est inspirée d'une analyse d'Hélène Cixous, « Contes de la différence sexuelle », dans Mara Negrón (dir.), *Lectures de la différence sexuelle*, Paris, Éditions des Femmes, 1994, p. 47

Ce numéro envisage l'ensemble de ces questions au travers d'interactions fécondes entre œuvres d'art et œuvres de pensée. La première partie se situe dans une perspective à dominante théorique et envisage les enjeux éthiques, esthétiques, anthropologiques et sociétaux de la question des paradigmes Masculin/Féminin. Une deuxième partie explore l'utilité théorique de ces paradigmes au travers d'approches analytiques d'œuvres hispaniques, portugaises et sud-américaines. Ces deux volets sont complémentaires et permettront alors de compléter notre approche des paradigmes Masculin/Féminin, de juger de leur pertinence et de leur utilité en tant que paradigmes, de leur vitalité et de leur fécondité en tant que fondements silencieux, mais signifiants et significatifs des œuvres de création.

Les mutations du paradigme Masculin/Féminin à la lumière de Rosa Bonheur, Marguerite Duras et Clara Janés

Las mutaciones del paradigma Masculino/Femenino a la luz de Rosa Bonheur, Marguerite Duras y Clara Janés

Mutations of the paradigm Masculine/Feminine according to Rosa Bonheur, Marguerite Duras and Clara Janés

Michèle RAMOND

Ce paradigme masculin/féminin jugé nocif ou décadent se décline aujourd'hui en maintes formes de couples d'inconciliables qui provoquent conflits et haines. Nous éprouvons le besoin sans doute utopique de le défaire pour combattre l'injustice sociale, la misogynie, toutes les tares de notre société mondiale néo-libérale, coupable de maints crimes à travers ses divers systèmes d'exploitation de l'humanité. Je me propose ici modestement d'en observer les mutations politiques et poétiques à travers trois œuvres qui m'ont paru stimulantes, Le colonel William F. Cody (Buffalo Bill), un tableau de Rosa Bonheur, Le ravisement de Lol V. Stein, un roman de Marguerite Duras, et La nuit de la panthère, une Suite poétique de Clara Janés. Ces trois œuvres me suggèrent en effet, avec des arguments plus esthétiques que philosophiques, une po-éthique du masculin et du féminin, chacune rêvant à sa façon d'un monde nouveau, exempt des souillures de la guerre, de la haine, de l'inégalité entre les sexes, entre les hommes, entre les hommes et les femmes.

: Este paradigma masculino/femenino que juzgamos nocivo o decadente se prolonga y sobrevive sin embargo en infinidad de binomios conflictivos, provocando enfrentamientos y sufrimientos. Sentimos la necesidad de deconstruirlo con el utópico deseo de combatir las injusticias sociales, la misoginia y todas las tares de nuestra sociedad mundial neo-liberal, culpable de tantos crímenes a través de todos los sistemas de explotación de la humanidad. Me propongo aquí modestamente observar las mutaciones políticas y poéticas posibles del paradigma con lo que me sugieren tres obras estimulantes al respecto : Le colonel William F. Cody (Buffalo Bill), un cuadro de Rosa Bonheur, Le ravisement de Lol V. Stein, una novela de Marguerite Duras, y La noche de la pantera, un poemario de Clara Janés. En ellas efectivamente parece soñarse, con argumentos que no son filosóficos sino estéticos, una po-ética de lo femenino y de lo masculino conforme con un mundo nuevo, redimido del oprobio de la guerra, del odio, de la desigualdad entre los

Mots clés : femme, création, féminin/masculin,
éthique féminine, Rosa Bonheur, Marguerite Duras,
Clara Janés

Domaine : France, Espagne, xix^e siècle, xx^e siècle,
xxi^e siècle

*sexos, entre los hombres, entre los hombres y
las mujeres.*

*Palabras claves : mujer, creación, femenino/
masculino, ética femenina, Rosa Bonheur,
Marguerite Duras, Clara Janés*

*Keywords : woman, creation, feminine/
masculine, feminine ethic, Rosa Bonheur,
Marguerite Duras, Clara Janés*

Je voudrais faire un livre bien en tous genres, avec pleins et déliés, envers et endroit, ce qui se voit et ce qui ne se voit pas, féminin et masculin, bleu et rouge, ou pourquoi pas indigo, avec de la rationalité phallique, mais aussi bien entendu de l'émotion, ce ressenti fécond, troublant, qui fait appel à l'autre hémisphère, celui que les femmes ont plus développé dit-on (aujourd'hui, on sait que c'est faux, merci Anne Fausto Sterling), avec des insectes, mais aussi des bœufs et des taureaux race du Cantal et des chevaux comme dans un tableau de Rosa Bonheur qui se travestissait en homme sur les marchés aux bestiaux pour pouvoir les peindre, avec la mer et la montagne comme une paella valencienne, l'Enfer et le Paradis ou un Jardin des Délices équivoque et hasardeux, avec un don de double vue pour voir et entendre la double vie des formes de la nature, car le « deux » autrefois honni, le deux avec tous ses multiples, me paraît (à présent que j'ai tant vécu, et même si j'ai un peu scrupule à le reconnaître et plus encore à le dire) meilleur ou plus innocent (vaguement désuet, démodé, vintage) que l'individualisme libertaire qui prône une morale individuelle affranchie de la morale civique et d'un modèle apaisé du rapport des sexes, et qui tend plutôt à construire une société de la dispersion, du libre-échange et de la libre circulation, pour tout dire néolibérale, où nous deviendrions tous des consommateurs désaffiliés du sexe, du genre, libérés des contraintes de la société, contraintes civiques comme contraintes morales, au nom d'une liberté individuelle sans référence, seule apte semble-t-il à nous délivrer du deux, de ses impasses dogmatiques comme de ses insupportables stéréotypes.

Une société libérale totalement affranchie s'impose de plus en plus et nous séduit avec ses nouvelles fabriques paradoxalement normatives : il n'y aura plus de place bientôt pour le masculin et le féminin dans un monde acquis à un individualisme libertaire qui semble nous sauver de l'impasse duale et qui prône la liberté comportementale absolue, antisociale sous ses airs démocratiques.

Je vous avoue que je voudrais être plutôt Rosario Sánchez Mora la Dinamitera, combattante parmi les miliciens républicains espagnols de 1936-39, ou à tout prendre Buffalo Bill sur son coursier blanc, peint avec bonheur en 1889 dans son domaine de By par Rosa Bonheur¹, plutôt que ce cyborg dénaturé rêvé par la Finance et par la société du profit. Rêvons un peu : si je pouvais être Buffalo Bill je serais allé voir Rosa Bonheur dans son domaine de By sur mon coursier, mais accompagné de Calamity Jane et de ma petite fille toutes les deux chevauchant elles aussi un beau coursier, blanc de préférence, c'est ça qui aurait fait un beau tableau tout à fait irréaliste ou surréaliste, un tableau qui eût mis en déroute le paradigme binaire et qui l'aurait remplacé par un paradigme tout simplement intelligent, fondé non sur la reconnaissance de la domination masculine et de toutes les valeurs stéréotypées qui l'autorisent et la pérennisent, mais sur l'attrait décisif du deux et de ses ramifications, attrait poétique, inventif et progressiste qui rompt enfin la clôture de l'imaginaire institué sans pour autant abolir triomphalement la différence des sexes. Ne peut-on avoir de la différence des sexes une vision poétique, c'est-à-dire efficacement politique, faire en sorte que le pouvoir soit partagé par tous, donc par les deux sexes ? Faut-il tuer la différence sexuelle pour établir la justice sociale ? Prenons en charge, par notre engagement poétique, l'auto-institution progressive d'une justice sociale qui n'a pas besoin de tuer la différence sexuelle pour advenir. Or justement Buffalo Bill est venu seul, érigé et caracolant, du haut de son blanc coursier. Le rêve poétique masculin de Rosa Bonheur se clôt-il ici comme tant de souhaits politiques qui se donnent l'illusion de pouvoir changer la société ?

Mais ce couple en fait n'existe pas ou existe très peu, il s'agit pour Calamity Jane d'un autre Bill (nous avons mal compris), Wild Bill Hickock, et pas Hitchcock, mais pas non plus Buffalo, même si Calamity a joué son propre rôle dans les Shows du Grand Ouest, les Wild West Shows,

1 Le colonel William F. Cody (Buffalo Bill), 1889, Buffalo Bill Historical Center (BBHC) à Cody (Wyoming).

où vers la fin de sa vie elle a rencontré Buffalo. Ce rêve poétique ou politique d'une Rosa peignant « Buffalo et Calamity » qui caracoleraient côte à côte, mâle et femelle, dans une stricte égalité de pouvoir militaire et de bravoure exterminatrice s'efface aussitôt que né. Mais c'est tout de même un grand rêve que me suggère, avec sa palette et son empathique pinceau, Rosa : Rosa au château de By à Thomery, Rosa et sa lionne, Rosa aimant les bêtes, les bœufs, les chevaux, les moutons, les biches, les mouflons, les lapins, les cerfs, les chiens bien sûr, les troupeaux, les labours, Rosa au tempérament masculin, aimant le regard des bêtes, « mariée » successivement à deux femmes et glorieuse malgré ses différences. [Aujourd'hui (7 avril 2013) un papa et une maman hétérosexuels ont tué à force de coups leur nourrisson d'un mois]. Je fais le rêve politique de changer le monde par la force de l'invention poétique : au lieu de lutter contre toute forme de pouvoir, faire en sorte que le pouvoir soit partagé par tous. Faut-il pour autant supprimer la différence sexuelle, mais quelle différence en réalité ? Changer de sexe est pour certains et pour certaines un rêve en partie réalisable, mais change-t-on pour autant la distribution inéquitable du pouvoir, change-t-on pour autant la Table des contraires qui avec scélératesse sommeille sous les paradigmes masculin/féminin. Il semblerait que Buffalo Bill ait été un fervent défenseur du vote des femmes, j'ai donc bien fait de le choisir, mais si j'étais Buffalo Bill je n'aurais probablement pas éliminé le chef des Cheyennes, Main-Jaune, ni tué les Indiens, et Rosa n'aurait jamais voulu non plus tuer les bisons, elle a pourtant reçu la visite de Buffalo Bill et elle l'a peint avec une même estime pour lui que pour son blanc coursier. Rien n'est simple, mais j'aurais bien aimé quand même que Buffalo Bill et Calamity aient eu une liaison, cela aurait arrangé mes affaires au moment de rédiger cette note sur l'attrait décisif du deux, point aussi félon qu'on voudrait nous le faire croire. Cet attrait pourtant n'est pas une infidélité à mes principes républicains, le même pain, les mêmes droits et les mêmes devoirs pour tous, chaque citoyen ou citoyenne pouvant participer sur un rapport d'égalité avec tous les autres à l'activité politique de la société, à l'élaboration des lois et aux décisions gouvernementales.

Renier le paradigme masculin/féminin, nier la différence des sexes ne rétablira pas la justice sociale, on multipliera à l'infini les versions de la sexualité (autant de sexes que d'individus), mais on évitera soigneusement de réparer les discriminations envers les femmes et d'empêcher les violences contre elles. Dans une société moderne et éclatée où seules seraient valorisées les infinies différentielles sexuelles (8 milliards dans le monde, bientôt 10 milliards de différentielles sexuelles) les femmes resteront des dominées. C'est dans la logique du capitalisme et du néolibéralisme, ce modèle économique qui assure le triomphe du patriarcat et qui rend haïssable le paradigme masculin/féminin, pour des raisons qui ne tiennent pas au paradigme lui-même, mais au système politique qui l'a vidé de sa créativité et qui en a fait un instrument de domination et d'extermination : les tenants du néolibéralisme travaillent en effet à bâtir une société complice de l'extermination du prolétariat, complice de la relégation de ce prolétariat particulièrement exposé au niveau mondial que sont les femmes, et complice (pour des raisons à présent anthropologiques) de la discrimination de l'homosexualité accusée de mettre en péril l'espèce humaine et en danger la filiation.

Je pense à Lol dans le champ de seigle (*Le ravisement de Lol V. Stein*, de Marguerite Duras, 1964). Lol cède à l'attrait du dédoublement ; dissimulée dans le champ de seigle, sous les fenêtres des chambres de l'Hôtel des Bois, elle regarde le peu qu'elle peut voir à cette distance d'une rencontre d'amour : la rencontre d'un homme (qu'elle vient de choisir) et d'une femme, l'amie d'enfance qu'elle a choisie depuis le collège ; mais en même temps elle tient leur paradigme sous l'empire de ses yeux, elle exerce le pouvoir politique à égalité avec chacun d'eux, elle n'est dominée par personne, et personne n'a plus de pouvoir qu'elle pour décider des règles communes qui désormais concerneront sa vie et celle des autres. Lol exerce une sorte de démocratie directe.

Qui a dit que les femmes écrivent des livres sans lien avec la politique ? Les femmes écrivent des livres féministes et politiques où « liberté » et « égalité » deviennent des notions indissociables. Lol Valérie Stein, l'héroïne du *Ravissement* de Marguerite Duras, exerce à sa façon, détachée des affaires du monde, par son retrait même du monde dont elle est en quelque sorte une évadée poétique, un pouvoir politique à égalité avec les deux acteurs de la rencontre paradigmatique masculin/féminin : Jacques Hold, l'homme qu'elle a choisi, celui qui raconte son histoire (car c'est un homme, Jacques Hold, le narrateur), et Tatiana Karl, l'amie d'enfance qui est la maîtresse de Hold. Ces deux acteurs de l'histoire de Lol ont un rôle suprême, Tatiana, son corps nu, blanc, sous sa longue chevelure noire, occupe l'imaginaire de Lol et le cadre de la fenêtre éclairée de l'Hôtel des Bois, tel un écran de projection dans la nuit ; cette inscription blanc et noir encadrée par la fenêtre de l'Hôtel est semblable à une page d'écriture et les pages se tournent au fur et à mesure que les corps de Tatiana et de l'homme, Hold, passent et repassent dans la lumière, apparaissent et disparaissent, se déplacent sur le cadre. Ce film-écrit est dominé par le regard avide de Lol ; quant à Jacques Hold, l'amant de Tatiana, qui lui aussi se projette sur l'écran de la fenêtre, l'homme que Lol a choisi et à qui Lol a délégué sa voix pour raconter son histoire, il est un narrateur dont l'apparent pouvoir est détourné, pure conséquence d'une machination dont Lol est le *Deus ex machina*. Car c'est bien Lol la miraculeuse qui subvertit le destin rigide du paradigme, qui introduit dans le paradigme un trouble durable, qui abolit la hiérarchisation du pouvoir politique, Lol dans le champ de seigle, dans ce hors-champ du film-écrit, délègue tout pouvoir, celui des acteurs du récit et celui de l'écriture, et pourtant personne n'a plus de pouvoir qu'elle pour décider des conditions de possibilité du récit, des conditions de possibilité de sa liberté. Lol subjugué, impérieuse malgré son errance, ou grâce à son « ravissement ». Elle est comme la liberté qui invente et qui instaure l'égalité.

La liberté de Lol et l'égalité des diverses fonctions du récit deviennent des notions indissociables. Lol est l'image d'une démocratie qui ne serait jamais privatisée par une élite, elle met en question, à l'intérieur du texte littéraire et au sein de ses instances, les représentations et les hiérarchies collectivement admises. Le récit dont Lol est le centre énigmatique a une fonction politique, plus encore que philosophique.

On sait que Lol a occupé la pensée de la psychanalyse, comme fit Gradiva. Ce sont ces figures féminines interrogatrices qui épaulent le mieux notre vieux et préoccupant paradigme dont les valeurs stéréotypées se trouvent largement dépassées, anéanties ou subverties, remplacées par des énigmes poétiques qui ont sur le monde un pouvoir politique révolutionnaire. Lol, cette figure féminine inventée par une femme, n'est dominée par personne, la valeur « domination » est par elle, par son pouvoir poétique, pulvérisée, Lol couronne le mouvement ouvrier qui depuis le XIX^e siècle s'efforce d'abolir l'esclavage du prolétariat jusqu'à notre époque où lentement celui-ci semble s'éteindre, exténué et trahi par le gouvernement inique de la Finance. Lol ne domine personne et n'est dominée par personne, elle tire sa force à la fois poétique et politique de son aptitude à interroger sans fin le paradigme Jacques Hold/Tatiana Karl, cette version pour elle enfin abordable du paradigme perdu sur lequel s'ouvre le récit de son histoire : Michael Richardson/Anne-Marie Stretter. Elle construit ainsi, par cet apprivoisement des deux sexes, par leur absorption ou leur digestion alchimique, un monde humain et social vivable, sans conflits de pouvoir, où chacun des deux sexes est si faible désormais, si dépourvu face à l'autre qu'il n'est plus besoin pour combattre la domination masculine de construire un monde sexuellement atomisé. Lol est une figure des Lumières qui restaure discrètement l'idée même de société dans notre monde où triomphent de plus en plus l'individualisme libertaire et la logique d'atomisation où nous avons cru trouver le salut, mais qui laisse le terrain libre pour les pires discriminations, les pires injustices et les pires violences sociales : celles qui concernent des catégories humaines

universelles, comme le prolétariat (sa nature a changé, mais il y a toujours un prolétariat, la classe des travailleurs dominés et exploités dans l'industrie et le secteur tertiaire), comme les femmes et comme les homosexuels.

Lorsque Lol depuis le champ de seigle où elle se cache regarde le couple qui passe et repasse derrière la fenêtre, lorsque Lol aperçoit leur ombre, elle ne voit pas que Tatiana Karl et Jacques Hold, c'est aussi le souvenir d'une certaine mémoire qui revient et repasse, une autre scène du deux, le paradigme qui ouvre le récit : Michael Richardson dansant avec Anne-Marie Stretter. Cet effet de *double bond*, de « liaison double », élargit à l'infini les orbitales du couple masculin/féminin, ces deux registres humains qu'il m'importe aujourd'hui de sauver de l'atomisation libertaire et du capitalisme absolu où nous baignons. Lol contemple, apparaissant puis disparaissant du cadre de la fenêtre, le paradigme béni des Dieux que nous ne cessons nous-mêmes de convoquer depuis deux ans, les deux éléments chimiques, masculin et féminin, qui impliquent les lointains agents de sa venue au monde littéraire comme sujet ravi. Sommes-nous ravis nous aussi ? Aussi bien est-ce ce qui pourrait nous convenir le mieux.

Le ravissement de Lol dans lequel tout le récit baigne, qui constitue la matière étrange, inoubliable, du livre, et qui est le style de Marguerite Duras, ne comporte aucune soumission aux conventions sociales et culturelles qui nous rendent habituellement très méfiants à l'égard de la dyade, objet de nos interrogations et de nos critiques. Le ravissement qui est le propre de cette fable inexpliquée et envoûtante, que l'écriture laisse flotter devant nous sans tenter de la rendre cohérente ni même compréhensible, est un mode de décrochement du paradigme qui n'a recours ni à la raison discursive (à l'explication ou à la justification), ni à la contestation philosophique ou politique. Le paradigme n'est pas contesté de façon frontale ou frondeuse, il ne subit pas une modification qui pourrait avoir des effets politiques secondaires, il est (comment dire ?) allégé par le regard de Lol. Lol ôte au paradigme décrié ce qui lui nuit le plus, sa polarité dominant/dominé.

C'est, à travers le paradigme qui passe, disparaît puis repasse dans le cadre de la fenêtre, un heureux détachement qui se dit et en même temps un pouvoir explicite qui s'institue et qui met fin, dès le début du livre et jusqu'à sa dernière page, à la hiérarchisation de la société. Le masculin et le féminin qui passent et repassent avec une sorte de lassitude ou de manque de conviction dans le cadre de la fenêtre sont devenus l'un et l'autre sans pouvoir. Le seul pouvoir qui s'auto-institue entre les pages du livre est celui de Lol, de Lol qui se tient éloignée par sa « maladie » de tout pouvoir temporel. Mais justement Lol, comme l'œuvre littéraire dont elle est l'emblème, n'est dominée par personne. Qu'est-ce à dire ? Que dans nos vies nous devrions imiter le détachement ou le ravissement, la maladie de Lol, afin d'échapper aux impasses du paradigme masculin/féminin, à ses méfaits et à ses tentations ? Que nous devrions faire œuvre littéraire ou œuvre d'art afin de nous soustraire aux impératifs canoniques, de manifester notre autonomie par rapport à la hiérarchisation entre les individus aux commandes qui ont le pouvoir politique et financier et le reste de la population qui est contrainte d'obéir et de subir, entre les dominants et les dominés, dans bien des cas entre les hommes et les femmes ? Voilà un souhait éthique et un propos intellectuel et artistique l'un et l'autre légitimes, et c'est le sens que le désir de faire une œuvre bien en tous genres pourrait prendre à la lumière de ce grand détachement de Lol qui anéantit sans violence l'état de domination, domination active (exercée sur autrui) et domination passive (subie), où se trouve le monde : elle respecte tout en le dissolvant le pouvoir de séduction propre au féminin de Tatiana (et je ne dis pas « à la femme »), et elle accepte tout en le détournant le pouvoir politique propre au masculin de Jacques Hold (et je ne dis pas « à l'homme »), le narrateur du *Ravissement* étant l'exécuteur littéraire de Lol, celui qui écrit dans

la fascination de Lol l'histoire de Lol. Chacun des trois protagonistes essentiels a, de la sorte, sa frange de pouvoir qui ne nuit pas aux autres, tout au contraire qui les complète et qui les seconde.

Une société démocratique, autrement dit autonome, une société qui pose l'égalité des citoyens comme la condition de possibilité de leur liberté, implique que chaque citoyen ne soit dominé par personne. Personne n'aura plus de pouvoir que soi pour décider des règles communes nous concernant tous. Le pouvoir ne doit être privatisé ni par une élite politique ou financière, ni par une bureaucratie, ni par une population d'experts ou supposés tels. Le livre de Duras instaure bien une sphère publique où les personnages-citoyens sont à la fois libres et égaux, rendus libres et égaux par le ravissement de Lol, clé de voûte d'un récit dont la valeur poétique EST politique et qui de surcroît laisse finalement au lecteur et à son imagination la part de responsabilité la plus importante. En l'absence de participation effective du lecteur, le récit de Duras se trouve comme désactivé, nous sommes tous convoqués à partager le pouvoir avec les membres de la collectivité qui compose le récit, Lol ne retire à la dyade masculin/féminin les attributs statiques consacrés par les conventions et les mythes que pour les disperser entre tous les acteurs du récit, ce qui a pour effet de débrider les stéréotypes et de délivrer l'ankylose du paradigme masculin/féminin. Lol dissout l'idée de pouvoir et n'occupe elle-même ni le dessus ni le dessous dans la distribution des rôles, celui qui lui revient étant inqualifiable, évasif. Et si Lol possède une vérité, si elle est en elle-même une Vérité, c'est par sa mise en question à la fois poétique et politique des représentations collectivement admises du masculin et du féminin. Si elle s'éteint et sommeille pendant dix ans après avoir vu lui échapper son fiancé Michael Richardson, jeune homme oisif, fils de propriétaires terriens, et après avoir renoncé à la vie normée qui lui était promise tout juste sortie du collège (le mariage de Lol devait avoir lieu à l'automne), plus que par sa déception d'amour (quand le fiancé pendant le bal au Casino municipal l'abandonne pour Anne-Marie Stretter) c'est par un paradigme masculin/féminin inattendu (hypnotisant comme un fantasme et très éloigné du modèle patriarcal) que Lol tombe, comme on dit, malade. Voilà une recreation du paradigme tout à fait bien venue pour nous donner une idée de ce que peut la littérature. Lol éprouve une folle passion pour son fiancé, MAIS c'est seulement le jour du grand bal, au Casino, que son histoire commence, c'est l'entrée en scène du féminin qui la frappe d'immobilité, c'est Anne-Marie Stretter. Je ne veux pas m'étendre sur le personnage de mère que cette femme, plus âgée et accompagnée de sa fille quand elle arrive au bal, recouvre, mais seulement insister sur ce paradigme aux désinences « durassiennes », une mère et un jeune homme de 25 ans qui pourrait être son fils qui dansent, éperdument fondus l'un dans l'autre. Ce paradigme aux mille motifs autobiographiques ouvre dans Lol une éternelle blessure qui fait d'elle pendant dix ans une « belle au moi dormant ». Le cœur de Lol lui manque, le cœur de Lol n'est pas, comme on dit, « là », à cause de cette scène où un certain paradigme masculin/féminin a fait effraction, l'a blessée et endormie comme l'aurait fait une pomme empoisonnée, mais ce paradigme, dans une fable qui en dit long sur les souffrances liées au sexe et à une généalogie fantasmatique, accomplit le miracle de rendre Lol libre de toute domination, il la dote pour l'éternité, il lui donne quand elle se réveille de son sommeil de dix ans, un pouvoir absolu sur tous les êtres qui l'approchent. Un tel pouvoir n'est pas exactement un pouvoir politique, c'est un pouvoir inqualifiable par des mots tranchants et sûrs d'eux-mêmes, il faut recourir pour en parler à des mots balbutiants, c'est un pouvoir sur les autres qui tient au style évasif, égaré, de Lol, et le style de Duras est cela-même, il a un pouvoir étrange que l'on peut renier ou doucement accepter, un pouvoir qui n'entre pas dans les canons du pouvoir, un pouvoir que l'on respectera, mais dont on pourra aussi bien se moquer, un pouvoir fragile ET qui tient cependant à sa merci le paradigme masculin/féminin. N'est-ce pas là comme un souhait de Castoriadis, l'inspiration d'une démocratie directe dans laquelle chacun pourrait participer, sur un rapport d'égalité avec les autres, à l'activité auto-instituante de la société, une société où l'on se sentirait à la fois libre et

lié aux autres dans un vrai rapport d'égalité, fait de pouvoirs partagés et compatibles entre eux, libéré des diktats paradigmatiques, mais non du paradigme fantasmatique particulier à chacun de nous ? Car Jacques Hold a son propre paradigme masculin/féminin, et Tatiana Karl aussi a le sien, de la même façon que chacun parmi nous a son propre destin paradigmatique invisible ou étouffé souvent par les canons, les normes et les impératifs sociétaux. Faire surgir des paradigmes fantasmatiques imprévus et libres sous les vieux restes du paradigme institutionnalisé par le patriarcat, les découvrir comme des libérateurs de forces endormies sous les dépôts de la tradition, sous toutes les contraintes sociétales, usées, encombrantes et néfastes qui les recouvrent, et qui les étouffent, serait-ce l'entreprise, l'aventure dans laquelle les littératures et les créations, sans forcément le savoir, et sans se l'être proposé, s'engagent ?

La longue Suite poétique, inédite, de Clara Janés, *La noche de la pantera* (*La nuit de la panthère*) se berce d'un autre paradigme fantasmatique qui déjoue lui aussi les assignations genrées dont nous nous détournons avec foi et raison au cours de nos lectures, de nos écritures et de nos épopées quotidiennes. Le poème s'inspire d'une chanson populaire du Mazandéran, région du nord de l'Iran, sur la côte méridionale de la mer Caspienne. Cette chanson raconte l'histoire de Mina, la jeune fille aux yeux rouges, amoureuse de la panthère. La panthère lui rendait visite toutes les nuits et les hommes du village, jaloux, décidèrent de lui donner la mort. Au premier coup de feu, la panthère s'enfuit dans la forêt et la jeune fille la suivit. Toutes les deux se perdirent pour toujours dans la nuit. Mais la poète continue la chanson, car celle-ci a réveillé le paradigme fantasmatique qui la fait vivre et créer avec cette force magique qui nous émeut tant jour après jour ; elle s'introduit dans le corps de Mina pour une chasse amoureuse et mystique qui n'a pas de fin, car voici que cette érotique poursuite occupe nos rêves de chaque nuit, nos rêves qui se bercent de la sombre et voluptueuse mélodie, du fol désir qu'inspire la panthère blessée dont les traces de sang sont autant de calligraphies d'amour et de mort, séminale source de l'enfantement poétique.

Comme François d'Assise, la panthère s'est sans doute réfugiée dans une caverne que la poète-Mina cherche à trouver, bravant les flèches, les lances et les fusils des hommes, ces infidèles qui traquent dans la forêt pour les tuer les amants, une forêt qui me rappelle la forêt nocturne de *Noces de sang*. La poète, dans sa fuite ou sa quête qui emplit le long poème de son halètement, marche sur des traces de sang qu'elle croit reconnaître, parmi landes et taillis, rêvant à la noire source qui gicle des flancs fugitifs de la panthère, à sa suave foulée, cherchant le chant qu'aurait inscrit sur la roche ou sur le tronc d'un chêne la compagne érotique et mystique, douce et cruelle, dont les caresses, l'effluve, les suaves et sauvages griffures sont nécessaires à l'engendrement du poème, ce fruit sensuel et sacré d'un accouplement mythique qui fait hurler le paradigme, arraché à sa poisse stéréotypée. Et la course éperdue pour rejoindre la panthère peut-être blessée à mort par les chasseurs se tresse avec le goût encore violent d'enlacements et de griffures qui ne laissent aucun doute sur le caractère sexuel d'un paradigme aux accents mystiques qui semble parfois évoluer dans le ciel comme une constellation inconnue des amoureux de la nuit et des étoiles. C'est sur fond de forêt, de sang, de feu et de traque que le long poème d'amour s'épanouit ; à la frontière indécidable de la vie et de la mort on évoque les enlacements du passé comme ceux de Galatée et d'Acis guettés par le sombre ennemi à l'évocation duquel le désir s'exalte et enfante ce texte haletant aussi bien d'agonie que d'extase. Et même si la panthère a des feintes et des violences qui évoquent un partenaire masculin, le féminin qui l'orne et dont on ne peut détacher la pensée trouble profondément le paradigme dont nous guettons et savourons les mutations et les miroitements partout où nous le pouvons, et précisément dans les textes qui nous émeuvent le plus (et Albertine donc, ah Albertine !). Mais ce qui dans *La nuit de la panthère* nous trouble, plus encore que le versant féminin du partenaire amoureux dont les douces griffes

et les pénétrantes calligraphies semblent résoudre l'équivoque, c'est la mort : ce songe érotique et mystique ne saurait se passer d'elle. La mort habite l'étreinte nuptiale, elle traque les amants, elle est dans la forêt, dans les fourrés, dans les poursuivants, dans les flaques de sang, dans l'incendie qui égare les chasseurs, dans cet amour qui ne se dit pas, elle est jusque dans le lit obscur de la dernière rencontre :

Reverberan los rugidos de plata
y ensanchan la noche.
Emboscado tu amor
asalta la mano de la luna en mi pelo
y yo me desnudo de la luz
para entrar contigo
en ese lecho oscuro
donde unidos los cuerpos
son un agua negra
sosegada
que sólo a sí misma se conoce.
[Les rugissements d'argent scintillent
et agrandissent la nuit.
Ton amour embusqué
assaille la main de la lune dans mes cheveux
et moi je me dénude de la lumière
pour entrer avec toi
dans ce lit obscur
où les corps enlacés
sont une eau noire
paisible
qui ne connaît plus qu'elle-même.
(Trad. de l'auteur)

C'est pourquoi sans doute cette relation troublée du masculin/féminin, où le masculin comme le féminin titubent, bravant et fuyant les codes, les genres et les lois, est riche de tous les dons de la nature, pétales, feuilles d'automne, odeurs de terre mouillée, paniers de poires, trèfles, verveines, romarin, fleuve et fourrés, libellules, rosée, aubépines, pétunias, odeur du pain, goût de l'anis, mousse, aîrelles, lacs, mûres, blés, aigrettes et loriots, rossignol, étoiles, aubes et crépuscules. Cet amour cosmique unit l'injoignable, la panthère et la jeune femme, dans une immense secousse, ce Big Bang accouche du poème et d'un sentiment de plénitude qui tient en respect les codes sociaux et la mort ; on dépasse ici l'étroitesse des assignations tant sexuelles que genrées, ces assignations et distinctions n'ont plus cours dans l'univers mythique du poème qui évolue à cent lieues au-dessus des cloisonnements identitaires. Le moi du féminin (Mina, la poète) est ici sans fond, le moi n'est pas même dormant, il a perdu ses frontières et il est comme pulvérisé par une force centrifuge qui l'arrache à tout type d'assignation sociale, son seul idéal est de beauté, sa seule vie est ce chant où se dit en vocalises infinies le désir d'assomption et de ravissement, le souhait d'une extase contagieuse qui nous permette de dépasser toutes nos limites. La seule contrainte amoureusement acceptée est l'exigence de beauté qui contient toute une éthique, non dite et d'autant plus efficace et communicative, ce long poème est une vraie « poéthique ».

Alors oui, je voudrais faire un livre bien en tous genres, qui inclurait le masculin et le féminin avec amour et conviction, quelle prétention, ou quelle déraison ! Un livre ouvert à toutes les tempêtes susceptibles de secouer ce poirier du paradigme masculin/féminin. Je voudrais être Rosa Bonheur peignant Buffalo Bill sur son coursier blanc accompagné (je sais, c'est impossible) de Calamity Jane et de leur fille toutes deux montées elles aussi sur un beau coursier ; je voudrais être Lol ou MD suffisamment absentes à leur moi pour inspirer une fable poétique et politique qui aère le paradigme outrancièrement duel, responsable des malheurs sociétaux, une fable sur une possible démocratie où liberté et égalité ne seraient plus de vains concepts ; je voudrais comme la poète-Mina rejoindre, au risque de mourir, la panthère peut-être blessée dans sa caverne pour, avec elle, refaire le monde, comme dans un mythe de création, un monde net des souillures de la Finance, de la politique, de l'inégalité entre les sexes, entre les hommes, entre les hommes et les femmes.

Michèle RAMOND – Professeure émérite de l'Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis. Michèle Ramond a animé des séminaires et publié de nombreux articles et ouvrages sur la littérature espagnole et sur Federico García Lorca (*Amours ibériques*, Paris, Indigo, 2010 ; *Masculinféminin ou le rêve littéraire de García Lorca*, Paris, L'Harmattan, 2010).

Dans le cadre de ses recherches sur les femmes, elle a créé en 2003, à l'Université Paris 8, l'équipe de recherches « Gradiva. Créations au féminin », transformée en Association en 2008 (<http://gradiva.univ-pau.fr/live/>). Elle a publié dans ce cadre plusieurs livres collectifs. Son dernier livre sur l'écriture des femmes est *Quant au féminin*, Paris, L'Harmattan, 2011. En 2010 elle a créé chez L'Harmattan la collection « Créations au féminin ».

Elle a traduit en particulier *Trampantojos*, de l'écrivain argentin Saúl Yurkievich, sous le titre *Bonheurs du leurre* (Paris, Gallimard, 2010) et elle est auteure de fictions : *La Moureuse* (Paris, Le Hameau, 1987), *Vous*, 1988, *L'Occupation*, 1991, *Feu le feu*, 2004, *Voyage d'été*, 2006, *Lise et lui*, (Paris, Éditions des femmes, 2008), *Les nuits philosophiques du Doctor Pastore*, (Paris, L'Harmattan, 1997).

Du *je* féminin au neutre masculin

Del yo femenino al neutro masculino

Sylvie CAMET

Université de Lorraine

La critique littéraire a fortement déprécié les genres personnels, considérant qu'ils ne conduisent pas à l'effectuation d'une œuvre ; or, les femmes ont été, pour des motifs socio-historiques, souvent tenues à ces formes d'écriture. L'examen de leurs journaux prouve cependant qu'ils recèlent une complexité inattendue, qui permet de penser l'insincérité du concept de neutre et la volonté, à travers ce critère sélectif, de dévaluer encore la production féminine.

Mots clés : journal intime, neutre, moi, femme, œuvre d'art

Domaine : XIX^e siècle, XX^e siècle, Europe

Literary criticism strongly depreciated the genres focused on personal expression (letters, diaries...), considering that they do not lead to the effectuation of a work of art; yet, the women were, for socio-historic motives, often restricted to these forms of writing. The examination of their diaries proves however that they contain an unexpected complexity, which allows to appreciate the insincerity of the concept of Neutral and the will, through this selective criterion, to devalue the feminine production.

Keywords : diary, the intimate, neutral, woman, work of art

L'évidente contradiction que recèle l'expression de « neutre masculin » souligne l'espèce de discordance que notre réflexion veut tendre à souligner : que la voix féminine se serait inscrite prioritairement dans l'expression du moi, tandis que la revendication d'une écriture neutre par la critique aurait été rapidement synonyme d'écriture masculine. En effet, l'écriture féminine (ce que l'on peut comprendre comme écriture dont les femmes sont les auteures, ou comme écriture marquée par l'empreinte du féminin) est associée au registre de l'intime, mineur et sans conséquence. Accéder à l'Écriture, c'est-à-dire à la dignité littéraire, à la dignité auctoriale, signifie excéder l'étroitesse du genre (littéraire et sexuel), s'adonner à l'invention neutre, donc être dans la capacité de s'abstraire, ce que ne peut obtenir qu'un sujet libre.

L'écriture du moi comme infra-écriture

Journal versus œuvre littéraire

Maurice Blanchot, dans *L'espace littéraire*, interprète la pratique du journal intime comme le signe d'une réticence de la part d'un auteur, travaillant par ailleurs à une œuvre littéraire, à creuser, entre sa personne et la fiction, la distance nécessaire¹. Ce mouvement révèle une faiblesse, il est la preuve que l'individu demeure au cœur du processus tandis qu'il devrait faire l'effort de n'en être que l'agent. L'œuvre ne devient œuvre qu'à la condition de son impersonnalité, au contraire du journal intime attaché au *moi* :

Il est peut-être frappant qu'à partir du moment où l'œuvre devient recherche de l'art, devient littérature, l'écrivain éprouve toujours davantage le besoin de garder un rapport avec soi. C'est qu'il éprouve une extrême répugnance à se dessaisir de lui-même au profit de cette puissance neutre, sans forme et sans destin, qui est derrière tout ce qui s'écrit, répugnance et appréhension que révèle le souci, propre à tant d'auteurs, de rédiger ce qu'ils appellent leur Journal².

L'expression « ce qu'ils appellent leur Journal », marquée par la condescendance, évoque toute la charge de mépris qui accompagne l'évocation de ce genre mineur. L'argumentation met en lumière la forme d'angoisse qui préside à tout travail rédactionnel, ressenti comme une perte, comme une coupure, un pan de soi qui se détache et menace l'équilibre intérieur. Le journal apparaît alors comme une pratique rassurante, sorte de jeu de miroir qui, en autorisant le dialogue de soi à soi, facilite le passage du discours intérieur à l'énoncé public. En outre, le journal simplifie l'acte de création, en ce qu'il ne présuppose ni construction, ni élaboration préalable, qu'il n'implique pas l'invention d'un personnel littéraire ni la mise au point d'une structure événementielle. L'écrivain au contraire doit être au service de l'œuvre, les aventures privées, si elles servent de substrat au livre, y sont l'objet d'une réinterprétation qui les divise de l'être qui les porte.

Écrire, c'est entrer dans la solitude où menace la fascination. C'est se livrer au risque de l'absence de temps, où règne le recommencement éternel. C'est passer du Je au Il, de sorte que ce qui m'arrive n'arrive à personne, est anonyme par le fait que cela me concerne, se répète dans un éparpillement éternel³.

1 Les lignes qui suivent reprennent en grande partie les paragraphes II. 2 « Journal versus œuvre littéraire : la critique de Maurice Blanchot » et II. 3 « L'anti-journal de Roland Barthes » de l'article de Dominique Kunst Westerhoff, « Le journal intime », [en ligne], dernière mise à jour 2005, disponible sur : <http://fr.scribd.com/doc/97975454/Departement-de-francais-moderne-de-l-Universite-de-Geneve-La-figuration-de-soi> (consulté le 5 octobre 2013).

2 Maurice Blanchot, « Recours au journal », *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 24.

3 *Ibid.*, p. 31.

C'est ainsi que le jeu des pronoms personnels renvoie tout ce qui appartient à l'ordre individuel à une extériorité salutaire. Telle est la condition de l'accès à la forme. Dans *Le Livre à venir*, Maurice Blanchot, dans le chapitre intitulé « Le journal intime et le récit », met en regard les deux types d'écriture qu'il fait entrer dans une série d'oppositions ; l'œuvre produit l'être neutre, tandis que le journal intime s'affiche comme une illustration du scripteur même. Il convient d'ailleurs d'employer ici le terme de scripteur, puisque celui d'auteur est dénié. Pour Maurice Blanchot, le journal reste l'expression de l'individu de tous les jours, il ne fait pas scission avec la pratique ou du moins il ne la transmue pas ; pour faire œuvre, l'individu doit savoir s'inventer, être capable de prospecter des voies sans commune mesure avec son champ d'exploration circonscrit et visible, et cette exploration ne peut être traduite que par l'impersonnalité du neutre :

Il semble que doivent rester incommunicables l'expérience propre de l'œuvre, la vision par laquelle elle commence, l'espèce d'égarement qu'elle provoque, et les rapports insolites qu'elle établit entre l'homme que nous pouvons rencontrer chaque jour et qui précisément tient journal de lui-même et cet être que nous voyons se lever derrière chaque grande œuvre, de cette œuvre et pour l'écrire⁴.

Dans notre perspective, nous ne pourrions manquer de relever l'emploi du mot « homme » avec cette incertitude qui l'accompagne en langue française, l'homme embrasserait le genre humain, et pourtant, le recours au singulier, laisse facilement accroire que ce ne sont pas des hommes dont il s'agit, mais de l'homme au sens du genre.

Voix versus voix narrative

Roland Barthes s'affiche comme un adversaire virulent du journal, et plus généralement de l'écriture de l'intimité au quotidien : il ironise de ce qu'au XVI^e siècle, où l'on commençait à écrire des journaux, on appelait cette forme un diaire : par une fausse étymologie, il en fait l'absurde contraction de diarrhée et de glaire⁵. Cette origine fantasmée montre sa répugnance, et toute la charge scatologique dont il accompagne l'écriture intime indique que là est véritablement selon lui l'objet de cette dernière. Le journal ne peut atteindre au Livre, stipule alors Roland Barthes, s'inscrivant dans la ligne critique de Maurice Blanchot.

Avec Emmanuel Levinas les réserves sont d'une nature un peu différente. Le journal serait intrinsèquement dans l'incapacité de construire du lien. Il exhiberait l'intime, mais sous la forme d'une communication en miroir. Il signifierait ce paradoxe d'une rencontre qui ne rencontre rien. L'œuvre véritable construirait à l'inverse une expression tournée résolument vers l'altérité. Cependant, cette rencontre ne nous apprend finalement pas grand chose non plus, puisque l'altérité ne se livre à nous que pour nous échapper. Il s'agit là d'une expérience du neutre, c'est-à-dire une expérience d'une voix narrative impersonnelle, narrant à distance un récit qui ne serait ressenti par personne, ne serait supporté par aucune sensibilité personnelle, comme le commente Pierre Zaoui⁶. Et pourtant, l'expérience de cette rencontre ne se saisit qu'en deçà de toute raison, en deçà de toutes les rationalisations. Levinas annonce l'expérience d'une sensibilité plus extrême que toute sensibilité empirique et qui, dans tous les cas, ne se *neutralise* jamais. Il y a donc une véritable contradiction à vouloir faire de l'expérience de l'Autre, une expérience du

4 Maurice Blanchot, « Le journal intime et le récit », *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 229.

5 Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 91.

6 Colloque International Levinas et Blanchot : Penser la différence, Palais de l'Unesco Paris, 13-16 novembre 2006, Pierre Zaoui : « L'autre, le dehors, le neutre : des expériences sans affects ? ».

dehors ou du neutre, cet ultime renversement revient à prendre en considération l'écriture de soi selon de nouveaux critères.

Écriture féminine et écriture du *moi*

Une écriture du désœuvrement

La conscience d'un désœuvrement du sujet, de son impuissance historique et personnelle, est au principe de la naissance du journal intime. Cela signifie que, jusqu'à une époque récente, les genres littéraires que les femmes ont privilégiés, pour des raisons de convenance, des raisons d'efficacité, ont été liés au *moi* : elles se sont adonnées à la poésie, la correspondance, elles ont rédigé leur journal, ou des romans de portée autobiographique. Le journal s'entend comme un ouvrage de dame, au même titre que la couture. Il n'est pas question d'art, mais de délassement. On s'y divertit, sans même oser l'avouer ou l'afficher. L'entourage consent à cette échappatoire du moment que les apparences sont sauvées. En outre, le journal est un journal de filles, car c'est un journal d'apprentissage de l'écriture, une forme que l'on oublie, dont on se détache, lorsqu'on a atteint une expression plus solide ou plus magistrale : le « on » vaut pour les hommes qui s'essaient au genre subsidiairement, à côté, mais il ne vaut pas pour les femmes qui s'en tiennent à ce stade infantile. Demeurerait donc attachée à cette modalité du discours l'image d'une immaturité foncière, voulue, entretenue certainement. Michelle Perrot caractérise les femmes comme les voix silencieuses de l'histoire⁷, il n'est donc pas surprenant que leur parole s'incarne dans le genre diariste, n'étant pas des actrices politiques, elles peuvent y trouver le moyen d'évacuer la tension physique et psychique qui est la leur sous la forme d'un acte d'expression. En outre, ce type d'écriture ne semble pas enfreindre les codes moraux, puisqu'il n'a pas pour finalité première la publication. On se souviendra des efforts entrepris par Henry James pour empêcher la diffusion du journal d'Alice, tout allait pour le mieux tant que cette dernière s'essayait dans les bornes du privé, mais il a été intolérable à l'écrivain officiel d'apprendre, qu'avant sa mort, sa sœur avait fait imprimer quelques exemplaires de son manuscrit et qu'elle espérait le communiquer autour d'elle. Face à lui surgissait soudain une autre image que celle de la cadette pleine d'esprit, mais désolée, une jeune femme animée du désir d'exister par-delà les contraintes inhérentes à sa condition de célibataire malade. Les femmes, exclues du travail de création, ont tout de même approché l'écriture : qu'elles l'aient fait par le biais de la correspondance, de mémoires, qu'elles l'aient fait en étroit lien avec elles-mêmes, ne discrédite par leur effort puisque cet exutoire a probablement été de nature à les maintenir en vie. Nous renvoyons brièvement aux analyses établies sur le rapport de cause à effet, entre enfermement féminin et folie, entre aliénation domestique et maladie psychique, entre cloisonnement et symptômes hystériques, par Shoshana Felman⁸ notamment, par Stella Harrison dans son récent ouvrage *Virginia Woolf : L'écriture, refuge contre la folie*⁹ ou encore par Béatrice Didier dans *L'Écriture femme*¹⁰. Compte tenu de la pesanteur des interdits, de l'effort considérable qu'il faut fournir pour la moindre entreprise, ce que les analystes considèrent comme la faiblesse de la production féminine et son manque d'abstraction, doit au contraire être examiné avec étonnement : ce peu a été arraché à l'oubli au prix d'une gigantesque lutte.

7 Michelle Perrot, *Les femmes ou les silences de l'histoire*, Paris, Flammarion, 1998.

8 Shoshana Felman, *La folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1978.

9 Stella Harrison, *Virginia Woolf : L'écriture, refuge contre la folie*, Paris, Éditions Michèle, coll. « Je est un autre », 2011.

10 Béatrice Didier, *L'Écriture femme*, Paris, PUF, 1981.

Parmi l'infini florilège des citations misogynes, nous n'en préleverons qu'une à titre d'exemple, qui illustre cette condamnation des femmes à un état de nature, les isolant radicalement de tout rapport à la chose intellectuelle et les condamnant de ce fait à la souffrance extraordinaire qu'est l'amputation d'une part d'elles-mêmes. Peu ou prou, elles en sont toutes réduites à cette condition de petite sœur de Shakespeare, fiction que bâtit *Une chambre à soi*, évoquant les sœurs magnifiquement douées, transformées par la force d'un désaveu historique en sombres et inquiétantes sorcières.

Comment appeler une créature dont le sein, destiné à allaiter des enfants et à renfermer des joies maternelles, demeure stérile et ne bat que pour des sentiments d'orgueil, dont la bouche, faite pour livrer passage à de tendres accents, s'ouvre pour prononcer de hardies et bruyantes paroles, dont les yeux, créés pour sourire, pour être doux et ignorants, sont pensifs, sévères et, quand certains éclairs les illuminent, laissent voir d'effrayantes profondeurs, enfin dont toutes les facultés et tous les organes ont pris une destination contraire à celle qui leur était assignée, comment appeler une pareille créature ? En vérité, je ne crois pas qu'il y ait, dans la langue qui se parle et même dans celle qui s'écrit, un nom qui puisse lui convenir¹¹.

Une pareille sentence renvoie à un être biologique, mais celui-ci ne s'interprète pas comme un lieu de « l'exister », il s'affirme plutôt comme l'antithèse négative de l'esprit. Le neutre est donc bien masculin. Cette posture de l'écrivain inventant le narrateur comme sorte de médiateur inconnu entre une production rationnelle et une production inconsciente, n'est donc le fait que de l'individu encouragé à occuper cette place, et cet individu est masculin. Les femmes sont enfermées en revanche dans quelques stéréotypes qui font d'elles une corporéité, tandis que simultanément ce corps leur est interdit comme lieu maudit de la jouissance. Par ce jugement, elles sont sans nom. Il n'y a pas de neutre femme.

Permanence du moi

La réhabilitation du journal, si elle était nécessaire, est passée notamment par l'immense inflation du discours personnel à la fin du vingtième siècle. Philippe Lejeune, analyste de ces questions, insiste dans toutes ses publications sur le fait vivant du journal intime qui est avant tout une pratique et une attitude d'écriture devant la vie. Le seul but déclaré de ses enquêtes reste « de faire voir le journal personnel dans sa complexité et sa variété, une solution parmi d'autres aux problèmes que tous, « diaristes » ou non, doivent affronter ». La nouveauté par rapport à ce que postulaient Blanchot et Barthes est que le journal est porteur d'un enseignement quant à la vérité de l'écriture, qu'il n'est donc pas simplement auto-réfléchi mais qu'il contient en germe toutes les interrogations théoriques et formelles que l'écrivain doit se poser. La limite dépréciative assurant le cloisonnement des genres, selon une taxinomie évaluative qui rappelle Boileau et les normes des Anciens, cette limite disparaît. La terminologie de Lejeune adapte le discours aux conventions modernes, substituant l'expression de « journal personnel », moins subjective, à celle de « journal intime », ce dernier adjectif étant quelque peu teinté d'histoire et grevé de présupposés. Les avatars du journal sont multiples, et son autorité s'affirme, l'intérêt qu'il suscite ne se dément pas : l'auteur s'en réfère pour le prouver à la situation contextualisée des jeunes filles au XIX^e siècle¹² par exemple, il montre par ses recherches que l'écriture s'enrichit de diverses connotations adaptées à différentes époques, tel est le cas du brouillon et de l'herbier¹³, et plus récemment, avec le blog ou la page sur ordinateur, Internet devient le support d'affichage de

11 Paul Gaschon de Molènes, « Les femmes poètes », *Revue des Deux Mondes*, 4^e série, Tome XXXI, 1847, p. 53.

12 Philippe Lejeune, *Le Moi des demoiselles. Enquête sur le journal de jeune fille*, Paris, Seuil, 1993.

13 Philippe Lejeune, *Les brouillons de soi*, Paris, Seuil, 1998.

soi sur écran¹⁴. En outre, les variations sur le modèle unique prouvent sa richesse adaptative, le temps n'en altère ni l'attrait, ni la force, en dépit des discours contempteurs. Le journal intime sous la forme d'un carnet, fermé par un cadenas, tenu par la jeune fille de quinze ans, constitue la référence grossière. « Entre le *moi* journalier, celui du diariste, et l'être impersonnel que l'œuvre fait advenir, le hiatus est fondateur » écrit Dominique Kunz Westerhoff¹⁵. Cette dernière remarque conforte l'idée que le journal s'approche bien plus de la création littéraire qu'une première approximation ne le laissait entrevoir ; en effet, dès l'instant que celui qui se raconte adopte la posture de l'observateur, l'intériorité qui est la sienne devient une extériorité, l'examen ne revêt pas qu'une dimension narcissique, mais projette au loin le matériau personnel qui peut advenir comme substrat d'une œuvre. Il facilite l'émergence de cet être échappant à une incarnation définie, de cet être symptomal de l'écriture, car c'est un autre moi, un moi tissé de soi que le journal fait exister, par-delà le sujet biographique. La thèse d'Alain Girard, *Le journal intime et la notion de personne*¹⁶, établit que c'est un genre littéraire. Du point de vue historique, en plein ^{xx}e siècle, « nous sommes au moment où l'on passe du Journal intime au Journal tout court » et, si la formule journal intime persiste, ce n'est que par convention, car c'est un fait : la publication anthume s'est largement répandue. Par l'écriture, les femmes se voient voyant, se regardent, regardant. Que cette prise de parole s'accomplisse selon une modalité essentiellement égotiste, visant à la conquête de l'identité, donc définie par des conditions socio-historiques, n'implique ni sa nullité, ni son rôle éminent dans un processus de libération de soi, mais peut-être aussi des conventions de l'écriture elle-même. À travers le discours autobiographique, il s'agit pour les femmes de s'établir comme sujet, de s'écrire autres que ne les ont écrites les hommes, non plus de l'extérieur, mais de l'intérieur. En ce sens, la revendication va plus loin qu'il y paraissait initialement, puisque l'on découvre que se dévoile dans ce travail un autre langage que celui tenu par les hommes.

Les métamorphoses de l'écriture du *moi*

Clinique du corps et parole civique

L'examen de cette résistance, de cette capacité à vaincre les modes, mérite quelques observations spécifiques. En effet, ce vide de l'œuvre, dénoncé plus haut, n'a pas entraîné un vide de la production, alors qu'on connaît suffisamment de formes désuètes qui ont péri malgré leur appartenance à des registres soutenus et tenus pour nobles – on peut songer à l'épopée notamment. Historiquement, le journal intime s'est constitué de ce déséquilibre entre l'intimité individuelle et les événements du monde, de ce vide central où le *moi* ne se fonde que dans une conscience de l'éphémère et dans sa propre incapacité à avoir prise sur le réel. Pour revenir à Alice James, il va de soi que sa parole, confinée à l'espace familial, tandis que son frère William s'adresse à un parterre d'étudiants à Harvard ou son frère Henry à un lectorat par-delà l'Atlantique, est d'avance discréditée. L'emprise qu'elle peut avoir sur ce qui l'environne passe par la fixation écrite des impressions et des jugements. Les « perles chues de ses lèvres » dépassent donc bien largement le récit plaintif des maux physiques pourtant innombrables et déchirants ; si le journal est la forme malléable où couler les observations diverses, c'est qu'elle prépare mieux qu'à un tête-à-tête narcissique, elle éduque le goût et transcende l'émotion fugitive. Or, c'est en accusant les femmes de s'adonner à un exercice à valeur narcissique qu'on les exclut du statut d'écrivain.

14 Philippe Lejeune, « Cher écran... » *Journal personnel, ordinateur, Internet*, Paris, Seuil, 2000.

15 Dominique Kunz Westerhoff, « Le journal intime », article cité.

16 Alain Girard, *Le journal intime et la notion de personne*, Paris, PUF, 1963.

Ce renversement montre et la mauvaise foi attachée au genre littéraire et la mauvaise foi attachée au genre sexuel.

Par ailleurs, le journal n'étant pas précisément destiné à un dehors, il devrait jouer avant tout de la transparence. Pourtant, on retiendra que dans de nombreuses occurrences domine une élaboration qui a peu de rapport avec une sorte d'effusion. On en saurait peut-être plus sur les angoisses auxquelles Virginia Woolf est en proie, sur les traumatismes sexuels que lui inflige son demi-frère si on savait ce que signifient les mystérieux «O, O+» ou «Oo» au bas de certaines pages de son journal d'adolescente. Le langage crypté scelle, plus qu'il ne découvre, et les lecteurs se trouvent face à ces réalités non médiatisées dans une situation médiatique. C'est en tant qu'objet de souffrance et non pas de jouissance que le corps apparaît le plus souvent dans le journal. Nombreux journaux ou mémoires sont bien plutôt conçus non comme miroir, mais comme lieu de réfraction du moi dans le monde et du monde dans le *moi*. Les femmes adviennent en écriture en explorant les frontières du genre (l'on s'amusera de l'ambivalence du terme employé ici) et inventent un espace où le *je* est lui-même fiction. Le neutre est le *moi*, celui qui se construit dans la mise à distance même du phénomène de composition. On peut penser encore à Virginia Woolf qui réussit cette création d'un *je* qui expose le petit fait, l'anecdote privée en lui conférant un retentissement universel. Toutefois ce n'est que lorsque la souffrance est asexuée qu'on peut l'évoquer sans honte. « Comme je m'intéresse à moi-même ! »¹⁷, s'exclame-t-elle. Elle cherche toujours à savoir ce qui arrive à son *moi*, lorsqu'il est seul, en compagnie, heureux, inquiet, déprimé, lorsqu'il dort, mange, se promène, et aussi lorsqu'il écrit, explique Élisabeth Poulet¹⁸ : « Que Sydney vienne, je suis Virginia ; que j'écrive, je ne suis plus qu'une sensibilité. J'aime être Virginia parfois, mais seulement lorsque je suis dispersée, multiple et sociable »¹⁹. Ce qu'elle cherchait, c'était d'expliquer la relation entre le *soi* et le *moi* qui écrit. Elle en a vite déduit que le *soi* est à la fois la matière et l'instrument qui permet de la traiter.

Le dédoublement

L'observation minutieuse permet d'observer que le journal est bien plus proche du neutre qu'il est prétendu ; son intimité, mise en avant comme la négation même du statut d'écrivain, avec ce que celui-ci suppose de retranchement, son intimité est toute relative. Les femmes présentent un corps occulté comme le commente longuement Colette Cosnier dans *Le silence des filles*²⁰. Le journal féminin est le plus souvent, et de manière antithétique, une parole du silence. Adèle Hugo écrit sous la dictée collective lors des soirées d'exil, les faits qu'elle consigne sont ceux que la société de Guernesey, et par-delà celle de Paris, estime recevables, dignes de la respectabilité paternelle. En marge de cet exposé officiel, Adèle invente des codes complexes qui s'efforcent de consigner à l'abri des témoins les événements qui la touchent. La posture du *je* n'a donc rien d'exhibitionniste, elle annonce au contraire un travail permanent sur la vérité et son caractère indicible. Sans narrateur, le journal invente néanmoins l'entité complexe qui traduit et transpose, se débat entre l'immédiateté et le renvoi à une troisième personne.

17 Virginia Woolf, *Journal intégral (1915-1941)*, trad. Colette Marie-Huet et Marie-Ange Dutartre, Vendredi 2 avril 1937, Paris, Stock, 2008.

18 Elisabeth Poulet, « Dans l'intimité de Virginia Woolf », [en ligne], dernière mise à jour lundi 13 août 2012, disponible sur : <<http://www.larevuedesressources.org/dans-l-intimite-de-virginia-woolf,1325.html>>, (consulté le 5 octobre 2013).

19 *op. cit.*, 22 août 1922.

20 Colette Cosnier, *Le silence des filles*, Paris, Fayard, 2001.

L'idée conclusive serait peut-être la suivante : que le *moi* n'est que l'autre nom du narrateur, de la narratrice, car ce sujet de l'œuvre, dans sa forme d'écart par rapport au sujet écrivant ne peut évidemment être qu'un leurre, un *moi* de substitution, un moi construit, puisque toute écriture est construction, qu'en aucun cas, même chez la jeune fille de quinze ans, elle n'est l'équivalent d'un enregistrement, un micro tendu au cœur de l'événement. Le neutre de l'écriture s'entendrait alors comme la tension entre masculin/féminin et tout aussi bien féminin/masculin.

BIBLIOGRAPHIE :

- BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), Paris, Seuil, 2010, 243 p.
- BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire* (1955), Paris, Gallimard, 1988, 376 p.
- , *Le livre à venir* (1959), Paris, Gallimard, 1986, 340 p.
- COSNIER, Colette *Le silence des filles*, Paris, Fayard, 2001, 332 p.
- DIDIER, Béatrice, *L'Écriture femme*, Paris, PUF, 1981, 286 p.
- FELMAN, Shoshana, *La folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1978, 349 p.
- KUNST WESTERHOFF, Dominique, « Le journal intime », [en ligne], dernière mise à jour 2005, disponible sur : <http://fr.scribd.com/doc/97975454/Departement-de-francais-moderne-de-l-Universite-de-Geneve-La-figuration-desoi> (consulté le 5 octobre 2013).
- GIRARD, Alain, *Le journal intime et la notion de personne*, Paris, PUF, 1963.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Moi des demoiselles. Enquête sur le journal de jeune fille*, Paris, Seuil, 1993, 454 p.
- , *Les brouillons de soi*, Paris, Seuil, 1998, 426 p.
- , « Cher écran... » *Journal personnel, ordinateur, Internet*, Paris, Seuil, 2000, 443 p.
- PERROT, Michelle, *Les femmes ou les silences de l'histoire*, Paris, Flammarion, 1998, 493 p.
- POULET, Elisabeth « Dans l'intimité de Virginia Woolf », [en ligne], dernière mise à jour lundi 13 août 2012, disponible sur : <http://www.larevuedesressources.org/dans-l-intimite-de-virginia-woolf,1325.html>, (consulté le 5 octobre 2013).

Sylvie CAMET - Professeure de Littérature comparée - Actuellement Professeure à l'Université de Lorraine, Sylvie Camet a enseigné la Littérature comparée aux USA et en Tunisie notamment. Elle a publié des ouvrages de critique littéraire portant sur les identités, qu'il s'agisse de questions liées au genre, à l'appartenance ethnique, aux métamorphoses ou aux troubles de la personnalité.

Écrire et témoigner au féminin

Escribir y testimoniar en femenino

Writing and testifying : a feminine perspective

Élisabeth CAMPAGNA-PALUCH

Écrire, témoigner au féminin, raconter, créer une œuvre artistique, loin d'être un acte banal, s'inscrit pour la femme artiste dans une démarche d'engagement personnel qui peut être perçue comme un geste politique, tant l'histoire des femmes est ou a été peu racontée et considérée au fil du temps.

Michelle Perrot dans *Faire l'histoire des femmes* (2001) explique : « Pendant longtemps, le récit historique a ignoré les femmes peut-être même l'historien ne les voyait-il pas ». Plusieurs niveaux de silence s'enracinent tous dans un même socle, « celui de la différence des sexes et d'une domination masculine sur l'événement, le récit et la symbolique qui les régit ». Cela est dû « à la relative absence des femmes de l'espace public, le seul qui mérite intérêt et récit ; aux sources où puisent les historiens, sexuellement dissymétriques ; à un niveau de silence, celui du récit qu'est toute histoire ».

Le récit de la vie de Gerolama, ma grand-mère maternelle, femme anonyme, et de sa famille, permet justement de « faire l'histoire des femmes » en ne s'intéressant pas uniquement à des femmes au destin exceptionnel, reines ou

Writing, testifying, telling a story, creating a piece of art, far from being a mundane act falls into an actual process of personal commitment, which could be seen as a political gesture if we take into account how little the history of women has been told throughout the time.

Michelle Perrot in *Faire l'histoire des femmes* (2001) explains: « The historical narrative has ignored women for a long time, the historian himself probably didn't see them ». Several levels of silence are all rooted in the same grounding, that of sexual differentiation and of the male domination on the events, on the storytelling and on the symbolism governing them. It's due «to the relative absence of women on the public space, the only space which deserves interest and storytelling; to the sources used by historians, which are sexually dissymmetrical; also to a level of silence, which is the very thread of the narrative, like in any story».

The telling of the story of Gerolama's life, my maternal grandmother, an anonymous woman and that of her family provides us with the right opportunity of « making the history of women », by taking a particular interest



héroïnes, mais tout simplement à des femmes issues du peuple, à la vie banale et riche à la fois, afin de donner sa place à une histoire des femmes renvoyant à une culture féminine ici, le récit d'une *légende des femmes*, mais en dehors de toute spécificité féminine qui renverrait à une soi-disant « littérature féminine ».

Mots-clés : histoire des femmes, témoignage, récit de vie, transgression, genre, héroïnes

Domaine : XIX^e siècle, XX^e siècle, XXI^e siècle

not only in exceptional women, like queens or heroines but also in women of the common people, whose lives are both mundane and rich. The objective here in a legend of women is to give (back) the history of women with a feminine culture its actual importance: this story is meant to be part of a larger scope and not meant to be reduced to a pseudo « feminine literature ».

Keywords : women's history, feminine perspective, writing, life narrative, transgression, gender, female heroes

Palabras claves: historia de las mujeres, testimonio, relato de vida, transgresión, género, heroínas

Introduction

Écrire, témoigner au féminin, raconter, créer une œuvre artistique, loin d'être un acte banal, s'inscrit pour la femme artiste dans une démarche d'engagement personnel qui peut être perçue comme un geste politique, tant l'histoire des femmes est ou a été peu racontée et considérée au fil du temps.

Michelle Perrot dans *Faire l'histoire des femmes* (2001) s'interroge sur les travaux historiques concernant les femmes. S'agit-il d'une « histoire des femmes ou (d'une) histoire du genre justement ? Certains pensent que le genre risque de détourner des femmes, au bout du compte. Réfléchir à la différence, n'est-ce pas un moyen insidieux d'abandonner la recherche sur la culture féminine, sur ces objets qui avaient fait la richesse des années 1980 ? »¹.

Michelle Perrot toujours (2001), concernant « les silences de l'histoire des femmes » explique : « Pendant longtemps, le récit historique a ignoré les femmes peut-être même l'historien ne les voyait-il pas ». Plusieurs niveaux de silence s'enracinent tous dans un même socle, « celui de la différence des sexes et d'une domination masculine sur l'événement, le récit et la symbolique qui les régit ». Cela est dû « à la relative absence des femmes de l'espace public, le seul qui mérite intérêt et récit ; aux sources où puisent les historiens, sexuellement dissymétriques ; à un niveau de silence, celui du récit qu'est toute histoire »².

Les travaux des historiens ont montré que les résistantes-héroïnes de la Seconde Guerre mondiale, à la Libération, contrairement aux hommes, se sont tuées ou ont témoigné peu ou tard. En témoignant, en écrivant, elles s'opposent au discours sur la représentation féminine. Les femmes-héroïnes sont aussi étrangement invisibles lors des commémorations qui soudent la nation autour des valeurs républicaines.

L'exemple de femmes qui transgressent les règles traditionnelles du genre comme Lee Miller, reporter-photographe pendant la Seconde Guerre mondiale, révèle une approche engagée et un témoignage particulier du conflit, qui s'écarte étonnamment de celle de son collègue, photographe de l'époque, Robert Capa.

Le récit de la vie de Gerolama, ma grand-mère maternelle, femme anonyme, et de sa famille, permet justement de « faire l'histoire des femmes » en ne s'intéressant pas uniquement à des femmes au destin exceptionnel, reines ou héroïnes, mais tout simplement à des femmes issues du peuple, à la vie banale et riche à la fois, afin de donner sa place à une histoire des femmes renvoyant à une culture féminine, ici le récit familial d'une légende des femmes³, racontée par Gerolama et écrite par moi-même, mais en dehors de toute spécificité féminine qui renverrait à un soi-disant « littérature féminine ».

À partir de l'approche méthodologique du récit de vie et notamment des travaux du sociologue Daniel Bertaux (1997)⁴, j'ai recueilli des témoignages auprès des membres de la famille (huit en

1 Michelle Perrot, « Faire l'histoire des femmes », dans Jacqueline Laufer, Catherine Marry, Margaret Maruani, *Masculin/féminin : questions pour les sciences de l'homme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 240-241.

2 *Ibid.*, p. 229-230.

3 Élisabeth Campagna-Paluch, *La légende des femmes, Récit anthropologique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Créations au féminin », 2013.

4 Daniel Bertaux, *Les récits de vie*, Paris, Nathan, 1997.

tout, quatre hommes et quatre femmes) qui m'ont permis de dégager un *roman familial* et une *mémoire d'enfants d'émigrés*, qui se transmettent de génération en génération.

Afin de mieux comprendre le contexte de ce travail de recherche, une présentation rapide de l'objet de mon étude me semble indispensable.

La famille de ma grand-mère maternelle Gerolama quitte l'*Isola delle Femmine* en Sicile, île et presque au Nord-ouest de Palerme, pour Sousse en Tunisie en 1892. Antonio, le grand-père de Gerolama émigre avec sa femme, Anna-Maria et ses six enfants alors qu'il est déjà âgé de quarante-sept ans. Son émigration n'est pas économique : il est tailleur de pierres et possède des terres d'arbres fruitiers, elle n'est pas non plus politique, bien qu'adolescent il ait participé à l'épopée *des Mille* de Garibaldi en Sicile comme picciotto, elle est vraisemblablement sociale, du fait de la mafia qui règne en maître sur l'île et qui pratique le racket auprès des propriétaires terriens.

À partir de ces récits de vie, un *roman familial* s'est construit à travers un mythe, celui de l'*Isola delle Femmine* qui s'inscrit dans la *mémoire* familiale et se transmet de génération en génération de filles, plus particulièrement.

Le silence des femmes

Les travaux de l'Institut d'Histoire du Temps Présent de Paris, plus particulièrement à travers le séminaire *Identités de genre et guerres au xx^e siècle*⁵, ont montré la difficulté à cerner les identités masculine/féminine pendant les périodes de guerre qui révèlent un « brouillage » des genres, du fait de l'absence des hommes.

Plusieurs figures féminines émergent durant ces périodes troubles : la femme combattante, la femme résistante, l'héroïne, la photographe de guerre, la travailleuse qui, du fait de leur autonomie, entament les barrières du genre et sont perçues comme un danger.

Les femmes combattantes⁶ transgressent les frontières du genre en étant des femmes travesties (rejet des attributs extérieurs féminins) ou en conservant leur identité féminine (certaines agissent et parlent au masculin, mais sans perdre leur féminité). L'hostilité des hommes de troupe est grande vis-à-vis des femmes combattantes. Elles s'arrêtent devant la mise à mort de l'adversaire. Les femmes combattantes entament la barrière du genre.

Les femmes résistantes⁷ ne portent pas d'armes (même en Algérie) ; elles sont cantonnées dans des tâches traditionnelles ou comme agents de liaison (tâches inédites, ni masculines ni féminines), qui incarnent une figure emblématique de la femme résistante. Est-elle une résistante héroïque ou une héroïne de la Résistance ? La résistante s'apparente au héros tragique et non pas épique ou dramatique (voir Danièle Casanova, résistante morte, représentée comme une figure religieuse ; le culte de l'héroïne Marie-Claude Vaillant-Couturier, vivante et résistante). La plupart, pour des raisons sociales, se taisent ou témoignent très peu ou très tard. L'héroïne

5 Luc Capdevila, François Rouquier, Paula Schwartz, Fabrice Virgili, Danièle Voldman (dir.), séminaire *Identités de genre et guerres au xx^e siècle*, Institut d'Histoire du Temps Présent, Paris, octobre 1999-juin 2002.

6 Stéphane Audoin-Rouzeau, Université Jules Verne d'Amiens, « Les femmes combattantes pendant la guerre ».

7 Paula Schwartz, Middlebury University, François Rouquet, Université Rennes I, « Les femmes résistantes ».

résistante transgresse la règle du genre, le rôle traditionnel de la femme (au foyer) ; elle bouleverse l'ordre social et familial et représente un danger⁸. Le héros incarne les valeurs républicaines qui soudent la nation à travers les commémorations où les femmes sont étrangement invisibles. On retrouve l'image forte du guerrier avec ses valeurs. Pendant la Seconde Guerre mondiale, les héros masculins étaient dévalorisés (les combats durent peu, la Libération se fait par une armée étrangère). Les identités du héros sont multiples et difficiles à saisir : femmes de héros, dames-patronnesses, héros martyrs, mythiques ou anonymes, héros ou héroïnes de guerre, du travail, auteurs d'exploits ou innocents, etc. : leur identité est difficile à cerner. Les F.F.I. triomphants, les prisonniers de guerre à leur retour sont accueillis comme des héros : de vaincus, ils deviennent vainqueurs. Les femmes héroïnes sont vénérées telles des Marianne, des saintes ou des martyrs.

La reporter-photographe de guerre⁹ fait partie de l'avant-garde comme l'aviatrice ou la militante ou la sportive. Ses traits s'apparentent à l'univers masculin qui côtoie les soldats, porte l'uniforme et vit le quotidien de la guerre (voir Lee Miller) ; les femmes reporters doivent faire « leurs preuves », la guerre est un moyen de sortir du rôle traditionnel de la femme : Lee Miller veut casser son image d'égérie des Surréalistes, de mannequin à la beauté idéalisée. Elle se sert de son appareil photo comme d'une arme ; ses prises de vue sont des sortes de mises à mort de l'adversaire, à l'opposé de Robert Capa qui n'est pas du tout agressif : il refuse d'aller dans les camps en 1945, contrairement à Lee Miller qui met en scène sa victoire en se photographiant dans la baignoire d'Hitler à Berchtesgaden.

Les travailleuses-ouvrières¹⁰ des usines, avec la figure emblématique de la « munitionnette », quittent l'usine en 1918. L'évolution de l'enseignement pour les filles est lente. Dans les usines, elles ne sont pas des travailleuses qualifiées, elles sont assimilées aux travailleurs immigrés. À l'usine, dans l'atelier, on assiste à une sexuation de l'espace de travail. Il n'y a pas de réelle entrée dans le monde du travail des femmes en 1914 ni de réelle sortie en 1918. Du fait de leur autonomie financière, elles sont perçues comme un danger pour la société.

Le deuil des veuves, confisqué aux femmes après la Première Guerre mondiale avec le contrôle des veuves et la « chape de plomb » qui s'ensuivit, à l'origine d'une masse de héros anonymes ou morts, va dans le sens d'un effacement du féminin ; également les témoignages féminins qui sont plus difficiles à recueillir que ceux des hommes qui écrivent plus facilement.

Les viols pendant la guerre d'Algérie¹¹ étaient commis sous la torture, ou individuels ou collectifs, prémédités ou opportunistes. Là encore, la parole des femmes est tue. Il y a très peu de témoignages, de plaintes juridiques. C'est une violence faite aux femmes avec l'impuissance des hommes à les protéger (virginité des femmes / honneur des hommes). Cela porte une atteinte profonde à toute la communauté dans son identité sociale. Pour les soldats, le viol est à mettre en relation avec le désir, l'affirmation de la virilité : les Algériens sont considérés comme différents.

C'est une violence politique au service de la conquête. On connaît la criminalité sexuelle des viols à grande échelle en temps de guerre (voir le conflit dans les Balkans) : c'est une façon de prendre le pouvoir sur le corps de l'ennemi(e) afin d'annihiler la nation ennemie. Il y a une

8 Mireille Gueissaz, C.U.R.A.P.P.-CNRS, Sylvie Lindeperg, Université Paris III, « Les héros et héroïnes de guerre ».

9 Marianne Amar, Historienne, « Les photographes de guerre (Lee Miller et Robert Capa) ».

10 Sylvie Schweitzer, Université Lyon II, « Le travail des femmes pendant la Première Guerre mondiale ».

11 Raphaëlle Branche, Université de Reims, « Les viols pendant la guerre d'Algérie »

rupture avec la filiation notamment avec les enfants nés de ces viols et le mystère et le silence qui règnent autour d'eux.

Le vécu du traumatisme¹² est différent selon qu'on soit un homme ou une femme. La communauté des traumatisés n'existe pas, car il y a une disparition du sujet chez eux. On parle de « communauté des hommes », mais pas de « communauté des femmes » ; on ne peut pas dire « de toutes les femmes ». Le souvenir des disparus ne peut se commémorer : ils n'appartiennent à rien. Il s'ensuit un refoulement et un silence des victimes. Les déportés hommes ou femmes ne sont pas ou peu filmés à la Libération et ne sont en aucun cas des héros.

« Le silence de la mer de Vercors »¹³ est le récit d'un impossible amour entre une jeune fille et un soldat allemand pendant l'Occupation. Ce roman, écrit pendant la guerre et publié aux éditions de Minuit, maison d'édition clandestine, est montré comme un exemple de résistance féminine – silencieuse –, de conduite à suivre indépendamment des sentiments personnels de l'un comme de l'autre, même si cet amour est réel et d'avance voué à l'échec.

En résumé, il y a une difficulté à passer de l'identité domestique à l'identité politique et à investir l'espace public pour les femmes avec cette injonction « Hommes à la guerre, femmes au foyer », sachant qu'elles sont exclues de guerre et de citoyenneté. Malgré le travail des femmes, leur plus grande liberté voire leur liberté sexuelle, on constate que la sphère politique est toujours peu investie par les femmes. La masculinisation de certaines d'entre elles (combattantes, travailleuses, résistantes, etc.) s'oppose à une identité masculine altérée, fragilisée avec un discours dominant qui cherche à glorifier l'idéal masculin du guerrier même quand c'est la défaite, même lorsqu'on est vaincu avec une stigmatisation de l'ennemi (homme ou femme). Il y a la peur d'un glissement vers le féminin (incarné par la figure de l'homosexuel) et une peur plus générale du féminin et des femmes en particulier dès qu'elles sortent de leur rôle traditionnel dévolu (de femmes au foyer). Les combattantes, les héroïnes, les résistantes, les femmes qui travaillent dans les usines ou en Allemagne, les femmes qui collaborent, celles qui se masculinisent (par exemple Lee Miller avec son appareil photo utilisé comme une arme), induisent une suspicion voire une hostilité chez les hommes et dans la société en général. Cela implique non pas une confusion des genres, mais un « brouillage » des genres qui fait peur.

Aussi, une fois la guerre finie, tout rentre très vite dans l'ordre et l'on peut dire que les femmes retrouvent leur assignation aux rôles traditionnels et disparaissent quasiment du champ public. D'où cette difficulté à « faire l'histoire des femmes » et l'importance des « silences des femmes » comme le dit Michelle Perrot. Leur invisibilité au lendemain des conflits, leur peu de propension à témoigner, contrairement aux hommes, sur les récits de guerre, les a reléguées dans un silence qui est conforté par les représentations féminines traditionnelles dominantes.

La légende des femmes

Le mythe fondateur de la famille de Gerolama est le mythe de l'*Isola delle Femmine*¹⁴ qui fédère l'histoire familiale. Il remonte à l'occupation musulmane où les femmes répudiées et / ou adultères

12 Jean-Marc Berthomé, Université Paris II, « La question du traumatisme de guerre et la sexualité ».

13 Danièle Voldman, Institut d'Histoire du Temps Présent-CNRS, « Le silence de la mer de Vercors », dans Cécile Dauphin, Arlette Farge, *Séduction et sociétés*, Paris, Seuil, 2001.

14 Elisabeth Campagna-Paluch, Le mythe de l'*Isola delle Femmine* ou les identités masculine/féminine à travers une famille sicilienne émigrée en Tunisie, Doctorat d'Anthropologie Sociale, Françoise Duroux (dir.), Université Paris VIII, Département d'Études Féminines, octobre 2005.

auraient été isolées sur « l'Île des Femmes » au Nord-ouest de Palerme. Elles pouvaient y vivre librement avec leurs enfants (filles ?), attendant la visite de navigateurs qui pouvaient parfois en prendre une en otage dans une tradition de rapt rappelant l'enlèvement des Sabines, rapt fondateur méditerranéen (voir ci-après). Ces femmes répudiées devaient être perçues comme des prisonnières. Françoise Héritier explique en évoquant la différence des sexes :

Ce questionnement a laissé des traces dans la mythologie. C'est ainsi, je pense, qu'il faut comprendre les représentations sur les îles des femmes, qui évoquent l'existence de lieux reculés où les femmes non domestiquées font seulement des filles. Il en va de même du mythe des origines très répandu en Afrique et qui explique qu'au commencement, les hommes et les femmes vivaient séparés. Les hommes engendraient des fils et les femmes enfantaient des filles. Parce que les humains ont commis une faute, la divinité suprême les a punis en les condamnant à vivre ensemble. Elle a puni plus lourdement les hommes plus coupables que les femmes en leur faisant perdre le pouvoir de se reproduire directement et les obligeant à passer pour cela par le corps des femmes. Ce mythe rend bien compte de cette réflexion primordiale pour tenter de comprendre pourquoi les femmes font aussi des garçons¹⁵.

Le point de départ géographique de la famille, qui est une île et une presqu'île, est à la fois une réalité et un mythe : une réalité puisqu'elle existe, c'est un lieu de villégiature pour la bourgeoisie palermitaise aujourd'hui et un mythe. Or, l'importance n'est pas de savoir si un mythe s'enracine dans une réalité, si une histoire, racontée, est vraie ou fausse (comment le savoir ?), mais de comprendre à la lecture du récit mythique, ce que l'histoire, la légende veulent nous dire ou nous raconter. Claude Lévi-Strauss donne une définition du mythe :

[...] Tout mythe est par nature une traduction, il a son origine dans un autre mythe provenant d'une population voisine ou étrangère, ou dans un mythe antérieur de la même population, ou bien contemporain, mais appartenant à une autre subdivision sociale – clan, sous clan, lignée, famille, confrérie – qu'un auditeur cherche à démasquer en le traduisant à sa façon dans son langage personnel ou tribal, tantôt pour se l'approprier et tantôt pour le démentir, donc toujours en le déformant¹⁶.

Cette légende de l'*Isola delle Femmine*, transmise par les femmes de génération en génération (j'en ai toujours entendu parler même très jeune), renvoie à une histoire de femmes racontée par des femmes et pour des femmes et s'inscrit bien dans un *roman familial*.

L'île symbolise, si l'on reprend le mythe de Robinson Crusöé, l'attente forcée : comment quitter l'île ? Comment en attendant vivre seul avec peu de moyens ? Comment accepter d'avoir échoué par hasard sur cette île, sans l'avoir choisi ? La tentation est grande de rester à jamais sur l'île isolée, même quand la possibilité de partir se présente. Le besoin de revenir quelque temps revivre sur l'île est nécessaire après être rentré au pays. Enfin, l'idée de paradis sur terre perdu lorsqu'on choisit de quitter définitivement l'île, persiste à jamais. Est-ce que cette lecture du mythe de Robinson ne renvoie pas à l'histoire « mythifiée » de la famille ? : une île où des femmes, qui ne l'ont pas choisi, sont assignées à résidence avec leurs enfants, délaissées (répudiées) par leur mari. Elles sont libres de vivre comme elles l'entendent sur l'île, mais restent seules et solitaires, occupées à leurs tâches domestiques. Solidaires entre elles du fait d'une attente forcée : viendra-t-on un jour les chercher ?, elles s'organisent au mieux et finissent par connaître une sorte de paradis perdu. Quand certaines ont la possibilité de quitter l'île grâce à un voyageur perdu ou intrigué à leur vue, trop d'années de liberté, un attachement trop grand à l'île, les empêchent d'accepter. On

15 Françoise Héritier, « Privilège de la féminité et domination masculine », *Esprit : L'un et l'autre sexe*, mars-avril 2001, p. 84.

16 Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques*, t. 4, *L'homme nu*, Paris, Plon, 1971, p. 576.

peut imaginer que les hommes, quant à eux, font des allers et retours sur l'île afin d'apporter de temps en temps de quoi subsister à ces femmes, coupées du monde. Parfois, un navigateur plus effronté s'empare de l'une d'entre elles, le plus souvent en la séduisant et commet un rapt dans une tradition méditerranéenne d'enlèvement (rapt des Sabines).

Or, une tradition d'enlèvements existe dans la famille : Anna-Maria, l'aïeule, est séduite et enlevée par Antonio ; ils se marient secrètement, contre l'avis de leurs parents. Rosina, une sœur cadette de Gerolama, a failli être enlevée, bébé, devant chez elle par un Tunisien. Ottavina, une sœur cadette de Gerolama, est séduite par un navigateur sicilien qui la prend littéralement en otage et l'enlève à sa famille.

Françoise Héritier note :

D'autres mythes, également nombreux dans d'autres régions du monde, font état de poches résiduelles d'une humanité d'avant l'humanité, d'avant le désastre de la vie commune et la procréation sexuée. Il s'agit d'îles de femmes, perdues dans les océans, où des femmes entre elles, que découvre un voyageur égaré, continuent de se reproduire à l'identique par parthénogénèse ou grâce à l'ensemencement par le vent, le soleil, les plantes...¹⁷

Cette vision, avant tout poétique, de mythes d'îles des femmes, évoque l'importance de la maternité dans ces sociétés, à laquelle sont vouées les femmes et à laquelle elles se dévouent et où la féminité est reine.

Ce *roman familial*, cette *légende des femmes* sont vraiment constitutifs de l'histoire de la famille. Ainsi, le mythe de l'*Isola delle Femmine* s'inscrit dans la *mémoire familiale* et se perpétue dans celle des *enfants d'émigrés*.

Le roman familial

Comment le *roman familial* peut se mettre en place notamment quand il manque un « morceau » de sa propre histoire et comment se transmet-il ?

En prenant le témoignage d'un cousin, Michel, petit-fils d'une sœur de ma grand-mère, interviewé dans le cadre de ma recherche universitaire, je montrerai comment un roman familial peut s'édifier à partir d'une histoire personnelle tronquée et (ou) douloureuse.

Abandonné à l'âge de un an par sa mère Jeanine, qu'il n'a jamais revue et son père, Noël, il est adopté par sa tante paternelle Providence et son oncle Paul qui ont déjà deux enfants. Michel, du fait de son nom de famille différent de celui de ses parents, comprend à l'âge de huit ans par des camarades d'école, qu'il a été adopté et sa grand-mère, Francesca, à cette occasion, lui révèle la vérité. Il voit régulièrement son « vrai » père, Noël, qui mène une vie de bohème et qu'il considère comme un étranger. À l'âge de seize ans, il révèle son homosexualité à ses parents qui décident de l'émanciper (la majorité est à vingt et un ans à l'époque). Il change de prénom et se fait appeler Laurent, rejetant le prénom que sa mère lui a choisi, elle-même étant née un 29 septembre, le jour de la Saint-Michel. Encore aujourd'hui, il recherche sa mère biologique avec des périodes de découragement : « Comment une mère peut abandonner un enfant ? », est une question récurrente chez lui. Quand je l'interroge : « Mais, que sais-tu de ta mère ? », il me répond : « Rien », alors qu'en fait il sait beaucoup de choses sur elle. Elle avait déjà une fille quand son père l'épouse, que celui-ci reconnaîtra et qui avait dix-neuf ans quand il est né. Tous les ans,

17 Françoise Héritier, *Masculin/féminin*, t. 2, *Dissoudre la hiérarchie*, Paris, éditions La découverte, 2002, p. 24.

il demande un extrait de son acte de naissance pour savoir si elle décédée. Mais, malgré toutes ces recherches, il n'a jamais pu la retrouver.

Quand je lui demande : « Et qu'est-ce qu'elle faisait, tu sais ? », il me répond brutalement : « On m'a dit qu'elle faisait le tapin ». J'essaie de comprendre en lui expliquant que c'est parfois l'image que l'on a d'une femme qui abandonne son enfant. Et il m'explique qu'à l'âge de vingt-cinq ans, il avait été convoqué par un avocat qui lui réclamait une pension alimentaire pour sa mère : c'est lui qui lui avait dit qu'elle était une prostituée, en lui conseillant de ne pas chercher à la retrouver. Ce n'est donc pas une rumeur qui court dans la famille. Plus tard, un voyant qu'il rencontre fortuitement lui fait la même révélation en lui précisant qu'il hériterait de sa mère et qu'un jour il aurait des nouvelles d'elle.

À travers son récit, je me suis demandé si Michel veut réellement connaître l'histoire, la vraie, de sa mère ou bien s'il n'a pas peur de ce qu'il risque d'apprendre ? Est-ce la crainte « d'être foutu à la porte » comme il dit ? Je citerai Jean Guyotat et Marguerite Audras de La Bastie, qui expliquent :

Sur cette situation de l'enfant abandonné, adopté, se projette au maximum l'imaginaire du groupe sur la filiation, avec ce que qu'il y a de particulier dans ce que l'on appelle l'économie narcissique du fonctionnement mental : c'est-à-dire que le destin de l'enfant trouvé est à la fois grandiose (Moïse), mais aussi son inverse, celui qui marque d'un destin funeste une lignée¹⁸.

Simon D. Kipman dit :

Dans tous les cas, tous les enfants sont amenés à (obligés de) se construire un roman familial. Dans toute vie, on rencontre des moments difficiles, des conflits sans solution meilleure, voire sans solution du tout, auxquels on tente d'échapper par l'imagination. Ces imaginations ne se font pas au hasard. [...] Pour construire la partie visible de l'iceberg des fantasmes, l'enfant utilise ce qu'il sait de lui-même, de son histoire, de ses parents. Le portrait qu'il brosse alors est bien peu réaliste, plus inspiré en général des traits négatifs que des traits positifs¹⁹.

N'est-ce pas plutôt une recherche par rapport à soi que l'on fait quand on a été abandonné, une recherche d'identité ? N'est-ce pas un peu essayer de retrouver son identité à travers la personne recherchée ?

Simon D. Kipman explique plus loin :

Ils (les adoptés) oublient que nul n' imagine ses parents (biologiques ou pas) comme tout le monde : reine ou putain, malfrat ou grand seigneur, les parents jouissent toujours d'une image superlative, qu'ils aient été imaginés victimes ou responsables de l'abandon initial. [...] Jamais plus ceux-là (les parents biologiques) ne seront porteurs « d' imago parentale ». Ce sont ceux qui les ont élevés, et ceux-là seulement, qui seront investis comme parents, avec tous les ajouts et modifications que l'on veut. Les autres doivent rester là où ils sont, dans les rêves et non dans les regrets²⁰.

18 Jean Guyotat, Marguerite Audras de La Bastie, « Mort, naissance et filiation », *Autrement : Abandon et adoption. Liens du sang, liens d'amour*, n° 96, février 1998, p. 194-199.

19 Simon D. Kipman, « Le rêve de Cendrillon », *Autrement : Abandon et adoption. Liens du sang, liens d'amour*, n° 96, février 1998, p. 204-208.

20 *Ibid.*

Or, est-ce que la fonction de ce rêve n'inscrit pas l'enfant dans une lignée, une filiation double, la filiation instituée (Providence et Paul, les parents adoptifs de Michel) et la filiation imaginaire (Jeanine et Noël, ses parents biologiques) ?

Est-ce que tout *roman familial* n'a pas sa part de rêve, d'interdit, de non-dit, de mystère, d'indicible et de bonheur à la fois et participe de la construction de la personnalité d'un individu et renvoie d'abord à la filiation ?

La découverte de l'activité de prostituée de sa mère, il y a longtemps déjà, peut être comprise chez Michel comme un élément constitutif du *roman familial* que tout enfant se construit, mais aussi comme une fiction « en noir » qu'édifie Michel, compte tenu du peu d'éléments qu'il a sur sa mère et surtout de leur caractère probable : il n'y a jamais eu de légende ou de rumeur dans la famille laissant entendre que sa mère soit une prostituée, mais une information officielle délivrée par un représentant de la loi, l'avocat que Michel rencontre ; information relayée par un autre, divinatoire celle-ci, donnée par un voyant rencontré fortuitement et qui fait à Michel la même révélation renforçant ainsi les soupçons sur le métier de sa mère. Or, l'explication du monde par le surnaturel et le magique joue un rôle symbolique fort dans la culture familiale.

Son abandon par sa mère et son adoption par sa tante qu'il considère comme sa propre mère, les deux pères qu'il a : un père adoptif, Paul, aimant, mais peu démonstratif, un « vrai » père, Noël, absent, imprévisible, aventurier et instable, a déterminé la structuration de la personnalité de Michel. La double appellation à la fois familiale et sociale de Michel et Laurent, ces deux prénoms ayant une valeur affective, n'a-t-elle pas à voir avec cette double paternité ? Mettant ainsi en avant une diversité identitaire, l'homosexualité, appréhendée très jeune par lui et reconnue par la famille entière. Enfin, Michel a vraisemblablement mis en place des facultés de résilience telles que l'entend l'éthologue et psychanalyste Boris Cyrulnik²¹ qui l'ont aidé à surmonter son abandon initial.

Mais me direz-vous c'est normal qu'un enfant adopté (ou pas d'ailleurs) se raconte sa propre histoire, un *roman familial* qui lui permet de se construire et de vivre finalement. Or, il y a d'autres façons d'écrire un roman familial.

Cela peut être une *légende* familiale, celle racontée par Gerolama, comme je l'ai présenté plus haut.

La mémoire familiale d'enfants d'émigrés

Qu'est-ce que l'on entend par *mémoire familiale* ? Pour moi, ce sont les valeurs culturelles, le « patrimoine » familial, qui se transmettent consciemment et inconsciemment d'une génération à l'autre, ici de mère à fille ou de grand-mère à petite-fille ou de tante à nièce. Pour illustrer cette idée, je prendrai le témoignage de Jessica, une petite cousine, arrière-petite-fille de Gerolama, âgée de vingt-huit ans aujourd'hui et assistante en ressources humaines dans une agence d'interim à Toulouse. Les liens avec sa grand-mère maternelle, Émilie, sont très forts (comme c'est le cas pour la plupart des filles de la famille). Aînée dans la lignée, elle est très investie par sa grand-mère qui lui transmet les valeurs culturelles de la famille, à savoir les traditions culinaires et les rites magiques. La mémoire de l'aïeule Gerolama reste prépondérante chez elle, même si elle est vague et dénote une proximité avec son arrière-grand-mère (Jessica avait onze ans quand celle-ci est décédée).

21 Boris Cyrulnik, *Un merveilleux malheur*, Paris, Odile Jacob, 1999.

Les traditions culinaires sont importantes pour les femmes de la famille, notamment les pâtisseries tunisiennes confectionnées pour les fêtes font partie de l'héritage culturel, de ces valeurs que l'on se transmet de mère à fille ou de grand-mère à petite-fille. Jessica est en demande vis-à-vis d'Émilie afin qu'elle lui apprenne la cuisine familiale, le couscous également, plat traditionnel. Cette transmission saute une génération puisqu'elle ne concerne pas Marie-Laure, la mère de Jessica (qui fait uniquement le couscous).

À seize ans, Jessica demande à sa grand-mère qu'elle lui apprenne la tradition magique familiale du « coup d'œil » (*mal'occhio* en italien et rituel méditerranéen). Cette tradition est très importante dans la famille et quelques femmes seulement la maintiennent. En enlevant le coup d'œil, on chasse « le mauvais œil » qui s'abat sur la personne en la rendant malade du fait de la jalousie de l'entourage. Ces rituels magiques, comme l'explique Marcel Mauss, n'ont pas de réalité concrète, mais puisque tout le monde y croit, ils ont une raison suffisante pour exister et perdurer : « C'est parce que l'effet désiré par tous est constaté par tous que le moyen est reconnu apte à produire l'effet ». De plus, Jessica a fait un voyage à Sousse en Tunisie avec ses grands-parents en 2001, initiatique si l'on peut dire, au cours duquel elle a visité toute la ville, revenant sur les traces du passé d'Émilie. Là encore, la transmission des souvenirs, avec la découverte des lieux du passé, est le propre des femmes, même si le grand-père Albert est originaire de Sousse également. C'est la partie consciente de l'héritage culturel.

Par contre, Jessica ne sait quasiment rien sur les origines siciliennes de la famille qui ne lui ont pas été racontées. Ses grands-parents maternels sont nés à Sousse et le lien avec la Sicile s'est dilué en quelque sorte avec le temps (seules ses arrière-grands-mères avaient des origines siciliennes). Mais, ce qui est intéressant c'est que Jessica déplore le fait de ne pas parler l'italien ! Car son ancien ami, qui est d'origine napolitaine, parle couramment l'italien. Jessica admet qu'elle a des affinités avec les Italiens et que ce n'est pas un hasard si elle a eu deux amis d'origine italienne. Est-ce que l'inconscient ici ne parle pas ? La cuisine et les façons de vivre renvoient à une familiarité que Jessica retrouvait chez son ami vraisemblablement : c'est sans doute le seul lien qu'elle a noué avec les origines siciliennes de la famille, inconscient il est vrai. Enfin, elle souhaitait être institutrice même si par la suite elle y a renoncé. Or, ce choix s'inscrit dans une tradition familiale (il y a beaucoup d'enseignants dans la famille) et manifeste aussi la volonté d'avoir un métier qui transmet, qui raconte.

Je citerai à ce propos Jacques Derrida et Élisabeth Roudinesco :

L'héritier devait toujours répondre à une sorte de double injonction, à une assignation contradictoire : il faut d'abord savoir et savoir *réaffirmer* ce qui vient 'avant nous', et de nous comporter à cet égard en sujet libre. Oui, il *faut* (et ce il *faut* est inscrit à même l'héritage) il faut tout faire pour s'approprier un passé dont on sait qu'il reste, au fond, inappropriable, qu'il s'agisse d'ailleurs de mémoire philosophique, de la préséance d'une langue, d'une culture, et de la filiation en général. Réaffirmer, qu'est-ce que ça veut dire ? Non seulement l'accepter cet héritage, mais le relancer autrement et le maintenir en vie. Non pas le choisir (car ce qui caractérise l'héritage, c'est d'abord qu'on ne le choisit pas, c'est lui qui nous élit violemment), mais de choisir de le garder en vie²².

Garder en mémoire un héritage, une filiation, c'est bien sûr les maintenir en vie, c'est s'inscrire dans une lignée, malgré soi : on ne choisit pas ses ancêtres, mais on les accepte et on choisit, par contre de les faire vivre ou pas, de transmettre leurs valeurs ou pas : c'est ce que l'on attend des

22 Jacques Derrida, Élisabeth Roudinesco, *De quoi demain... Dialogue*, Paris, Champs/Flammarion, 2001, p. 15.

jeunes générations. De ce point de vue, Jessica s'inscrit grâce à sa grand-mère dans la filiation familiale, une longue lignée de femmes.

Les valeurs familiales sont importantes pour les femmes (notamment la religion catholique pour certaines) et fortement intégrées par elles. Mais elles les transmettent souvent à leur insu en n'ayant pas réellement conscience de le faire (voir l'histoire du familialisme et non l'histoire retracée de la famille à proprement parler)²³.

Concernant *la mémoire d'enfants d'émigrés*, il serait intéressant de se rendre sur l'*Isola delle Femmine* pour recueillir de plus amples informations sur la famille d'Anna-Maria, l'aïeule, en cherchant d'éventuels cousins et descendants qui n'ont pas émigré et de connaître l'évolution sociale et culturelle de la famille souche. Également, une branche de la famille s'est installée à San Francisco aux États-Unis depuis le début du xx^e siècle suite à une grande pêche au saumon de quatre ans effectuée par le père de Gerolama et son frère. Ce serait intéressant de prendre contact avec ces cousins italo-américains et d'avoir connaissance de leur mode de vie aux États-Unis depuis plusieurs générations et d'étudier l'évolution familiale. Est-ce que les fondements anthropologiques et culturels de la famille sont toujours les mêmes ou radicalement ou partiellement différents ?

Enfin, ma grand-mère Gerolama m'a sans doute inconsciemment confié la tâche de raconter le mythe de l'*Isola delle Femmine* et de l'écrire ; j'ai ainsi répondu, mais au début sans le savoir, à sa demande. Je viens d'ailleurs de publier un roman intitulé *L'Île des Femmes*²⁴, inspiré de ma famille et des récits de vie recueillis auprès de Gerolama.

En épilogue, je citerai un court extrait du roman de Marguerite Duras qui pour moi, résume bien la question de la transmission à la fois consciente et inconsciente.

- L'histoire est arrivée ?

- Quelqu'un dit l'avoir vécue en réalité, oui.

Et puis elle a été racontée par d'autres. Et puis elle a été rédigée.

Écrite²⁵.

Conclusion

La difficulté de *témoigner* pour les femmes renvoie à des histoires de femmes qui semblent moins dicibles et audibles que celles des hommes, notamment les récits de guerre. Les périodes de conflits mondiaux ont fait émerger des figures féminines qui « dérangent » en quelque sorte les représentations féminines traditionnelles, en bouleversant l'ordre établi et en induisant un « brouillage » des genres. La plus grande liberté de ces femmes d'avant-garde ou résistantes ou qui ont dû sortir de l'espace privé pour travailler en usines pendant la Guerre de 1914-1918 ou en Allemagne pendant la Seconde Guerre mondiale ; la masculinisation de certaines d'entre elles ou de leur rôle s'opposent à une identité masculine altérée, fragilisée par la situation de défaite et l'absence des hommes. Il y a une difficulté à passer de l'identité domestique à l'identité politique et à investir l'espace public pour les femmes. Un discours familialiste fort, qui cherche à instaurer l'autorité des hommes, est mis en place pendant toutes ces périodes. L'autonomie des femmes est

23 Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

24 Élisabeth Campagna-Paluch, *L'Île des Femmes*, Paris, Édilivre, coll. « Classique », 2013.

25 Marguerite Duras, *Le Navire Night*, Paris, Le Mercure de France (1979), Folio, 1986, p. 25.

perçue comme un danger pour la société. Aussi, écrire, raconter relève pour elles d'une approche engagée et d'un témoignage particulier du conflit. Le relatif *silence* ou les témoignages tardifs des récits de guerre des femmes expriment la crainte d'entamer la barrière du genre et de bouleverser l'ordre social et familial. À la Libération, les résistantes-héroïnes, contrairement aux hommes, se sont tuées ou ont témoigné peu ou tard.

Or, les récits au féminin peuvent être constitutifs d'une histoire familiale et la fédérer, comme ceux de Gerolama à travers un mythe fondateur, celui de *l'Île des Femmes*, lieu d'origine de la famille. Ce mythe, celui d'une île perdue où l'on aurait échoué malgré soi et dont on ne peut plus se défaire tel Robinson Crusoe, renvoie à un univers féminin originel où la féminité est reine. La légende de l'Isola delle Femmine, transmise par les femmes de génération en génération renvoie à une histoire de femmes racontée par les femmes et s'inscrit dans un *roman familial*. Celui-ci peut permettre à un individu au passé douloureux (voir le témoignage de Michel) de se construire et de pouvoir vivre finalement. Tout *roman familial* participe, avec sa part de rêve et de non-dits, ses secrets de famille aussi, à la construction de la personnalité d'un individu et renvoie d'abord à la filiation. Michel, à travers le roman « noir » de l'histoire de sa mère qui l'a abandonné enfant, répare d'une certaine manière son histoire personnelle tronquée et douloureuse à la fois. À travers cette sombre fiction qu'il rejoue, Michel essaie de retrouver une identité malmenée par cet abandon initial.

La légende des femmes est le vecteur des valeurs culturelles familiales qui se transmettent oralement à travers les récits de vie. Elle s'inscrit dans la *mémoire familiale* et se perpétue dans celle des *enfants d'émigrés*. Le « patrimoine » familial se transmet consciemment et inconsciemment d'une génération à l'autre, plus particulièrement à l'intérieur des générations de filles (voir le témoignage de Jessica), à travers les traditions culinaires et les rites magiques, à travers des souvenirs et la découverte des lieux du passé (Sousse). Des liens inconscients avec la culture d'origine, italienne, s'établissent également. Jessica, grâce à sa grand-mère et comme pour la majorité des filles de la famille, maintient et garde en mémoire un héritage, une filiation familiale et s'inscrit dans une longue lignée de femmes.

C'est ce que la réalisatrice Sarah Polley raconte dans son film documentaire *Stories we tell* (2013) : à travers son récit, la légende familiale se construit entre mensonges et sincérité, rire et sentiments, en mêlant souvenirs et fiction. En un mot, c'est l'histoire d'une famille ordinaire. C'est aussi une histoire sicilienne ancrée dans l'Histoire universelle, en constant devenir, du paradigme Féminin/Masculin.

Il n'est donc pas nécessaire d'être une héroïne ou une reine ou une femme au destin exceptionnel pour *écrire, témoigner*, raconter une histoire – de femme(s) – digne d'intérêt, une histoire côté-femmes qui ne soit pas pour autant cantonnée dans une « littérature féminine mineure », c'est-à-dire écartée pour son genre des textes fondateurs et de l'Histoire.

C'est ce que j'ai tenté de faire à ma manière en retranscrivant les récits de vie et les témoignages de membres de ma famille dont j'ai fait un objet d'étude, et en analysant le mythe de l'*Isola delle Femmine* qui m'avait été raconté au préalable par Gerolama ; et enfin, en écrivant des romans historiques.

BIBLIOGRAPHIE

ANCELIN SCHÜTZENBERGER, Anne, *Aïe mes aïeux !*, Paris, Desclée de Brower/ La Méridienne, 1993, 209 p.

BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, 142 p.

CAMPAGNA-PALUCH, Élisabeth, *La légende des femmes, Récit anthropologique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Créations au féminin », 2013, 274 p.

CAMPAGNA-PALUCH, Élisabeth, *L'Île des Femmes*, Paris, Édilivre, coll. « Classique », 2013, 302 p.

CAMPAGNA-PALUCH, Élisabeth, *Le rendez-vous français*, Paris, Édilivre, coll. « Classique », 2014, 402 p.

CRIALESE, Emanuele, *Respiro* (film), 2002.

CYRULNIK, Boris, *Ces enfants qui tiennent le coup*, Paris, éditions Hommes et Perspectives, 2002, 120 p.

GUYOTAT, Jean, AUDRAS DE LA BASTIE, Marguerite, « Mort, naissance et filiation », *Autrement : Abandon et adoption. Liens du sang, liens d'amour*, n° 96, Février 1998, p. 194-199.

HÉRITIER, Françoise, *Masculin/ féminin*, t. 1, *La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996, 322 p., t. 2, *Dissoudre la hiérarchie*, Paris, éd. La Découverte, 2002, 443 p.

KIPMAN, Simon D., « Le rêve de Cendrillon », *Autrement : Abandon et adoption. Liens du sang, liens d'amour*, n° 96, Février 1998, p. 204-208.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mythologiques*, t. 4, *L'homme nu*, Paris, Plon, 1971, 688 p.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *L'identité*, Paris, Grasset et Fasquelle (1977), Paris, Presses Universitaires de France, 1983, 344 p.

MALINOWSKI, Bronislaw, *La sexualité et sa répression dans les sociétés primitives*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot » (1932) (1976), 2001, 296 p.

MAUSS, Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1950, 389 p.

PERROT, Michelle, « Faire l'histoire des femmes », dans Jacqueline Laufer, Catherine Marry, Margaret Maruani, *Masculin/féminin : questions pour les sciences de l'homme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 240- 241.

Peuples méditerranéens. L'Italie post moderne, n° 67, Juin 1994.

POLLEY, Sarah, *Stories we tell* (film-documentaire), 2013, [en ligne], Canada : Eurozoom, 2012, dernière mise à jour : 21 janvier 2013, disponible sur : http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=210763.html (consulté le 26 septembre 2013).

TILLON, Germaine, *Le harem et les cousins*, Paris, Seuil, 1966, 217 p.

TODD, Emmanuel, *Le destin des émigrés*, Paris, Seuil, 1994, 390 p.

URBAIN, Didier, « Du mythe à la manière. Résister selon Robinson en son île », *Communications, manières d'habiter*, n° 73, 2002, p. 65-72.

Homme, Femme, Autre

Hombre, Mujer, Otro

Man, Woman, Other

Marie Édith CYPRIS

Mots-clés : féminin/masculin, genre, transgenrisme, transsexualisme, identité sexuelle

Domaine : XXI^e siècle

Palabras claves : femenino/masculino, género, transgenerismo, transexualismo, identidad sexual

Keywords : feminine/masculine, gender, transgenerism, transsexualism, sexual identity



La personne transsexuelle qui ressent une profonde discordance entre son sexe de naissance et son sentiment d'être de l'autre sexe, n'occupe-t-elle pas une place privilégiée, surtout après s'être accomplie dans son sexe d'élection, pour parler de différences des sexes ? Peut-on rapprocher cette allégation, de l'aveu que nous fait Judith Butler¹ dix ans après avoir écrit *Trouble dans le genre*, que si c'était à refaire, elle aurait fait dans son analyse une place de choix à la transsexualité et l'intersexualité ?

Si la philosophe choisit de s'intéresser au corps non comme réalité préalable, mais comme effet bien réel des régulations sociales et des assignations normatives, elle entend montrer par ailleurs dans l'idée que le genre est performatif, que ce qu'elle voit dans le genre comme une essence intérieure est fabriqué à travers une série ininterrompue d'actes, et que cette essence est posée en tant que telle, dans et par la stylisation genrée du corps. Mais son approche ne pose pas la question d'une stylisation genrée de la création ou de la pensée ; l'imaginaire et la psyché sont laissés pour un vide quantique. Ne risque-t-on pas là de passer à côté d'une dynamique de la fluidité des genres, qui ne trouvant pas sa voie dans les actes, seraient autant d'occasions créatrices que de fondements immobiles ? Et muette dans le langage ?

Le transsexuel homme reste insensible aux prescriptions institutionnelles, y compris quant à la symbolique du phallus si chère à la psychanalyse, et conserve contre tous, le sentiment qu'il a d'être de l'autre sexe. En cela, se construit en lui une idée assez précise, quelle soit plausible ou discutable, des différences des sexes. D'une identité sexuelle qui se réclame du modèle binaire, il adopte le genre corrélé à son sexe d'arrivée, selon les stéréotypes institués. C'est parce qu'elle réfute son sexe, que la personne transsexuelle échappe à l'arsenal constitutif qui aurait assigné son identité de genre masculine ou féminine. C'est parce que son rejet la rend sans sexe qu'elle peut maintenir irréductible l'axe de son intention.

En dehors de cette exception et de quelques autres, il me semble que le sexe « est de naissance », car celui-ci n'apparaît purement naturel qu'à cet instant. Le conditionnement qui s'empare de l'individu dès ce moment, via la mécanique administrative, médico-légale, sociologique et culturelle, assure à la société qu'elle puisse maintenir les différences des sexes, en assignant le rôle des genres, et en prescrivant l'hétérosexualité, sur laquelle reposent les fondements de la famille. D'où, le sexe de naissance, mâle ou femelle, est indubitablement le point de départ de la cristallisation politique, culturelle, sexuelle du genre, et de la hiérarchisation du masculin/féminin. Dès lors, les catégories sexuelles homme/femme sont politiquement préétablies. Elles font partie intégrante de la construction de l'identité des individus, et sont structurées par le genre, qui insuffle les « recommandations » de conduite à tenir selon le sexe. De fait, le rapport au corps, à la sexuation, est archivé au profit d'une intériorisation de la loi culturelle et politique du genre, que chacun s'efforce de mettre en scène. Choisir son camp entre biologique, symbolique, culturel, me semble comme si nous ne définissions une pomme que par sa forme, sa couleur, ou sa saveur. Chaque trait qui constitue l'identité homme/femme, le masculin/féminin doit participer de la perception du genre que nous voulons assigner en conception.

C'est un rapport entre marge où se griffonnent les nouvelles identités, et texte officiel qui emplit la page, la norme, sur lequel je souhaiterais attirer votre attention. Nous le savons, tout au long de l'histoire la manipulation du patriarcat, la domination masculine, ont assujéti la femme à un rôle de corps maternel, comme si cette mission devait suffire à son identité. La psychanalyse est venue ensuite affirmer que la femme n'était que le phallus, et que seul l'homme l'avait. Qu'elle n'était dans la sexualité que l'objet du phallus, dont elle ne pourrait que corroborer la valeur

1 Voir la nouvelle introduction de l'auteure en 1999, *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, 2005.

symbolique, n'étant rien sans elle. Dès lors il lui faudrait l'avoir (le phallus) en ayant l'homme qui l'a, sous peine de n'être rien. Au mieux, être définitivement moins que l'homme, telle était la perspective féminine ; la femme : un « sexe » de l'homme.

Encore que le modèle occidental soit loin d'être le plus accablant, même si chez nous le machisme qui hante nos banlieues, célébré par un rap scandé dans une langue transmutée en flagellations acoustiques, n'est pas sans donner le frisson. À cet égard, je n'entrerais pas dans de trop vastes considérations universalistes, sauf pour pointer que l'homme reste le sexe du pouvoir qui montre l'infailibilité de sa domination universelle, et que les femmes sont toujours son moins, un sexe objet, que l'homme lui prescrive la burqa ou le string.

La famille, l'éducation, la vie sociale, la politique, avaient, jusqu'à il y a peu, scellé le sort de la femme. Et puis, les mouvements féministes, l'émancipation des femmes par le travail, le droit de vote, la contraception, le droit à l'avortement, et d'autres avancées, ont permis d'arriver aujourd'hui à une nette évolution de sa position. Pour autant, l'ordre sexuel subsiste avec vigueur, il exploite même de nouveaux outils afin d'interférer de manière habile avec son temps : médias et publicités sont les nouveaux théâtres des opérations d'intoxication des femmes.

La femme actuelle est-elle libérée, libre, à l'aune des stéréotypes de la télé réalité, que certaines d'entre elles semblent endosser avec une vulgarité qui signe leur goût pour l'exhibition la plus caricaturale. D'où le paradoxe féminin qui fait apparaître, pour continuer dans la caricature, deux grandes tendances : le genre « pétasse chaudasse » ou le genre « féministe intello ». L'homme a choisi son camp... Cet exemple grossier afin de susciter cette question : s'il y a une catégorie femme, comment prendre la parole au nom des femmes, en clamant « nous les femmes », tandis qu'il faut produire la voix de femmes si différentes. De Christine Angot à Nabilla, de Catherine Millet à Arlette Laguillier, de Clara Morgane à Elisabeth Badinter, où se tient l'unité d'une catégorie de sexe femme ?

Si le facteur commun de possible maternité subsiste, il n'est pas concevable de régresser à un tel degré. En quoi le genre, apparaît comme un nuancier du masculin/féminin nourri par autant d'hommes et de femmes, tel un élastique de l'identité sexuelle, qui s'étend par, et pour chacun, proportionnellement au potentiel d'un désir subjectif, préservé ou non. Car même aujourd'hui, beaucoup de femmes obéissent encore à cette ancestrale fabrique de leur destin, ne parvenant pas à intégrer l'obsolescence de la loi de l'homme.

Il semble que le féminin, le genre et la sexualité se trouvent à une époque charnière, dans laquelle les femmes avancent à tâtons. Ces dernières étant divisées, il n'est pas évident d'envisager un grand saut de l'identité féminine, d'élaborer un nouveau paradigme où toutes se reconnaissent ; là où l'homme a si bien réussi d'ailleurs... Il est bien possible que de nombreuses femmes soient paniquées à l'idée d'un inconnu, où l'épaule rassurante de l'homme pourrait s'étioler.

Christine Marsan nous situe dans ce moment charnière : « Lorsqu'un paradigme est moribond et que l'autre est émergent, leur rencontre crée un choc qui se traduit, notamment, par des violences sociales et des discours sur la décadence. Nous sommes très probablement dans cet entre-deux paradigmatique »².

À l'aune des théories du genre, la prescription institutionnelle masculin/féminin doit-elle être l'objet d'un rejet global au profit des marges qui prendraient les rênes de la pleine page ? Ou bien

2 Christine Marsan, «Au delà du masculin et du féminin», *Les cahiers psychologie politique* [En ligne], numéro 11, juillet 2007. URL : <http://odel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=581>

une prise en compte de l'évolution des identités de genre, de la sexualité, suffirait-elle à intégrer ces marges en recomposant une nouvelle grille de cette pleine page ? Mais outre le discours de ces minorités visibles, qui prétend témoigner d'une singularité, qui souvent s'oppose au concept de norme, tout en implorant d'y être intégrée, comment, par ailleurs, opérer pour inscrire dans le langage, les occasions qui apparaissent susceptibles de révéler l'utilité de réinterpréter le paradigme masculin/féminin ?

Avant de penser cette ambitieuse et utile perspective, où en sommes-nous ? Qu'en est-il des paradigmes masculin/féminin, après la bourrasque des théories du genre, de la sexualité qui vient de connaître l'arrivée du mariage pour tous ? En quoi ce contexte signerait-il la pertinence de ratifier identité de genre en lieu et place d'identité sexuelle ?

Les paradigmes masculin/féminin doivent-ils avoir pour objet le sexe, le genre ou la sexualité, ou les trois ? C'est une question lacanienne qui revient dans cette actualité : qu'est-ce qu'un homme, qu'est-ce qu'une femme ? Et en la matière, il s'agirait d'échapper à l'atavisme du langage, à ses paradoxes, sinon comment rendre compte de la complexité d'être un homme ou une femme aujourd'hui ? Complexité signifie-t-il que nous ne puissions n'avoir recours qu'à une parole savante pour théoriser ?

Pierre Henri Castel³ nous interpelle à ce sujet : « D'où prenons-nous l'assurance qu'un mot d'usage ordinaire – homme, femme – doit impérativement devenir un concept dont les règles d'application au cas par cas sont spécifiées, avec pour modèle le jargon des savants ? » Si Butler⁴ justifie son choix d'une linguistique difficile, pour des raisons d'intelligibilité, il n'en demeure pas moins qu'elle exclut un parler simple qui pose son lectorat en sérail. Elle va jusqu'à se demander en quoi l'exigence de parler simplement serait légitime, voire en quoi cette exigence ne serait pas une attente consumériste de la vie intellectuelle... Si le langage commun ne permet pas de traduire celui des sciences humaines, et c'est une évidence, il n'apparaît pas moins que la langue savante s'impose comme un pouvoir, sans autre contre-pouvoir que cette langue elle-même. Du coup, se pose la question du partage du savoir, surtout à l'heure où encore peu de femmes deviennent détentrices de ce qui était un privilège essentiellement masculin.

Dans l'impossibilité de donner une définition de la masculinité pure et de la féminité pure, et d'ignorer que le masculin et le féminin sont des notions et valeurs partagées par les hommes et les femmes, comment ne pas souscrire à l'utilité de repenser les paradigmes masculin/féminin, en s'écartant d'une dualité binaire, notamment en laissant derrière nous ce patrimoine archaïque de l'opposition, des contraires, qui nous enlise depuis des siècles dans une guerre des sexes aussi inutile que délétère.

Si nous partions de tout ce qui différencie les hommes et les femmes, si nous pouvions les écouter parler de leur sexe, sans qu'ils puissent recourir au social, au culturel, au politique, à la psychanalyse, qu'auraient-ils à nous dire ? Sans doute parleraient-ils de leurs désirs et de leur corps. Car l'identité à soi, passant par le corps, le ressenti et la psyché, n'est pas dénuée de sens, elle est le sens, l'authentique soi qui se cherche dans l'autre, et qui cherche l'autre. C'est cette dynamique de l'identité qui expulse hors de soi le genre, même s'il apparaît que la cartographie normée à laquelle elle doit souscrire embarque le sujet en deçà ou au-delà de son soi, autrement dit dans un décalage qui est la loi du genre.

3 Pierre Henri Castel, *La métamorphose impensable. Essai sur le transsexualisme et l'identité personnelle*, Paris, Gallimard, 2003.

4 Judith Butler, *op. cit.*

Freud avait déjà attiré notre attention sur le fait que masculin ou féminin est la première différence que nous faisons quand nous rencontrons une autre créature humaine, et que nous sommes habitués à effectuer cette distinction, avec une assurance dénuée d'hésitation. Et Judith Butler de préciser : « Au moment où nos perceptions culturelles échouent, lorsqu'on n'arrive pas à lire avec certitude le corps que l'on voit, c'est précisément le moment où l'on n'est plus sûr-e de savoir si le corps perçu est celui d'un homme ou d'une femme »⁵.

C'est bien dans l'exception que forment les identités de genre marginales qu'une tentative d'exprimer un soi masculin /féminin imaginaire, parfois hors la loi, apparaît. La possibilité de ce libre arbitre se résume à passer de deux à trois par le recours à l'archétype androgyne. (Et ce n'est pas au travesti auquel je fais allusion, dont Butler nous dit qu'il nous envoie une image grossière de la mascarade féminine, comme une confirmation que la parure féminisante est stylisation genrée⁶. Alors qu'il me semble que ce qui est criant chez le travesti c'est que son corps masculin rend la stylisation non pas seulement caricaturale, mais inopérante. La féminité ne se résume pas à une performance de style.) La tentative de dépassement ou d'effacement de la binarité, performée au travers de la promesse androgyne est notamment l'affaire du transgenrisme : une hybridité sexuelle volontaire, produite par un mélange des genres, et où la sexualité ne jouerait aucun rôle.

(Mon œil !)

Quand je dis de deux à trois, c'est que cette troisième voie passe par le corps, comme pour « scarifier » le symbolique, sans toutefois recourir à la radicalité transsexuelle⁷ : par exemple, un homme de naissance féminisera son visage par la chirurgie, obtiendra une poitrine par prothèses mammaires et traitement d'œstrogènes (ou non), tout en conservant pénis et testicules.

Jusqu'à présent, tout va pour le mieux dans le meilleur des genres possibles. Mais le problème que nous pose le transgenre désormais, c'est qu'il entend obtenir des papiers de femme, pour que ceux-ci soient en harmonie avec son apparence, au-dessus de la ceinture dois-je préciser, puisqu'il bande et éjacule. « Tout le monde peut se tromper, comme disait le hérisson en descendant d'une brosse à habits » se serait plu à lancer Romain Gary⁸.

L'homme transgenre se féminise partiellement, selon des critères personnels et choisis, ce qui devrait faire de lui – c'est en tous cas ce qu'il plaide – une femme à l'état civil. C'est dire si cette voie, riche d'une multitude de variantes de l'identité de genre, est sujette à des débats houleux, et si elle n'est pas sans accentuer la confusion dans le genre.

Quel que soit le conservatisme des discours, rien n'empêchera le masculin/féminin de se révéler toujours en expansion, autrement dit des changements ont eu, ont, et auront lieu. Le père explore désormais sa capacité à mater sur le modèle féminin, la mère non seulement a souvent un métier, mais celui-ci n'est pas remis en cause par l'arrivée d'un ou plusieurs enfants. La femme choisit son compagnon par amour, elle est actrice de sa sexualité, de son plaisir. L'homme et sa toute-puissance sont désormais menacés par le droit des femmes. Loin d'être

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

7 Rappelons que le ou la transsexuel-le est une personne pour qui il est strictement impossible de vivre dans le corps de son sexe de naissance, celui-ci lui procure une insoutenable souffrance. En outre, son changement de sexe est toujours l'objet d'une chirurgie de transformation de son sexe génital.

8 Romain Gary, *La nuit sera calme*, Paris, Folio, 1976.

figés, les paradigmes sont sans cesse en mouvement, charge à chaque homme et chaque femme de les influencer par un engagement personnel depuis sa propre place.

En la matière, il ne me paraît pas judicieux que la messe ne soit dite que par la politique, l'associatif, l'universitaire, les médias. Il faut inviter les hommes et les femmes les plus divers, et qui n'ont rien d'anonyme dans les changements qui s'opèrent, à contribuer à la réflexion, sans quoi l'expérience risque de faire défaut. De fait, ce serait laisser un champ bien trop exclusif à la théorie. Et à cet égard, il ne faut pas ignorer, comme le pointe Eric Fassin dans sa préface de *Trouble dans le genre*⁹, que Butler montre que la théorie n'est jamais simplement théoria, au sens de contemplation désengagée, mais qu'elle est pleinement politique.

Si « Je » est neutre, de fait, il nous permet de dire « je » aussi en référence à un corps, masculin ou féminin. « Je » est donc pluriel, tantôt neutre, tantôt sexué. D'où et comment parle un homme ou une femme, peut nous aider à comprendre qui parle. L'identité, y compris l'identité de genre, est traversée par une histoire, un contexte, à chaque fois singuliers, qui participent peu ou prou à ce que je sois tel homme ou telle femme, qui participent peu ou prou de ce que sont les hommes et les femmes : un facteur qui n'amoindrit pas outre mesure la portée des stéréotypes, garants d'un mimétisme ancré dans notre instinct grégaire, et renforcé par la société de consommation. Le mimétisme est à la fois constitutif des groupes et consécutif.

Les transgenres sont un groupe, avec des sous-groupes, qui n'échappent pas à la promotion des stéréotypes, et à une régulation par le mimétisme. L'individu hermétique, imperméable à ce phénomène est rarissime, voire inexistant. Car on réussit toujours à lui mettre une étiquette qui le renvoie à une catégorie. Ainsi personne n'échappe au genre, trait qui participe toujours de l'identité. Paradoxalement, il n'existe pas de modèle des genres. Car s'il s'agit d'imiter sans qu'existe d'original, malgré tous les efforts du monde, nul ne saurait satisfaire entièrement à la norme. Dès lors, le trouble n'est-il pas jusque-là invariablement constitutif du genre ? Un masculin/féminin sans cesse en action, telle une cible mouvante échappant à l'arrêt sur image ?

Par ailleurs, plus la différence gagne en visibilité, plus, tôt ou tard, elle se banalise. L'audace identitaire se transforme à terme en beauf-attitude, à l'instar des tatouages et des piercings. L'originalité n'est pas singularité, car, volatile, elle perd de son souffle qui s'évapore notamment au fil des émissions télé, qui exhibent légions de témoignages des plus tordus. Le militantisme de la différence est fondé sur cette contradiction : qu'il exige l'égalité. Soit le différent doit être égal au différent. L'égalité de droits, toute légitime qu'elle soit, doit-elle effacer les différences ? « L'inégalité est liée à une hiérarchisation des différences [...] On ne doit pas chercher à supprimer les différences, mais leur hiérarchisation »¹⁰.

Le mariage pour tous est vite fait redevenu le mariage homo, comme pour souligner la différence qui désormais disparaîtra grâce à lui. À ce propos, l'agitation hystérique des « antis », polarisée sur « une mère et un père pour chaque enfant », est passée complètement à côté d'un fait loin d'être anodin : c'est que l'État, qui pénalisait l'homosexualité jusqu'en 1981, vient de lui donner ses lettres de noblesse, au travers d'une institution jusque-là exclusivement réservée aux hétérosexuels. Ce ne sont donc pas que les fondements de la famille qui sont remis en question dans ce lien, mais aussi l'hétérosexualité elle-même.

9 *op.cit.*

10 Colette Chiland, *Propositions pour un glossaire*, texte non publié.

À l'heure où des travaux de femmes dénoncent l'incidence de l'école sur les stéréotypes de genre, répondrons-nous à « que voulons-nous ? », des enfants dont on préserverait la neutralité de genre, afin qu'ils s'autodéterminent le moment venu ? Définir un enfant comme fille ou garçon, revient-il à lui imposer une « religion » de par sa naissance, alors que ce sont bien au départ les chromosomes, donc le biologique, qui lui donnent ses caractères sexuels primaires ? L'être humain se passe de croyance pour savoir qu'il ne peut être qu'un homme ou une femme... Il pourrait même se passer de la loi.

Certains parents pratiquent un curieux don de leur vivant. Mais est-ce un don ou un viol que d'imposer à un enfant dès sa naissance une religion ? Ce viol délibéré, celui de la liberté de conscience, serait admis sans sourcillements d'aucune part. Tandis que l'appartenance à un genre serait désormais à bannir de l'école ? Cachez ce signe extérieur de genre que je ne saurais voir ! Une ingérence illégitime, est-ce là toute la signification qu'il faut entendre aujourd'hui du masculin et du féminin ? L'enfant devrait être libre de choisir son genre, le corps ne devant plus être ce qui détermine une fille ou un garçon, un homme ou une femme. Le corps devrait devenir neutre dans cette affaire, absent de ce qui construit mon genre. Dans ces conditions, sur quels fondements vais-je me déclarer de genre masculin ou féminin ? Et si le masculin /féminin n'a plus rien à voir avec le corps, à quoi bon ? Enfin en quoi serait-il plus politiquement correct de destiner un enfant à une religion plutôt qu'à une autre, quand je déclare contraire aux droits humains fondamentaux de le désigner par un genre ?

Si les paradigmes de genre institutionnels et les théories de genre subversives sont des constructions politiques et culturelles, le masculin/féminin y est abondamment manipulé. Même s'il existe une inégalité sociale entre les hommes et les femmes, je ne vois pas en quoi il faudrait renier la féminité, ou la voir irrémédiablement condamnée à une infériorité définitive, sous prétexte qu'elle diffère de la masculinité. Quelques évolutions de la société montrent le chemin, même si elles sont condamnées à une lutte laborieuse.

De fait, le genre n'est rien d'autre que du masculin/féminin, il ne peut être constitué que d'un mélange des deux ; subjectif, singulier ou transgressif, ce sera toujours un cocktail à deux saveurs, une dualité secouée dans un shaker...

L'identité de genre sans masculin et sans féminin est une illusion, il n'y a pas de genre neutre, de sans genre, c'est une donnée irréductible. Quand bien même on s'efforcerait d'effacer le masculin/féminin, il en subsisterait toujours quelques signes (qu'ils soient physiques, de langage, ou dans l'action). Pour la plupart des théories du genre, il ne s'agit pas de prôner un genre neutre, mais plutôt de démultiplier les genres à l'infini, sans que le sexe biologique ait à voir avec ce nuancier. Ce qui de fait, est déjà à l'œuvre chez chaque homme et chaque femme, partant qu'ils et qu'elles sont à chaque fois un genre d'homme ou de femme, où masculin/féminin sont à la fois mêlés et fluctuants, et subjectivement dosés.

D'ailleurs, pour ceux qui seraient tentés de laminer les différences, cela ne signifierait pas que le neutre pourrait établir un commerce de genre équitable. Lorsque la mairie de Lyon s'afflige qu'à l'école, le régime sans viande, pour motif religieux, favorise une mise à l'écart, et qu'elle décide du coup d'imposer à tous les élèves un régime végétarien, elle décapite le droit à la différence. Nous sommes dans l'aire où nous sommes tenus de trancher. Pas d'entre-deux, pas de nuance. Pour ou contre, seules ces deux positions sont en droit de s'affronter.

La binarité homme/femme gagnerait en crédit dans la perception du genre, si nous étions tous partie prenante pour établir un rapport d'équilibre entre l'un et l'autre, en nous gardant bien de toute tentative de réification des femmes.

Que la femme trouve sa juste place, revient-il à dire qu'elle doive prendre celle de l'homme ? Potentialiser le féminin, en cherchant à l'intégrer dans un monde économique aux valeurs et aux critères masculins, n'est-ce pas déjà le désavouer ? Certes, si certaines femmes parviennent à faire bouger les choses, combien disparaissent dans cet univers masculin, adoptant les conduites de pouvoir qu'elles combattaient naguère ? Comme disait un célèbre humoriste : « Si je comprends bien, les pauvres sont gentils, les riches sont méchants, et tout le monde veut devenir méchant ». Métaphore qui prévient que s'il est des valeurs féminines, elles ne pourront pas se révéler sur le modèle masculin, et moins encore sur le modèle féminin prescrit par la loi de la domination masculine.

Les femmes sont l'avenir de la femme et de sa féminité. C'est à elles qu'il revient de se repositionner, de casser le mur des a priori édifié sur la hiérarchisation des sexes.

Par ailleurs, que les théories de genre masquent les corps, qu'elles les ratatinent à l'arrière-plan me paraît pour le moins suspect. Si l'identité ne fait pas l'impasse sur le corps, en quoi l'identité de genre, si aléatoire à se dire, serait au-delà du corps ? Le corps n'est pas une abstraction du masculin/ féminin, il est partie prenante dans le genre. Et je me passe d'une allusion à la psychanalyse pour l'affirmer.

Même si nous ignorons la cause du transsexualisme, nous savons que la faille qu'il occasionne entre corps et psyché contrarie de manière indubitable la construction du genre de la personne qui en est atteinte.

Au passage, signalons que le transgenre et l'anatomie mi-homme mi-femme qu'il se fabrique, montre que si sa problématique se joue sur une déconstruction de la binarité des genres, cela passe aussi par le corps. Quant au transsexuel, à tort ou à raison, il prétend changer de sexe, parce qu'il se pense du sexe opposé. Son état, dont le corollaire est une totale absence de symbiose entre corps et psyché, ne mobilise pas chez lui le genre, si ce n'est qu'il l'idéalise selon les conduites habituellement attendues dans le sexe d'arrivée.

Si le genre est censé investir corps et psyché, pour former de l'identité, c'est dire qu'en tant que loi extérieure, sa portée peut être tantôt salubre, tantôt délétère, selon que le sujet l'intériorise harmonieusement ou non, comme chaînon « invasif » entre corps et psyché.

Il me semble que ce qui ne colle pas c'est notre perception du genre. Entité plurielle dont se réclament les transgenres, mais qui en l'occurrence affecte tous les hommes et toutes les femmes, puisqu'il n'existe pas de sujet purement masculin ou purement féminin. Et ce en dépit de toutes les lois qui concourent à maintenir une binarité primaire des genres, car elles sont dans l'impossibilité de montrer toute absence de féminité chez l'homme et toute absence de masculinité chez la femme. Forts de cette réalité non négociable, y compris pour les intersexes, les transgenres, les transsexuels, les homosexuels, et que la théorie queer est une illusion qui n'échappe pas à la qualité irréductible et non substituable de la présence du masculin/féminin chez chaque individu, il semble qu'il soit peu probable de pouvoir perdre ce que nous sommes condamnés à posséder.

De fait, l'idée qu'il suffit de bouger consciemment le curseur masculin ou féminin, en opposition à mon corps, pour faire apparaître une multitude de genres est une invention délirante. Tous les hommes et toutes les femmes pratiquent déjà ce réglage sans se réclamer des théories du genre, et on voit des femmes qui adoptent des allures et des spécificités masculines, et des hommes qui délaissent des signes et caractères par trop masculins. Les genres et les sexes sont binaires parce qu'ils ne peuvent être chargés que de masculin et de féminin, et qu'il est inhérent à ce principe le fait que les femmes présentent plus de féminin que de masculin, et les hommes plus de masculin que de féminin. Donc l'asymétrie binaire des genres masculin/féminin est irréductible, sauf à dire qu'il n'y a pas que des hommes et des femmes qui composent les êtres humains, et la notion de genre. Les genres et les sexes ne sont que des catégories, à l'instar des mâles et des femelles, effacer politiquement les différences de sexe et de genre ne reviendrait pas à établir l'égalité des droits entre les hommes et les femmes, pas plus qu'avoir retiré le mot race du vocabulaire supprimera le racisme. C'est au nom de la différence, que l'égalité des droits doit être garantie.

Le préfixe trans- qui signifie au-delà ou passer outre, est un choix bien malheureux pour nommer le groupe « les trans », puisqu'il n'est pas concevable de se situer au-delà des genres, ou de passer outre. Se réclamer sans genre ou de plus de deux genres, signifierait soit qu'on est sans masculin et sans féminin, soit qu'il y a d'autres notions comparables en plus du masculin et du féminin : c'est délirant ! Son troisième sens, passer d'ici à là, colle tout à fait avec le transsexualisme. Enfin lorsqu'il a pour sens « à travers » il nous concerne tous et toutes. D'où il ne se justifie pas que les trans soient désignés par ce préfixe. En outre, ceux et celles qui se réclament d'une transidentité, uniquement constituée sur un mélange des genres, ont élu un terme tout à fait loufoque pour se désigner. Le but de ce vocable a été de fédérer sous le même nom les identités transsexuelles, transvesties, transgenres ; proclamation arbitraire d'associations « trans » aux fins de grossir les troupes militantes à l'insu du plein gré des intéressés...

Il n'est pas donné de savoir ce que signifie cette transidentité ou cette identité trans, si ce n'est qu'elle ne noircit des sites que pour revendiquer des droits de toutes sortes, et prescrire à la société de nouvelles règles institutionnelles en terme de genre. D'où apparaît en effet, une « communauté » trans, tissée uniquement sur ses idées politiques.

Cette manipulation par l'abréviation orientée du vocabulaire ne sensibilise ni les médecins, ni les universitaires, ni les politiques. Pourtant, il paraît essentiel de conserver des distinctions en la matière, si nous voulons travailler sur le sujet, en sachant qui sont, et en quoi sont concernés les différents individus qui présentent des troubles du genre.

Étendre notre capacité de perception des genres, c'est chercher à rendre moins imprécises nos conceptions. Pour ce défi, ne faudrait-il pas les actualiser en pensant une philosophie du genre et de l'identité sociale, vierge de toute référence aux autres sciences humaines, puisque celles-ci ont tellement intensifié et dilaté leur discours, que leurs concepts érigés en loi, semblent trop influents pour libérer une telle pensée ?

Comme j'ai pu insister sur ce point dans mon ouvrage *Mémoires d'une transsexuelle*, mon identité personnelle, a fortiori l'idée que j'ai de mon genre, n'est que pré-identité présumée par mes soins, car corrélée à l'occasion d'apparaître à l'autre, en devenant identité sociale. « C'est le regard de l'autre qui me constitue » nous dit Lacan, donc l'identité personnelle n'est qu'un songe qui se ballote, infusant dans une cérébralité recluse. Elle est condamnée, peu ou prou, à un délitement par le réel, et il nous faut accepter cette distorsion qui écrit notre histoire passée, présente, et à venir. À ce sujet Clément Rosset précise que « l'on s'en tient à vos faits et gestes, pas

à ce qui peut vous passer par la tête »¹¹. Mon genre ni nommé, ni reconnu par l'autre, n'est qu'un projet intime qui reste une vérité à soutenir dans la réalité sociale. Il sera donc évalué non pas selon les critères que je porte dans mon identité personnelle fantomatique, mais selon les codes et lois qui ont cours dans la culture sociale où j'apparais.

Le genre ne serait-il pas in fine l'identité sociale masculine et féminine, dont nous sommes contraints d'intérioriser la hiérarchie, en alignant corps et psyché sur ses modèles imaginaires, qui permettent à la société de maintenir la domination masculine ? L'identité personnelle et sexuelle ne pouvant se résoudre à demeurer sans identité sociale, les troubles de l'identité sexuelle et de genre sont les preuves que sexe et genre, même corrompus par les institutions et les lois, sont des outils obligatoires à la construction de soi.

Un homme transsexuel ne ressent aucune identité personnelle et de genre pour sa vocation masculine ; seuls le refus catégorique de son corps et les tourments associés de sa psyché fondent son état ; de fait, il est incapable de se construire une identité sociale. D'où que sa désignation comme étant de genre masculin lui reste totalement étrangère, en dépit de son sexe anatomique. Dès qu'il règle son problème d'identité sexuelle en changeant de sexe, il devient alors capable de se mettre en scène, et de déployer une identité personnelle entérinée en identité sociale. Et cela passe, aussi, par le changement d'état civil, la carte d'identité, tout document qui atteste de l'identité sociale désormais approuvée et éprouvée. Au point que les choses ne marchent pas pour les trans, dès lors que leur identité de genre personnelle fantasmée ne se met pas en actes dans le monde du travail, dans la vie sociale, et n'est pas reconnue par les tribunaux. C'est le cas en France pour les hommes qui par exemple souhaitent garder leurs organes génitaux, et devenir des femmes sociales. De là cette rage désespérée qui s'exprime via un militantisme qui n'a pour objet, quant à leur identité personnelle et à leur corps mi-homme mi-femme, (dont ils décident du genre) que d'être reconnu comme identité sociale. Ce qu'obtient le transsexuel homme, au prix d'une castration, et d'une reconstruction d'un sexe féminin, qui d'ailleurs lui ouvre les portes de son identité personnelle emprisonnée, c'est la possibilité de son identité sociale. En outre, il n'ignore pas la place qu'a prise son corps dans cette aventure, et de fait, corps et psyché lui ont révélé son empêchement d'acquérir identité personnelle, et identité sociale de genre.

Ce que fait l'identité sociale pour l'identité personnelle et le genre, elle peut aussi le défaire. Quand je perçois un malaise dans mon identité personnelle ou mon genre, je peux être sûr que la cause se trouve dans mon identité sociale. Souffrance au travail, problèmes dans mon couple – car oui le couple est déjà de l'identité sociale – prise de poids ou signes corporels de l'âge qui m'écartent des stéréotypes, quand des décalages modifient la conscience que j'ai de moi-même, c'est dans l'identité sociale que le mal se découvre. Donc l'identité personnelle est insignifiante, c'est l'identité sociale qui est signifiante. C'est là, dans le réel avec l'autre que se manifeste le genre. Déclassées par l'ordre symbolique et institutionnel, qu'ils soient factices ou pertinents, les identités de genre marginales, comme identités personnelles créatrices, ne peuvent qu'attendre le sésame de la loi pour accéder au statut d'identités sociales. L'empêchement de réalisation de soi ne permet pas de connaître l'effet que produirait une équitable socialisation de ces personnes, tant pour eux-mêmes que pour la société. Équitable signifie qu'il faudrait qu'ils puissent jouir des mêmes droits que tout citoyen, mais aussi qu'ils soient identifiés pour ce qu'ils sont, ni plus, ni moins. Il n'est pas concevable de déclarer homme ou femme qui ne l'est pas. Transsexuelle moi-même, je n'admets la notion de changement de sexe que lorsqu'il est corrélé à ces pathologies graves de l'identité sexuelle, que sont le transsexualisme et l'intersexualité.

11 Clément Rosset, *Loin de moi. Étude sur l'identité*, Paris, Minuit, 2007.

L'identité homosexuelle, qui vient de trouver la grâce de l'identité sociale par le mariage, devrait être perçue, semble-t-il, non comme une identité sociale de genre, mais comme état sexuel devenu identité sociale. Si les homosexuels sont d'un sexe et d'un genre désignés qu'ils ne remettent pas en question, il apparaît que l'orientation sexuelle joue un rôle surinvesti. En effet, s'il est commun de parler des hommes et des femmes sans préciser qu'ils sont en général hétérosexuels, que cela semble aller de soi, pour les homosexuels l'orientation sexuelle est d'emblée mise en avant en tant que critère central de l'identité. Souvent, ils se désignent et sont désignés « homosexuels » dans le langage, et identifiés à ce terme qui annonce comme une « identité ». Donc, chez ces personnes, l'orientation sexuelle deviendrait identité, ni de sexe, ni de genre, mais identité d'un état sexuel, fondé sur la mise en avant de leur sexualité. On constate donc ici un rapport consubstantiel de l'orientation sexuelle et de l'identité, qui relègue à l'arrière-plan le genre, parce que la sexualité ici intéresse au premier chef la psyché et le corps. En outre, la quête identitaire par le mariage homo montre à quel point, en dépit de différences objectives, le besoin d'identité sociale égalitaire par la norme est devenu une véritable obsession. Je ne parle pas de droits, les mêmes droits auraient pu être acquis par un contrat d'union solidaire. Mais je sous-estime sans doute la portée symbolique de l'événement ; à en croire Bertrand Delanoë : c'est au moins aussi important que le droit à l'avortement ou l'abolition de la peine de mort.

Moi qui ai connu l'univers homo des années 70/80, on n'aurait jamais imaginé qu'un jour cette population si attachée à revendiquer son droit à la différence, lutte pour le droit au mariage. Du coup, les voilà tombés dans les stéréotypes les plus parodiques, salon du mariage, remise des alliances et baiser fondateur, qui annoncent déjà les futurs divorces.

Sommes-nous obligés d'élargir des institutions qui ont leur périmètre paradigmatique, en démultipliant leur signification à l'infini ? Ou bien n'est-il pas préférable d'en élaborer de nouvelles, vierges de toute histoire, de tous précédents ? Faut-il nécessairement, comme dans le cas qui va suivre, passer par d'aberrants amalgames pour plaider une égalité qui n'existe pas, au nom de ce qu'on considère comme un droit.

Quand la personne transgenre revendique que les actes médicaux auto-prescrits et nécessaires à sa transformation soient classés par l'assurance maladie et en droit de la santé comme le sont l'avortement et la maternité, alors même qu'elle refuse d'être considérée atteinte d'une affection, on s'aperçoit que le procédé est sans limites. Les femmes enceintes ne sont pas malades, mais elles présentent toutes, de manière irréfutable, le même état biologique. Les transgenres plaident que l'avortement est un droit à disposer de son corps qu'on leur refuse. Mais l'accès aux actes médicaux pris en charge par l'assurance maladie est restrictif, dans la mesure où il est ouvert aux personnes dont l'état biologique ou psychologique est sujet à diagnostic ; c'est d'ailleurs le cas pour les transsexuel.les. Les désirs des transgenres, en l'absence de souffrance, relèvent davantage de soins et de chirurgie esthétique. Ils ne peuvent donc constituer ni une visée thérapeutique, ni une affection de longue durée. Ils nous assurent eux-mêmes ne connaître aucune douleur qui découle de leur état, mais que lorsque la dépression s'installe, elle est toujours consécutive au fait, soit de ne pas pouvoir être pris en charge à 100% pour leur transformation, soit parce que celle-ci étant terminée – même si elle n'aboutit qu'à une morphologie hybride – qu'on leur refuse le changement d'état civil. Si sur le fond je suis libre de choisir mon genre, apparaît ici à l'avant-scène, la problématique des moyens et de la reconnaissance par la justice.

Admettre qu'une prise en charge à 100% serait légitime pour un désir de changer de genre, ce serait la concéder aussi de plein droit à tous les hommes et toutes les femmes qui souhaiteraient masculiniser ou féminiser davantage leur corps par de la chirurgie esthétique, pour paraître

plus homme et plus femme dans leur genre habituel. C'est exactement ce qu'il arriverait si la Procréation Médicalement Assistée sortait du droit de la santé ; de n'être plus réservée aux couples stériles, donc pour raison de santé, pour devenir un droit pour les couples homos mariés, elle ne manquerait pas de devenir un droit pour tous. De plus, réclamer une prise en charge pour cette transformation transgenre, montre que le genre serait donc sujet à être modifié par la chirurgie. Or, la plupart des militants transgenres considèrent que le corps et le sexe ne déterminent pas le genre. La contradiction dans le discours transgenre est d'une récurrence à se taper les fesses au plafond... Quant au changement d'état civil, il est accordé aux transsexuels-les qui ont changé de sexe. La réassignation porte sur le sexe, et non sur le genre. De fait, il n'y a pas en France, à ce jour, de notion de genre en termes d'état civil. Tous les documents administratifs qui demandent d'indiquer féminin ou masculin font référence au sexe et non au genre, y compris la carte d'identité.

Le masculin/féminin n'a que peu de marges de manœuvre dans ce qui est politiquement correct, car il s'agit de conserver une apparence discernable de son genre, surtout dans la vie sociale conventionnelle, où la dualité homme femme est l'unique horizon. De plus, parce que cette identification est corroborée par la carte d'identité, et toute documentation administrative.

C'est dans une forme de sublimation que le champ d'un soi non stéréotypé devient possible : la création. Le masculin/féminin trouve là, il me semble, une étendue délivrée des contraintes de genre, de sexe, il s'affirme comme vecteur d'émancipation, et révélateur de l'identité d'un soi intime. La femme, admise dans les arts, la pensée et la littérature, et même dans un métier, a pu et pourra, avec le temps, se défaire des lois liées aux paradigmes de genre désormais obsolètes. Cependant, si la hiérarchisation d'autrefois sautait aux yeux, l'autorité avec laquelle elle dominait les femmes n'en était pas menacée pour autant. Aujourd'hui, si la manipulation est devenue insidieuse, il y a d'autant plus nécessité d'entretenir un esprit critique vigilant, et de dénoncer les plans qui tirent les femmes vers la régression. Car ce ne sont pas les inégalités professionnelles, ou les plus visibles qui sensibilisent les obsédées de la parité et de l'égalité qui sont les plus tordues. Les planifications toxiques sont celles qu'on remarque le moins, celles qui réussissent à être intégrées par la plupart des femmes.

Si les vertus comme le courage peuvent provenir de l'éducation, et que celui-ci concerne autant les hommes que les femmes, même s'il apparaît souvent par des manifestations différentes chez l'un et l'autre, il n'en va pas de même pour certaines notions de genre immatérielles. La partie visiblement dure, au sens d'innée, de la sensibilité dite féminine, ne me semble pas pouvoir être l'objet d'une éducation ou d'un apprentissage, elle serait plutôt un invariant immanent du féminin, certes d'intensité plus ou moins marquée selon les femmes. De fait, la sensibilité excessive d'un homme peut être rapprochée du féminin, d'autant qu'on l'aura éduqué en l'alertant qu'une sensibilité exacerbée est un trait féminin. Il doit donc se conformer à un principe de défiance envers la sensibilité, au risque de menacer sa virilité. Une sensibilité « féminine » chez les hommes n'aurait-elle pas sérieusement compromis la domination masculine ? Cet exemple de la sensibilité féminine montre que le genre ne se limite pas à une mascarade de l'apparence et du comportement, mais qu'il y a bien à l'œuvre en arrière-plan de l'inné masculin/féminin. S'il a été, et est, exploité par l'institutionnalisation culturelle et politique des genres, il n'en demeure pas moins qu'il est plus que ce que la désignation de la société en fait.

C'est notre personne mise en actes qui produit ce que nous sommes ; à l'instar du moi, l'identité de genre n'est pas figée, tant que l'acte libre reste la possible révélation de soi avec l'autre. Il s'agirait là d'accéder à soi, au-delà du principe de genre qui nous ratatine par sa hiérarchisation.

Le genre nôte pas la liberté de nous penser autrement que selon ses conventions. Si nous le voulons, nous pouvons nous réapproprier ce trait de notre identité, afin qu'apparaisse dans nos vies ce que nous entendons en nous par masculin/féminin, tout en récusant ce que le genre porte de plus nocif, la hiérarchisation des sexes.

Tandis que les réflexions des femmes sur le genre se multiplient, combien d'entre-elles continuent à céder aux stéréotypes de la femme objet, à ceux d'une créature qui est là pour le plaisir des yeux, et plus si facilité... Chaque semaine, la presse féminine affiche sur ses couvertures ses ordonnances : crèmes pour un teint éclatant, régimes pour mincir, techniques pour séduire, modes tendance pour être dans le move, accessoires pour une customisation sans modération, coiffures de saison pour surligner la silhouette, conseils psy pour « zéro complexe », nouvelles disciplines pour un corps au top de la forme ; le tout associé à un zoom périodique sur les vernis, les gloss, les mascaras, les fonds de teint, ou les méthodes d'épilation. La cerise sur ce fardeau étant l'immanquable test qui permet de s'assurer qu'on appartient bien à cet univers : sexy mais pas soumise, fidèle, mais séductrice, célibataire, mais épanouie, en surpoids, mais plus pour longtemps, larguée, mais pas blessée, sûre de soi, même déprimée. Un menu intenable concocté de surcroît par des femmes ! Cette intoxication à but mercantile exacerbe des conduites qui caricaturent la féminité, la métamorphosant en performance mimétique. Les stéréotypes sont devenus ces devoirs de tendance, auxquels souscrivent la plupart des femmes. Ils agissent comme autant d'avertissements qui sous-entendent notamment que, si vous êtes mal dans votre peau, c'est bien parce que vous ne suivez pas les « commandements » des journalistes gourous, qui ne veulent que vous guider vers votre épanouissement au féminin, parce que vous le valez bien. Du coup, vous ne pourrez compter sur aucune mansuétude si au travail on vous trouve trop grosse, les yeux cernés, le teint gris, un look has been ; on dira même : « elle pourrait quand même faire quelque chose ! »

C'est bien dans l'exercice de mon métier d'aide-soignante en service de chirurgie plastique et esthétique que j'ai pu mesurer ce que les femmes étaient prêtes à endurer pour tenter de garder ou de retrouver une image acceptable.

Acceptable ! Il y donc là une frontière sociale de l'image de la femme, qui semble d'une cruauté sans appel : jeune et jolie ou invisible. Au malheur de ce consentement, coûteux dans tous les sens du terme, correspond un autre malheur, celui de devenir un corps prématurément archivé.

Au-delà même du genre, l'identité sociale et les conduites qu'elle impose sont des obstacles coriaces qui altèrent notre authenticité. Ces entraves doivent être l'objet d'une lutte à mener, pour que ce qui doit prévaloir et former le cœur même de la normalité de la société devienne ce qui devrait nous être garanti par sa politique, une forme inaltérée de réalisation de soi.

« Rester normal – nous dit Henri Laborit – c'est d'abord rester normal par rapport à soi-même »¹², pour cela, ajoute-t-il, « il faut conserver la possibilité d'agir conformément aux pulsions, transformées par les acquis socio- culturels, remis constamment en cause par l'imaginaire et la créativité ». Mais qui se connaît soi-même au-delà de l'automutilation par les clichés qu'il s'impose de suivre ?

La catégorie femme n'est pas un ensemble homogène. Il est donc vain d'escompter un jour produire un discours honnête qui débute par « nous les femmes ». Si on ne peut pas dire « nous les femmes », c'est simplement parce que celles-ci ne sont pas « la femme », mais des femmes ;

12 Henri Laborit, *Éloge de la fuite*, Paris, Robert Laffont, 1976.

ce qui sous-entend que beaucoup ont cette idée de ce que sont d'autres femmes : différentes d'elles. Doit-on juger que celles qui s'affichent à la télé en bimbos écervelées sont la honte du genre féminin, et qu'elles auraient besoin d'une rééducation ? Oui ou non, chaque femme est-elle libre d'être celle qu'elle veut être ? De plus les pétasses de la télé, comme les actrices porno, sont célébrées comme des femmes dignes d'éloges. Une question est de savoir à qui profite le string. À quoi bon cette fabrique d'icônes à forte poitrine ? Pourtant, dans ce contexte, des femmes réussissent à séduire autrement que par leurs atouts charmes. En effet, bien des femmes nous ont montré et nous montrent ce nouveau champ des possibles de la pensée et de la création, au travers desquels le féminin se révèle, libéré du joug de la suprématie masculine. C'est peut-être là l'un des plus authentiques moyens pour la femme de se réapproprier une identité sociale. En outre, « que veulent les femmes ? » reste une question à laquelle il faut laisser à chaque femme l'occasion de répondre.

Certes, quand Descartes fait table rase pour penser son discours de la méthode, il dépasse l'histoire ; une même entreprise serait-elle concevable compte tenu de la si longue trame qu'il faudrait laisser derrière nous, pour repenser l'identité sociale et son intrication au masculin/féminin ? Y a-t-il en la matière une impossibilité d'appréhender une telle aventure en opérant une rupture avec la continuité ? L'histoire des sexes et du genre enlisée sous un magma de contradictions insolubles est-elle au fond d'un si grand secours ? L'histoire ne change pas, mais les temps ont changé.

N'est-ce pas depuis un angle de perception dans le présent que devraient se focaliser nos analyses ? Est-ce que les anciennes théories sur les femmes, et en premier lieu celles de la psychanalyse, ont encore une quelconque validité, n'ont-elles pas dépassé leurs dates de péremption ? Repenser les paradigmes masculin/féminin, c'est actualiser leur conception, pour gommer les fictions qui les parasitent. Dès lors, leur utilité devrait apparaître d'elle-même, car il semble impensable de se passer de ce qui contribue à se réaliser, cette altérité masculin/féminin, qui fusionne chez chacun et chacune, comme pivot central de l'identité.

Le genre dans son acception de prescripteur des rapports sociaux entre les sexes, est une abstraction qui renvoie à la hiérarchisation des sexes. Rappelons que le genre (gender) est avant tout un terme apparu aux États-Unis dans les années 50/60, sous l'impulsion de John Money psychologue/sexologue, et de Robert Stoller psychiatre/psychanalyste, pour distinguer le sexe : le biologique, l'inné, de l'acquis, l'éducatif, le culturel, le psychologique : le genre¹³.

13 Colette Chiland, *op. cit.*

Marie Édith CYPRIS est un homme devenu femme, qui a traversé toutes sortes d'épreuves pour parvenir à la métamorphose qui lui a permis de s'épanouir dans ce qu'elle considérait comme sa véritable identité. Elle est devenue aide-soignante en milieu hospitalier, et continue d'écrire sur les questions de genre.

Après avoir publié un ouvrage autobiographique pour témoigner sur le transsexualisme, (*Mémoires d'une transsexuelle - La belle au moi dormant*, Paris, PUF, 2012, Prix du Savoir et de la Recherche 2012), Marie Édith Cypris travaille maintenant à une réflexion plus large sur l'identité sexuelle et le genre, le féminin et le masculin. Elle nous interroge ici, par une série de remarques inédites et pleines d'humour, sur la perception et la conception des paradigmes masculin/féminin, en nous interpellant notamment sur leur collision avec le réel.

La inversión de los paradigmas masculino / femenino en la poesía lírica de Francisco de la Torre

*L'inversion des paradigmes masculin/féminin dans la poésie lyrique de
Francisco de la Torre*

*The inversion of masculine/ feminine paradigms in the lyric poetry of
Francisco de la Torre*

Christine OROBITG

Aix-Marseille-Université - UMR TELEMME

Estudiaremos en nuestro trabajo cómo la poesía de F. de la Torre invierte los paradigmas de lo masculino y femenino, para crear un universo poético original, en que reinan la ausencia, la noche y el frío, y en que el sujeto poético masculino se identifica con seres femeninos, que simbolizan la flaqueza, la ausencia, la viudez. El tratamiento de los paradigmas masculino/ femenino en la poesía de F. de la Torre plantea asimismo la cuestión de la relación con los modelos, los códigos culturales y literarios –procedentes, en su mayor parte, del petrarquismo– y por ende, la cuestión de la reescritura. Por fin, estos juegos de inversión de lo

Notre travail se propose d'analyser comment la poésie de F. de la Torre inverse les paradigmes du masculin et du féminin pour créer un univers poétique original, régi par l'absence, la nuit et le froid, et où le sujet poétique masculin s'identifie à des êtres féminins caractérisés par la faiblesse, le manque, la viduité. Le traitement des paradigmes masculin/ féminin dans la poésie de F. de la Torre pose aussi la question de la relation que cette écriture entretient avec les modèles, les codes culturels et littéraires -issus, pour la plupart, du pétrarquisme- et, par conséquent, la question de la réécriture. Enfin, ces jeux d'inversion du masculin et du

Our contribution explores how the poetry of F. de la Torre inverts the paradigms of masculinity and femininity to create an original literary universe, dominated by night and cold, where the masculine poetic voice is identified with female beings characterized by weakness, lack, widowhood. The treatment of the paradigms masculine / feminine in the poetry of F. de la Torre also raises the question of its relationship with the literary models and codes – derived, for the most part, from Petrarchism - and, therefore, the question of rewriting. Finally, the inversion of masculine and feminine paradigms may be related to

masculino y lo femenino pueden ser relacionados con la antítesis que opone la épica a la lírica: alejándose de los códigos del cosmos épico, en que dominan las representaciones viriles y solares, F. de la Torre opta por dignificar el lirismo y crea un universo poético personal, intimista, nocturno, en que dominan las representaciones de la feminidad.

Palabras claves : petrarquismo, Francisco de la Torre, género, reescritura, lirismo

féminin peuvent être reliés à l'antithèse qui oppose le genre lyrique au genre épique : en prenant ses distances vis-à-vis des codes et du cosmos épique, dominé par les représentations viriles et solaires, F. de la Torre choisit de dignifier le lyrisme et crée un univers poétique personnel, intimiste, nocturne, où règnent les représentations de la féminité.

Mots-clés : pétrarquisme, Francisco de la Torre, genre, réécriture, lyrisme

Domaine : poésie, renaissance, xvr^e siècle, Espagne

the antithesis between lyric and epic: rejecting the codes of epic, dominated by virile and solar representations, F. de la Torre dignifies the lyricism and creates a personal poetic world, where reign representations of night, intimate and femininity.

Keywords : petrarchism, Francisco de la Torre, gender, rewriting, lyricism

Poco se sabe de Francisco de la Torre, salvo que su obra fue editada por Quevedo en 1631, en el marco de la polémica antigongorina¹. El manuscrito que contiene sus poesías obtuvo la licencia de impresión el 19 de marzo de 1588². La falta de informaciones sobre nuestro poeta ha engendrado las conjeturas más variadas sobre su identidad y biografía. Luis José Velázquez consideraba que F. de la Torre era un seudónimo de circunstancia adoptado por Quevedo (quien comparte el mismo nombre que nuestro poeta) pero dicha hipótesis fue rebatida por Fernando Allué y Morer. Adolphe Coster consideró, por su parte, que el nombre de F. de la Torre era un seudónimo de Juan de Almeida, rico y culto rector de la Universidad de Salamanca; James Fitzmaurice-Kelly y Narciso Alonso Cortés suponen que Lope y F. de la Torre se conocieron; Antonio Rodríguez Moñino afirma que, según sus cálculos, F. de la Torre debía tener 54 años en 1588; Jorge de Sena afirma, por su parte, que F. de la Torre nació entre 1530 y 1535, y que su nombre sería el seudónimo de Miguel Termón; Alberto Blecaua sitúa la producción literaria de nuestro poeta en los años 1570-1580; Antonio Blanco Sánchez lo identifica con un jesuita, nacido en 1521 y muerto en 1583; por fin, Antonio Alatorre identifica a nuestro poeta con un Francisco de la Torre nacido en Santa Fe de Bogotá³. El permiso de imprimir, hallado por Soledad Pérez-Abadín Barro en el Archivo General de Simancas expone que F. de la Torre era «vecino de Salamanca»⁴. La adscripción a la patria salmantina es asimismo confirmada por Lope, y Nicolás Antonio⁵.

Algunas de las hipótesis más convincentes sobre el entorno cultural de F. de la Torre han sido formuladas por María Luisa Cerrón Puga, a quien debemos la moderna edición de sus textos⁶. Esta rechaza la tesis del seudónimo, sitúa la redacción de los poemas entre 1553 y 1572, y

1 *Obras del bachiller Francisco de la Torre*, Madrid, Imprenta del Reino, a costa de Domingo González, mercader de libros, 1631. Sobre el uso, por Quevedo, de la poesía de F. de la Torre en la controversia antigongorina: Peter M. Komanecky, «Quevedo's notes on Herrera: the involvement of Francisco de la Torre in the controversy over Góngora», *Bulletin of Hispanic Studies*, 52, 1975, p. 123-133.

2 Soledad Pérez Abadín Barro, «Francisco de la Torre, un proyecto editorial frustrado», *Criticón*, 90, 2004, p. 5-33.

3 Luis José Velázquez, *Poesías que publicó D. Francisco de Quevedo y Villegas (...) con el nombre de Bachiller Francisco de la Torre. Añádese en esta segunda edición un discurso en que se descubre ser el verdadero autor el mismo don Francisco de Quevedo*, Madrid, Imprenta de Música de Eugenio Bieco, 1753. Fernando Allué y Morer, «Un soneto de Francisco de la Torre», *Poesía hispánica*, 1972, n° 233, p. 24-25. Adolphe Coster, «Sur Francisco de la Torre», *Revue Hispanique*, LXV, 1925, p. 74-132. James Fitzmaurice-Kelly, «Notes on three Spanish sonnets», *Revue hispanique*, XII, 1905, p. 257-260; Narciso Alonso Cortés, «Algunos datos sobre Hernando de Acuña y Francisco de la Torre», *Hispanic Review*, IX, 1941, p. 43-44. Antonio Rodríguez Moñino, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Castalia, 1968, p. 20. Jorge de Sena, *Francisco de la Torre e D. Joao de Almeida*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1974, p. 77. Alberto Blecaua, «El entorno poético de Fray Luis de León», en *Academia literaria renacentista I*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981, p. 85. Antonio Blanco Sánchez, *Entre Fray Luis y Quevedo. En busca de F. de la Torre*, Salamanca, Atlas, 1982. Antonio Alatorre, «Francisco de la Torre y su muy probable patria: Santa Fe de Bogotá», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 47,1, 1999, p. 37-72.

4 Soledad Pérez-Abadín Barro, «Un nuevo dato sobre Francisco de la Torre: la real provisión documentada en el Archivo de Simancas», *Bulletin Hispanique*, 2003, p. 405-423.

5 Nicolás Antonio, *Bibliotheca Hispana Nova*, ed. facsímil, Madrid: Visor, 1996, Tomo I, p. 486: «Salmantinus fuit ut credimus, & Lupus». Sobre el tema: Soledad Pérez Abadín b, p. 5-9.

6 Francisco de la Torre, *Poesía completa*, ed. de María Luisa Cerrón Puga, Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas, 1984. María Luisa Cerrón Puga, *El poeta perdido: aproximación a Francisco de la Torre*, Pisa, Giardini Editori, 1984.

afirma la pertenencia del autor al círculo salmantino constituido alrededor de Juan de Almeida, Francisco Sánchez de las Brozas, y Fray Luis de León⁷.

Como María Luisa Cerrón Puga, Soledad Pérez-Abadín Barro descarta definitivamente la tesis del seudónimo e invita a recentrarse en los pocos datos de que disponemos, subrayando que, lo único que se puede afirmar, de momento, es que el proceso editorial que hubiera debido culminar en la impresión de las obras de F. de la Torre (y en el cual el permiso de impresión de 1588 es una de las etapas claves), se vio interrumpido por razones que todavía se desconocen, siendo reanudado, en 1631, por Quevedo⁸.

No se sabe si nuestro poeta pudo viajar a Italia pero en todo caso Italia viajó hacia él, a través de las numerosas antologías poéticas, publicadas en Venecia –como la de Gabriel Giolito de Ferrari–, cuya huella es visible en su poesía⁹.

Aunque Lope lo equipara con Garcilaso (*Laurel de Apolo*, silva III, v. 526-529: «humíllense las cumbres del Parnaso/ al divino Francisco de la Torre,/ celebrado del mismo Garcilaso,/ a cuyo lado dignamente corre»), la poesía de Francisco de la Torre ha suscitado poco interés por parte de la crítica. Fuera del estudio de Gethin Hughes y de las páginas introductorias que María Luisa Cerrón Puga le concede en su edición crítica, en que señala los vínculos de filiación que la poesía de nuestro autor mantiene con el petrarquismo italiano¹⁰, la crítica se ha interesado esencialmente por la cuestión de su identidad.

No se trata aquí de escarbar en los misterios de su biografía, ni de estudiar las fuentes de su poesía, en su mayoría identificadas por María Luisa Cerrón Puga en su edición crítica. Nuestro trabajo se propone estudiar cómo la poesía de F. de la Torre invierte los paradigmas de lo masculino y femenino, para crear un universo poético profundamente personal. También será interesante analizar lo que implican estos juegos de inversión de lo masculino y de lo femenino. Aunque nos situamos claramente aquí en el dominio de la hipótesis, no deja de ser fecundo relacionar la antítesis de lo masculino y de lo femenino que habita el universo poético de F. de la Torre con la antítesis de la épica y la lírica. Creador de un cosmos poético original, en que el yo poético se adscribe a la esfera femenina, F. de la Torre invierte los valores y modelos poéticos, se aleja del canon épico, rico en representaciones viriles y solares, para dignificar el lirismo, optando por una poesía intimista, nocturna, en que dominan las representaciones relacionadas con lo femenino. Por fin, el tratamiento de los paradigmas masculino y femenino en la poesía de F. de la Torre plantea asimismo la cuestión de la relación con los modelos, los códigos culturales y literarios –procedentes, en su mayor parte, del petrarquismo– y por ende, la cuestión de la reescritura.

La inversión de lo masculino y lo femenino en la poesía de F. de la Torre: feminización del yo poético y masculinización de la dama.

La crítica Elena Santos subraya que la poesía de F. de la Torre se caracteriza por una actitud de debilidad y pasividad: «Se queja [F. de la Torre], una vez más, de la dicha perdida, con la

7 María Luisa Cerrón Puga, *En busca del poeta perdido*, p. 50 y 85.

8 Soledad Pérez-Abadín, «Francisco de la Torre, un proyecto editorial frustrado», p. 29-30.

9 F. de la Torre, *Poesía completa*, introd. de María Luisa Cerrón Puga, p. 24.

10 Gethin Hughes, *The Poetry of Francisco de la Torre*, Toronto, University of Toronto Press, 1982. Francisco de la Torre, *Poesía completa*, op. cit., ed. de María Luisa Cerrón Puga, introducción, p. 22-33 (*Las Obras como cancionero petrarquista*).

constante postura negativa, pasiva que le caracteriza, actitud de víctima suplicante, que resulta en algunos poemas imagen de debilidad». Y añade: «no se encuentra [en la obra de F. de la Torre] casi nunca un rasgo de rebeldía, de fuerza»¹¹.

Pero lejos de considerar dicha flaqueza como un defecto, es interesante relacionarla con el uso de los paradigmas masculino/femenino, que se revela particularmente original en la poesía de nuestro autor. En efecto, de manera tan notable como personal para la época, F. de la Torre invierte en su escritura poética los paradigmas de lo masculino y de lo femenino, feminizando al yo poético –voz poética masculina que, de acuerdo con los códigos literarios petrarquistas, corteja a una dama o pastora, desdeñosa, ausente y lejana– y masculinizando al tú, a la dama amada, deseada y requerida, destinataria de los poemas.

Una dama solar, guerrera, activa y agresiva

De la Torre se inscribe en la tradición petrarquista para usarla de manera personal y luego alejarse de ella. Verdadero tópico del petrarquismo, el tema de la dama solar o dama sol es ampliamente utilizado por nuestro poeta. El soneto II del *Libro I* compara la llegada de la dama a la aparición del sol¹² y, de manera similar, en la Égloga VIII de *La Bucólica del Tajo*, *Lícida* y *Fílida* son asimiladas al sol:

Lícida mía, más que el Sol hermosa
Fílida mía, más resplandeciente
que al salir del Oriente la mañana¹³.

Pero la poesía de F. de la Torre va más allá del tópico. En ella, la dama solar se ve dotada de una serie de atributos masculinos y representada como un ser poderoso, agresivo, virilizado, que hiere al yo con dardos, picas y saetas. Así, los sonetos XIII y XXVIII del Libro I describen a la dama como un potente sol cuyos rayos, asimilados a afilados dardos, traspasan a un yo poético que «huye», se doblé y se somete ante la arrolladora potencia de la dama:

Arrebató mi pensamiento altivo
una visión del cielo soberano,
y herido de un ardiente rayo humano,
huyó del fuego deshonrado y vivo¹⁴.

Caracterizada por la luz, el fuego, la energía, la dama sol vence y aniquila al yo poético:

Con cuyos encendidos rayos rojos traspasando mi vista deseosa
hasta donde su propio ser reposa,
furiosa rinde todos mis despojos¹⁵.

En otros poemas, el amor es una guerra en la que el yo, flaco y endeble, se rinde ante una dama solar, dominadora y victoriosa. El soneto X del *Libro I* escenifica un «real de amor desbaratado/

11 Elena Santos, «Transformación de un tópico en F. de la Torre», *Prohemio*, IV 1973, p. 413.

12 F. de la Torre, *Poesía completa*, op. cit., p. 75.

13 F. de la Torre, *La Bucólica del Tajo*, en *Poesía completa*, p. 283 y 284.

14 F. de la Torre, op. cit., p. 92.

15 F. de la Torre, *Ibid.*, p. 125.

de rotas armas y despojos lleno» en el cual la dama es una guerrera agresiva y triunfante, un «enemigo vencedor amado»¹⁶.

Estas imágenes encuentran su origen en los tópicos, medievales y cortesés, recuperados por la lírica petrarquista, de la «guerra de amor», de la dama guerrera¹⁷. Pero F. de la Torre no se limita a una mera repetición de motivos literarios heredados: al contrario, en la poesía de nuestro autor, estas imágenes se repiten hasta adquirir un carácter sistemático y formar una cosmogonía original en la que se invierten los atributos, masculinos y femeninos, del yo poético y de la dama amada. El yo poético se ve dotado de una serie de características tradicionalmente consideradas como femeninas –pasividad, flaqueza, frialdad– mientras que a la dama corresponde una esfera masculina, rica en representaciones viriles de acción, calor, luz y agresividad.

Los dobles femeninos del yo poético

De manera no menos reveladora, el yo poético masculino, enunciador del poema, se asimila a una serie de seres femeninos, que se diseñan como confidentes y, sobre todo, como dobles literarios y verdaderos alter ego del sujeto lírico.

La delicada y dulce tórtola se identifica como una transposición poética del yo¹⁸. El poeta se dirige a ella y le dedica la *Canción 1* del *Libro I*:

Tórtola solitaria, que llorando tu bien pasado, y tu dolor presente, ensordeces la selva con gemidos; cuyo ánimo doliente
se mitiga penando
bienes asegurados, y perdidos:

si inclinas los oídos
a las piadosas y dolientes quejas de un espíritu amargo
(breve consuelo de un dolor tan largo)

con quien, amarga soledad, me aquejas, yo con tu compañía
y acaso a ti te aliviará la mía¹⁹.

La tórtola viuda aparece asimismo en otros dos poemas. La mitad de la *Endecha II* del *Libro II* está dedicada a la «Tórtola cuitada / que el montero fiero / le quitó la gloria / de su compañero», compañera y doble poético del pastor que se lamenta a orillas del Duero. La *Endecha VIII* del *Libro III* se dirige, por su parte a la «Viuda sin ventura, / tórtola cuitada, / mustia y asombrada / de una muerte dura», que aparece caracterizada como confidente y proyección literaria del yo²⁰.

El sujeto lírico también se identifica con la yedra viuda, que ha sido arrancada del árbol y cuya pérdida llora. Enteramente dedicada a este tema, la *Canción 1* del *Libro II* invierte las categorías

16 F. de la Torre, *Ibid.*, p. 87.

17 Ver al respecto el repertorio de María del Pilar Manero, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*, Barcelona, PPU, 1990.

18 Sobre el topos de la tórtola viuda: María Rosa Lida de Malkiel, «Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española», *Revista de Filología Hispánica*, I (1939), p. 26-83.

19 F. de la Torre, *op. cit.*, p. 109.

20 F. de la Torre, *Ibid.*, p. 195 y 205.

de lo masculino y lo femenino, asociando el yo poético a la frágil yedra, y la dama perdida al robusto tronco que la sostenía:

Verde y eterna yedra,
viuda y deslazada
de las ramas del olmo, honor del prado; a la desierta piedra
del yerto monte dada;
tu bellissimo tronco en flor cortado: si del dichoso estado
en que un tiempo viviste, conserva la memoria algún rastro de gloria
en la dureza deste crudo y triste, lloremos juntamente
tu bien pasado y tu dolor presente²¹.

De nuevo, nuestro texto se sitúa en la problemática de la reescritura, de la *imitatio-emulatio*, creando, a partir de los tópicos, su propio espacio de originalidad. En la pareja roble / yedra (u olmo / vid) heredada de la tradición poética²², nuestro poeta hubiera podido escoger el roble. Pero el yo poético no se identifica al fuerte árbol, orgullosamente erguido, imagen de virilidad triunfante, sino que se asimila a la tierna y femenina yedra. La dama se ve asociada a la verticalidad del árbol, mientras que el yo entra en correspondencia con la horizontalidad de la yedra, esparcida por el suelo:

Lloremos, desdichada,
lágrimas piadosas,
pues le place por tu mal al Cielo. Tú, por la tierra echada,
yerbas, que sin honor produce el suelo, muestras tu desconsuelo
no levantando arriba la corona gloriosa,
con quien la cumbre hermosa,
vencida y humillada, vivió altiva²³.

La cierva herida es otro de los dobles poéticos del yo. Una vez más, la imagen encuentra su origen en el legado literario: procedente de la tradición grecolatina, es empleada por la poesía petrarquista italiana²⁴. Pero F. de la Torre feminiza la imagen. *El Canzonere* de Petrarca asimila el yo poético a un ciervo (y no a una cierva):

Et qual cervo ferito di saetta,
col ferro avelenato dentr'al fianco, fugge, et più duolsi quanto più s'affretta,
tal io, (...). (Petrarca, *Canzonere*, 209, v.9-12)

21 Francisco de la Torre, *Ibid.*, p. 150.

22 Sobre el tema de la yedra entrelazada al roble (o la pareja vid y olmo): E. George Erdmann, «Arboreal figures in the Golden Age sonnet», *Publications in Modern Language Association*, 84, 1969, p. 587-595; M. P. Manero, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*, Barcelona, PPU, 1990, p. 373 y siguientes; Aurora Egido, «Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: Amor constante más allá de la muerte», en *Homenaje a Quevedo*, Universidad de Salamanca, Academia Literaria Renacentista, 1982, p. 213-232.

23 Francisco de la Torre, *op. cit.*, p. 150.

24 Sobre el ciervo: Maria Rosa Lida de Malkiel, *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, p. 52-57; Eugenio Asensio, *Poética y realidad en el Cancionero Peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1970, p. 51-53; Eglá Morales, *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Madrid, Porrúa, 1981; M. P. Manero, *Imágenes petrarquistas...*, p. 270-275.

et in un cervo solitario et vago

di selva in selva ratto mi transformo. (Petrarca, *Canzonere*, 23, v.157-158)

En cambio, en F. de la Torre, el ciervo es siempre cierva. A ella dedica nuestro poeta toda la *Canción II* del *Libro II*:

Doliente cierva, que el herido lado
de ponzoñosa y cruda hierba lleno,
buscas la agua de la fuente pura
con el cansado aliento y con el seno
bello de la corriente sangre hinchado;
débil y descaída tu hermosura²⁵.

En el soneto XXXI del *Libro II*, la voz poética masculina que corteja a la dama es comparada con la cierva herida y desangrada, que busca el agua:

Filis, no busca desangrada cierva
con más ardor el agua, cuya pura
vena mitiga el fuego que la dura
flecha del cazador llevó en la hierba,
como mi alma a ti²⁶.

El mismo motivo poético reaparece en la *Oda IV* del *Libro I*:

¿Viste, Filis, herida
cierva de la saeta, que temiendo nuevo daño, la vida
cara pierde vertiendo
la roja sangre que dilata huyendo²⁷?,

en la *Endecha VII* del *Libro III* («llora Filomena/ cierva herida brama») y en la *Égloga V* de la *Bucólica del Tajo*²⁸.

Como en los poemas dedicados a la yedra mustia y viuda, el poeta insiste en todos estos textos en la debilidad de la cierva herida, destinataria del poema y doble poético del yo. La cierva no le interesa sólo como herencia literaria, sino como representante, encarnación privilegiada de cierta feminidad, flaca y frágil, con la cual la voz poética se identifica.

Todas estas imágenes cobran sentido en sí mismas, pero también en la relación que mantienen unas con otras, formando una verdadera red de significación, un universo poético estructurado por la antítesis fundamental de lo masculino y lo femenino, universo en el cual la voz poética masculina se atribuye la esfera femenina. Mientras la dama es fuerte árbol, o sol potente y ardiente, que brilla en lo alto del cielo, el yo poético se asimila a la yedra que se arrastra, oscura y lánguida, por el suelo. Mientras la dama es guerrera, bélica cazadora, arrojadora de picos y saetas, el yo se equipara con la cierva herida y exhausta, que rinde sus últimos suspiros. La creación de dos cosmos contrapuestos –un cosmos masculino, de luz, calor, sol y agresividad, atribuido a la dama, y un cosmos femenino, de flaqueza y pasividad, atribuido al yo

25 Francisco de la Torre, *op. cit.*, p. 166.

26 F. de la Torre, *Ibid.*, p. 189.

27 F. de la Torre, *Ibid.*, p. 103.

28 F. de la Torre, *Ibid.*, p. 205 y 258-259.

poético– se prolonga en la creación de un paisaje poético original.

La construcción de un paisaje poético original

La poesía de Francisco de la Torre sobresale asimismo por la creación de un universo poético muy personal. Tomando sus distancias respecto a los cánones del tradicional locus amoenus, heredado de Horacio o Virgilio, y encarnado de manera modélica, en la España de la segunda mitad del siglo XVI, por las églogas garcilasianas, Francisco de la Torre pone en escena, en numerosos textos, un paisaje nocturno e invernal, dominado por el frío, la noche y la luna.

La noche y la temática nocturna

La poesía de F. de la Torre revela una verdadera fascinación por la noche, a la que dedica numerosísimos poemas, como los sonetos VII, XVI, XX del *Libro I*. La noche también es tema privilegiado del soneto XV del *Libro II* y de la *Endecha IX* del *Libro III*:

Sombra de la tierra,
noche tenebrosa, cuyo fin reposa
mi afanada guerra²⁹.

Como la cierva, la tórtola o la yedra, la noche es destinataria del poema, cómplice y confidente del yo. Aunque algunos poemas, como el soneto XXXII del *Libro II* o la *Endecha VI* del *Libro III*, evocan las estrellas, la noche de F. de la Torre es con frecuencia una noche oscura y turbia:

Turbia y oscura Noche, que el sereno cerco del cielo tienes escondido,
el mar revuelto, el suelo entristecido,
y el aire de noturnos monstruos lleno³⁰.

[...] ¡Cuántas llena
de escuridad y espanto la serena
mansedumbre del cielo me has turbado³¹!

La omnipresencia de la noche puede ser relacionada con el manierismo³², pero es interesante considerar que la noche y la temática nocturna entran en resonancia con otras representaciones recurrentes de universo poético de F. de la Torre, como el frío, el invierno, la ausencia de la dama-sol.

El frío y la temática invernal

Lejos de la dama-sol, la voz poética masculina se ubica en un paisaje nocturno y helado. Varios poemas de F. de la Torre, como el soneto 11 del *Libro II* o la *Égloga VI* evocan el «monte yerto», la «montaña yerta», o la «helada, yerta sierra endurecida»³³.

Aunque la *Bucólica del Tajo* se inscribe más en la tradición de la égloga, construyendo espacios que siguen, *grosso modo*, las pautas del locus amoenus, los paisajes de F. de la Torre destacan, al

29 F. de la Torre, *Ibid.*, p. 211.

30 F. de la Torre, *Ibid.*, p. 95.

31 F. de la Torre, *Ibid.*, p. 102.

32 Sobre el «nocturnismo», Claude-Gilbert Dubois, *Le maniérisme*, Paris, PUF, 1979, p.140-142 y 203.

33 F. de la Torre, *op. cit.*, p. 147 y 261.

contrario, por su hostilidad, su esterilidad, su temática invernal. El *locus amoenus* horaciano, virgiliano o garcilasiano se troca en *locus horridus*, hecho de ausencia, de carencia. En el *Libro III*, la *Endecha III* está enteramente dedicada al invierno:

Riguroso invierno
cuya faz nevada tiene deshojada
la del campo tierno; cuyas blancas sienes de color nevado
me han a mí turbado
mil serenos bienes³⁴.

El poeta siente una predilección particular hacia los paisajes invernales, inmóviles, «yertos», poblados de vegetales mustios y de flores marchitas. Así, por ejemplo, la *Oda I* del *Libro I* describe las flores y árboles ajados por el frío invierno:

Aquellas despojadas
plantas, que son estériles abrojos solían adornadas,
de cárdenos y rojos
ramos lucir ante tus bellos ojos.
Vino del Austro frío
invierno yerto, y abrasó la hermosa gloria del valle umbrío
y derribó la hojosa
corona de árboles umbrosa³⁵.

Como la canción dedicada a la yedra, los poemas sobre el invierno abundan en imágenes que expresan la caída, la flaqueza, la horizontalidad, oponiéndose al universo de la dama, hecho de sol, luz, energía, calor y verticalidad.

Un espacio de características femeninas: frío, pasividad, flaqueza y nocturnidad en el sistema de representación

Las características del universo al que se acoge el yo poético masculino, son, en el sistema de representación áureo, claramente identificadas con el paradigma femenino. No insistiremos aquí en los vínculos entre luna y feminidad, suficientemente evidentes y bien conocidos. Recordaremos en cambio los vínculos que existen, en el sistema de representación, entre el frío, la noche, la flaqueza, la pasividad, la inmovilidad, y el paradigma femenino.

La noche es percibida como femenina. Mientras el día es asimilado a Apolo, a la fuerza viril y solar, la noche aparece en el sustrato cultural áureo como un universo que ostenta características femeninas como la ausencia de luz, de calor y energía. Y como lo expone Juan Pérez de Moya, la Noche es mujer, es divinidad femenina: «píntanla vestida de negro y con tetas negras», asimilada al frío y a la humedad («llamóse Noche a *nocendo*, que quiere decir dañar, porque la humedad de la noche es dañosa a los hombres; lo cual parece claro en los que tienen sarna o calenturas, o otras enfermedades, las cuales se agravan y fatigan más de noche que de día»)³⁶.

El frío y más allá, la pasividad y flaqueza aparecen como rasgos característicos de la feminidad. Según Huarte, la complexión femenina es naturalmente fría y húmeda mientras que la del

34 F. de la Torre, *Ibid.*, p. 197.

35 F. de la Torre, *Ibid.*, p. 82-83.

36 Juan Pérez de Moya, *Filosofía secreta*, ed. de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1995, p. 641-642.

hombre es caliente y seca: «Por donde tengo por cierto, y es imposible, ninguna mujer ser templada ni caliente: todas son frías y húmedas»³⁷. Estas representaciones entran en confluencia con la física aristotélica –teorizada en el *De la generación de los animales*– que define al hombre como principio activo y motor, siendo la mujer materia pasiva, inmóvil, ser imperfecto y, por vía de consecuencia, ser incompleto, flaco e inferior al hombre³⁸. Aristóteles extiende estas ideas al universo entero, exponiendo que la tierra es femenina, es decir, pasiva y material, mientras que el cielo y el sol son masculinos³⁹. Como bien se ve, la visión del mundo clásica y áurea asimila el sol, la actividad, el calor, la fuerza y la verticalidad al paradigma masculino, mientras que la mujer, pasiva, húmeda y fría, es asimilada a la Luna, al universo nocturno, a la oscuridad, a la materia, a la horizontalidad y a la incompletud.

La reivindicación del frío, el invierno y la noche

Profundamente original, el universo poético de F. de la Torre encuentra su explicación y su coherencia en la temática de la ausencia, que se revela polisémica. En efecto, la ausencia de la dama –lejana o cruel, que desdeña los requerimientos del yo poético– se ramifica en una multitud de otras ausencias: ausencia de sol, de calor, de vigor, de energía productiva, que desembocan en un espacio poético marcado por la esterilidad, el frío y la noche.

Pero lo original es que este cosmos nocturno e invernal no es sólo deplorado –de acuerdo con los códigos de la tradición petrarquista–, sino también asumido y escogido por la voz poética. Lejos de añorar los espacios solares y cálidos del *locus amoenus*, el yo poético reivindica este universo hecho de ausencia, flaqueza y esterilidad, como propiamente suyo. Como la tierna cierva, como la tórtola viuda o la flaca yedra privada de su árbol, el invierno es cómplice, protector del yo y destinatario de la queja lírica:

Riguroso invierno,
[...] A ti sólo agora
me vuelvo llorando,
que si te hallo blando
todo se mejora⁴⁰.

De la misma manera, la noche y la oscuridad se convierten en un universo escogido y reivindicado. Incluso la noche más tenebrosa no aparece exenta de cierta belleza, exaltada por la *Endecha IX*:

Sombra de la tierra,
Noche tenebrosa,
cuyo fin reposa
mi afanada guerra.
Tú que acompañada del coro luciente
de la Luna ardiente sales ofuscada,
y entre las tinieblas de tu cara oscura

37 Juan Huarte de San Juan, *Examen de ingenios*, ed. de Guillermo Serés, Madrid, Cátedra, 1989, p. 612.

38 Ver sobre el tema: Aristóteles, *De la generación de los animales*, *Libro I*, cap. XIV, 729b-730a.

39 Christian Andrés, «La nature de la femme: Aristote, Thomas d'Aquin et l'influence du Cortesano dans la comedia lopesque», *Bulletin Hispanique*, 91, 1989, p. 259.

40 F. de la Torre, *op. cit.*, *Libro III, Endecha III*, p. 197.

muestras la hermosura
de tus turbias nieblas⁴¹.

A diferencia del «enemigo día»⁴², la noche es acogedora, protectora, amiga:

Enciende ya las lámparas del cielo,
amiga y esperada Noche, en tanto
que un voto, un sacrificio, un altar santo
te consagra Damón con puro celo⁴³.

¡Cuántas veces me has engalanado,
clara y amiga Noche! [...] ⁴⁴.

La escritura poética se convierte en himno a la noche, cuya amenidad se expresa a través de una imagen recurrente, la del manto protector:

La noche amiga que el silencio eterno,
con los dobleces de su manto tiende en los ya graves ojos de la tierra,
las luminarias del Olimpo enciende⁴⁵.

Ellas [las estrellas] saben amar, y saben ellas
que he contado su mal llorando el mío envuelto en los dobleces de tu manto.

Tú, con mil ojos, Noche, mis querellas
oye y esconde; pues mi marago llanto
es fruto inútil que al amor envío⁴⁶.

El soneto XV del *Libro II* muestra bien esta inversión de mundos, modelos y valores. En él, el día, universo solar y apoliniano de luz y energía viril, es «enemigo», mientras que la femenina noche, es «amiga», destinataria y tierna protectora de la palabra poética del yo:

Noche, que en tu amoroso y dulce olvido
escondes y entretienes los cuidados
del enemigo día; y los pasados
trabajos recompensas al sentido.

Tú que de mi dolor me has conducido
a contemplarte, y contemplar mis hados,
enemigos y ahora conjurados
contra un hombre del cielo perseguido:

41 F. de la Torre, *Ibid.*, *Libro III*, *Endecha IX*, p. 211.

42 F. de la Torre, *Ibid.*, *Libro II*, soneto XV, p. 158.

43 F. de la Torre, *Ibid.*, *Libro I*, soneto VII, p. 81.

44 F. de la Torre, *Ibid.*, *Libro I*, soneto XX, p. 102.

45 F. de la Torre, *Ibid.*, *La Bucólica del Tajo*, Égloga VII, p. 275.

46 F. de la Torre, *Ibid.*, *Libro I*, soneto XX, p. 102.

así las claras lámparas del cielo
siempre te alumbren, y tu amiga frente
de beleño y de ciprés tengas ceñida⁴⁷.

En el último terceto, el sujeto poético rechaza el sol, haciendo de la noche su confidente y su territorio predilecto:

Que no vierta su luz en este suelo
el claro Sol mientras me quejo, ausente
de mi pasión. Bien sabes tú mi vida⁴⁸.

Finalmente, lejos de ser hostiles, la noche, el invierno, la oscuridad, se hacen acogedores. Estos espacios marcados por la ausencia (ausencia de la dama, que se traduce, poéticamente, en ausencia de sol, luz y calor) se convierten finalmente en territorios poéticos de la voz lírica masculina, que se los apropia, de la misma manera que se reconoce en los seres femeninos – cierva, yedra, tórtola– marcados por la pérdida, la flaqueza, la humildad.

Universo épico vs universo lírico: la rehabilitación del lirismo

Podemos interrogarnos, finalmente, sobre las posibles implicaciones de esta inversión de valores, de universos y de esferas. En un convincente ensayo dedicado a la poesía épica francesa y, en particular a la *Chanson de Roland*, Francisca Aramburu subraya la importancia de la blancura, del brillo, de la temática solar y de la verticalidad en la construcción del héroe épico y del universo épico. La poesía épica –considerada, en la jerarquía de los estilos, como el género superior, el reino del estilo sublime– se caracteriza por una «supervaloración de lo luminoso» y en ella, «lo luminoso es sinónimo de bello»⁴⁹.

Al cosmos épico –cosmos masculino, armado y viril, caracterizado por la verticalidad, el sol, y la luz–, F. de la Torre opone un universo personal en el cual dominan nocturnidad, feminidad, flaqueza, horizontalidad y *humilitas*. La *Canción I* del *Libro II* evoca a la yedra, verdadero doble poético del yo, que, arrancada del fuerte roble que la sostenía, se arrastra por el suelo (*humus*):

Agora, derribada con tus hojas enlazas
la seca tierra que tu bien encierra⁵⁰.

Este universo que se alza como alternativa y sustituto del modelo épico es el universo del lirismo. La poesía lírica fue, en sus orígenes, considerada como un género inferior, humilde, es decir cercano al humus, a la materia inferior, oscura y femenina que constituye, según el *De generatione animalium* aristotélico, el origen de las cosas. Herrera subraya en sus *Anotaciones a Garcilaso*, la inferioridad de la lírica ante la épica («Después de la majestad heroica dieron los antiguos el segundo lugar a la nobleza lírica, poema nacido para alabanzas y narraciones de cosas hechas, deleites y convites») y recuerda que la jerarquía de estilos heredada de la Antigüedad consideraba la poesía lírica como un género bajo, humilde, oscuro, caracterizado, según Herrera, por «viles y abatidas consideraciones»⁵¹. Lo mismo resalta López Pinciano, quien

47 F. de la Torre, *Ibid.*, *Libro II*, soneto XV, p. 158.

48 F. de la Torre, *Ibid.*, *Libro II*, soneto XV, p. 158.

49 Francisca Aramburu, *El héroe y el cosmos*, Murcia, Universidad de Murcia, 1989. Ver por ejemplo p. 18, 22, 55.

50 F. de la Torre, *Poesía completa*, *op. cit.*, II, *Canción I*, p. 150-152.

51 Fernando de Herrera, *Anotaciones*, en *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ed. de Antonio Gallego

identifica el estilo lírico a la bajeza del ditirambo y de la zarabanda. La lírica trata de «cosas acá menos levantadas»:

El Pinciano dixo: Por lo que he oydo, dithirámica, zarabanda y lírica todo es una misma cosa. En lo essencial, que es la forma dicha de la imitación con los tres géneros, no ay duda alguna respondió Fadrique, sino que todas los piden o consienten; mas diferéncianse en la materia de que tratan, poque la dithirámica trata de los loores de Baco, y la zarabanda, de los exercicios de Venus, y la lírica dexa a los dioses y trata de cosas acá menos levantadas [...]; y la lírica trata otras cosas varias humanas, las cuales son su materia, ansí como amores, rencillas, combites, contiendas, votos, exhortaciones, alabanças de la templança y de hechos dignos, canciones, pretensiones, negocios y cosas desta manera⁵².

Considerada en sus inicios como inferior, la lírica cobra en el Renacimiento una nueva dignidad, gracias a la relevancia y al peso de nuevos modelos: Petrarca, los petrarquistas italianos y, en España, Garcilaso, príncipe de los poetas, abundantemente glosado y erigido en modelo a partir de 1570 gracias a las ediciones comentadas de Francisco Sánchez de las Brozas, *el Brocense* (*Obras del excelente poeta Garcilaso de la Vega. Con anotaciones y enmiendas de...*, Salamanca, 1574), y la de Fernando de Herrera (*Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de...*, Sevilla, 1580).

El universo de Francisco de la Torre, profundamente original por la importancia que concede a la noche, a la flaqueza, a lo femenino, puede y debe relacionarse con el auge y la nueva valoración del lirismo. A los paradigmas épicos de luz, masculinidad, fuerza militar y verticalidad, F. de la Torre sustituye otros paradigmas y otra forma de heroísmo: el de la lírica y de la palabra poética.

Conclusión

La poesía de F. de la Torre se inscribe claramente en una perspectiva de *imitatio* respecto al petrarquismo –en particular, respecto al petrarquismo italiano– pero la presencia y la operatividad de los modelos italianos no impiden la elaboración de una voz lírica personal y de un universo poético original. Como bien lo formula M. L. Cerrón Puga, «un Aldana, un Figueroa, un Francisco de la Torre no tienen parangón con la mayoría de los petrarquistas italianos pues son mucho mejores, son poetas antes que petrarquistas, o poetas y petrarquistas; supieron apropiarse del código lingüístico pero no para supeditarse a él sino para todo lo contrario, para desviarse de la norma y hacer avanzar así la cadena literaria»⁵³.

Sin dejar de lado los modelos italianos que tanto le inspiran, F. de la Torre crea un universo literario original, en que la inversión de los atributos masculinos y femeninos, el diseño de un espacio poético en que la presencia y la operatividad de elementos relacionados con el paradigma femenino –la noche, el frío, la luna– ocupa un espacio esencial.

Por fin, más allá de las deudas literarias, la poesía de F. de la Torre, al insistir en la importancia de la queja, la carencia, la flaqueza –expresadas de manera privilegiada mediante un conjunto de referentes femeninos–, sugiere que la palabra poética no puede formularse en la abundancia, en la presencia, sino en la ausencia, la incompletud, la insatisfacción, en una perpetua tensión hacia un espacio de plenitud tan lejano como deseado.

Morell, Madrid, Gredos, 1972, p. 391-392.

52 Alonso López Pinciano, *Philosophía Antigua Poética*, ed. de Alfredo Carballo Picazo, Madrid, C.S.I.C., 1953, III, p. 97-98.

53 M.L. Cerrón Puga, introd. a F. de la Torre, *Poesía completa*, p. 23.

BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, Antonio, «Francisco de la Torre y su muy probable patria: Santa Fe de Bogotá», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 47, 1999, p. 37-72.
- ALLUÉ Y MORER, Fernando, «Un soneto de Francisco de la Torre», *Poesía hispánica*, 1972, n° 233, p. 24-25.
- ALONSO CORTÉS, Narciso, «Algunos datos sobre Hernando de Acuña y Francisco de la Torre», *Hispanic Review*, IX, 1941, p. 43-47.
- ANDRÉS, Christian, «La nature de la femme: Aristote, Thomas d'Aquin et l'influence du Cortesano dans la comedia lopesque», *Bulletin Hispanique*, 91, 1989, p. 255-277.
- ANTONIO, Nicolás, *Bibliotheca Hispana Nova*, ed. facsímil, Madrid, Visor, 1996, 1576 p.
- ARAMBURU, Francisca, *El héroe y el cosmos*, Murcia, Universidad de Murcia, 1989, 183 p.
- ASENSIO, Eugenio, *Poética y realidad en el Cancionero Peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1970, 2ª ed, 308 p.
- BLANCO SÁNCHEZ, Antonio, *Entre Fray Luis y Quevedo. En busca de F. de la Torre*, Salamanca, Atlas, 1982, 756 p.
- BLECUA, Alberto, «El entorno poético de Fray Luis de León», en *Academia literaria renacentista I*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981, p. 77-99.
- CERRÓN PUGA, María Luisa, *El poeta perdido: aproximación a Francisco de la Torre*, Pisa, Giardini Editori, 1984, 91 p.
- COSTER, Adolphe, «Sur Francisco de la Torre», *Revue Hispanique*, LXV, 1925, p. 74-132.
- DUBOIS, Claude-Gilbert, *Le maniérisme*, Paris, PUF, 1979, 239 p.
- EGIDO, Aurora, «Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: Amor constante más allá de la muerte», en *Homenaje a Quevedo*, Universidad de Salamanca, Academia Literaria Renacentista, 1982, p. 213-232.
- ERDMANN, E. George, «Arboreal figures in the Golden Age sonnet», *Publications in Modern Language Association*, 84, 1969, p. 587-595.
- FITZMAURICE-KELLY, James, «Notes on three Spanish sonnets», *Revue hispanique*, XII, 1905, p. 257-260.
- Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ed. de Antonio Gallego Morell, Madrid, Gredos, 1972, 2ª ed. rev. y adic, 699 p.
- HUARTE DE SAN JUAN, Juan, *Examen de ingenios*, ed. de Guillermo Serés, Madrid, Cátedra, 1989, 723 p.
- HUGHES, Gethin, *The Poetry of Francisco de la Torre*, Toronto, University of Toronto Press, 1982, 137 p.

KOMANECKY, Peter M., «Quevedo's notes on Herrera: the involvement of Francisco de la Torre in the controversy over Góngora», *Bulletin of Hispanic Studies*, 52, 1975, p. 123-133.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa, «Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española», *Revista de Filología Hispánica*, I (1939), p. 26-83.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, 436 p.

LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophía Antigua Poética*, ed. de Alfredo Carballo Picazo, Madrid, C.S.I.C., 1953, 3 vol.

MANERO SOROLLA, María del Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*, Barcelona, PPU, 1990, 717 p.

MORALES, Eglá, *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Madrid, Porrúa, 1981, 316 p.

PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad, «Un nuevo dato sobre Francisco de la Torre: la real provisión documentada en el Archivo de Simancas», *Bulletin Hispanique*, 2003, p. 405-423.

PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad, «Francisco de la Torre, un proyecto editorial frustrado», *Criticón*, 90, 2004, p. 5-33.

PÉREZ DE MOYA, Juan, *Filosofía secreta*, ed. de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1995, 664 p.

RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Castalia, 1968, 59 p.

SANTOS, Elena, «Transformación de un tópico en F. de la Torre», *Prohemio*, IV, 1973, p. 405-420.

SENA, Jorge de, *Francisco de la Torre e D. Joao de Almeida*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1974, 334 p.

TORRE, Francisco de la, *Obras del bachiller Francisco de la Torre*, Madrid, Imprenta del Reino, a costa de Domingo González, mercader de libros, 1631, 144 fol.

TORRE, Francisco de la, *Poesía completa*, ed. de María Luisa Cerrón Puga, Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas, 1984, 321 p.

VELÁZQUEZ, Luis José, *Poesías que publicó D. Francisco de Quevedo y Villegas (...) con el nombre de Bachiller Francisco de la Torre. Añádese en esta segunda edición un discurso en que se descubre ser el verdadero autor el mismo don Francisco de Quevedo*, Madrid, Imprenta de Música de Eugenio Bieco, 1753, 170 p.

El saber es poder. La diosa Ariadna como paradigma de emancipación femenina¹

Savoir, c'est pouvoir. La déesse Ariane comme paradigme d'émancipation féminine

Knowledge is power. Goddess Ariadne as a paradigm of feminine emancipation

Olaya FERNÁNDEZ GUERRERO

Departamento de Ciencias Humanas, área de Filosofía. Universidad de La Rioja (España)

¹ Este artículo es el resultado de una estancia investigadora realizada en el Laboratoire de l'Arc Atlantique de la Université de Pau et des Pays de l'Adour (Francia) en abril de 2013.

Este artículo reflexiona sobre la figura mitológica de Ariadna y plantea una lectura alternativa de este mito que supera la visión tradicional de esta diosa como modelo de mujer sometida y engañada por los hombres. En este texto se interpreta a este personaje mitológico como modelo de empoderamiento, a partir del momento en que Ariadna descubre la utilidad de su hilo mágico y lo emplea en su propio provecho.

Palabras claves : Ariadna, empoderamiento, mitología, mujer

Cet article réfléchit sur la figure mythologique d'Ariane, et il propose une lecture alternative de ce mythe qui dépasse la vision traditionnelle de cette déesse comme une modèle de femme subordonnée et trompée par l'homme. En ce texte, ce personnage mythologique est interprété comme un paradigme d'empouvoirement depuis l'instant où Ariane découvre l'utilité de son fil magique, et elle l'utilise pour son propre profit.

Mots-clés : Ariane, empouvoirement, femme, mythologie

Keywords : Ariadne, empowerment, mythology, woman



Introducción: ¿por qué Ariadna?

La mitología griega forma parte de nuestras raíces europeas y es uno de los referentes simbólicos más importantes de la cultura occidental. Todo mito encierra una cosmovisión y sintetiza nuestros modos de percibir el mundo, pues los mitos siempre «nos dicen algo profundo y enigmático sobre nosotros mismos»¹, y por ello nos fascinan tanto, en la medida en que el relato mítico «traduce sueños, fantasmas, deseos y miedos ancestrales»² que forman parte de nuestra esencia humana, y ahí reside la clave de su sentido y su valor.

El poder simbólico del mito es tan amplio y potente que abre infinitas posibilidades de volver sobre él una y otra vez, escribirlo y reescribirlo desde múltiples perspectivas y profundizar en su significado, que es inagotable porque «el mito nunca es apresable en su pureza originaria»³. En el ámbito de lo mítico confluyen elementos evidentes y contenidos ocultos, y en su núcleo siempre se desvela una alternancia entre lo racional y lo irracional, lo bello y lo monstruoso, la comedia y la tragedia, el bien y el mal... en una síntesis que nos resulta a la vez «fascinante y repulsiva»⁴ pero que nunca deja de seducirnos. El mito encierra un enigma, es fragmento de realidad velada, contiene retazos de verdad que pueden intuirse pero que nunca acaban de aprehenderse por completo.

Los estudios contemporáneos de género han iniciado una revisión crítica de las tradiciones culturales con la finalidad de identificar las raíces simbólicas de los paradigmas de masculinidad y feminidad que funcionan a nivel consciente e inconsciente, y que influyen en nuestra identidad de género y en nuestras relaciones personales y sociales. Ese análisis cultural se pone al servicio de un proyecto transformador que pretende establecer modelos alternativos de relaciones de género basados en la reciprocidad, la solidaridad y el equilibrio de poder entre hombres y mujeres. Para ello, una de las reivindicaciones centrales del feminismo actual es el empoderamiento, concepto que hace referencia al desarrollo y libre despliegue de las capacidades, habilidades y proyectos vitales de un individuo o grupo. El empoderamiento está así estrechamente relacionado con el aumento de la fortaleza espiritual, política, social o económica.

Desde esta perspectiva dinámica y políticamente comprometida, los actuales estudios de género analizan los mitos para descubrir las raíces de los paradigmas de masculinidad y feminidad vigentes en el contexto contemporáneo. El feminismo se propone reconocer «el *mythos*, la trama, el hilo conductor, la historia de nuestra propia vida»⁵ que se manifiesta en el pensamiento griego, transita por toda la historia occidental y forma parte de nuestro imaginario colectivo. Ese recorrido permite asimismo ampliar los horizontes de sentido y bucear en un sinfín de nuevas posibilidades de decir y de hablar, de crear y recrear el mundo simbólicamente. El estudio del mito, en clave feminista, hace posible cartografiar los mecanismos de autoconocimiento, autopercepción y construcción de la imagen femenina que las mujeres despliegan – desplegamos – a partir de la relación dialéctica que cada una de nosotras mantiene con las heterodesignaciones de la feminidad formuladas desde el punto de vista masculino y patriarcal.

1 Carlos García Gual, *Diccionario de mitos*, Barcelona, Planeta, 1997, p. 12.

2 Françoise Gange, *Le Mythe d'Europe dans la grande histoire. Du mythe au continent*, Tournai, La Renaissance du livre, 2004, p. 9.

3 Hans-Georg Gadamer, *Mito y razón*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 42.

4 Pierre Brunel, *Dix mythes au féminin*, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient, 1999, p. 12.

5 Christine Downing, *La diosa. Imágenes mitológicas de lo femenino*, Barcelona, Kairós, 1999, p. 40.

«Para entender bien el sentido de un mito hace falta seguirlo en su totalidad viviente, es decir, tener en cuenta los estratos que se han depositado sobre él a lo largo del tiempo»⁶, y esto es lo que nos proponemos hacer en este estudio del mito de Ariadna. Esta figura mitológica, según la interpretación que aquí se ofrece, representa la ruptura con el orden patriarcal y el despliegue de una actitud audaz que hace posible la entrada en un nuevo ámbito cuyos caminos no están prefijados sino que se van eligiendo sobre la marcha, en una búsqueda constante de la ruta para llegar al centro del laberinto, que es también el centro de sí misma. Ariadna no se conforma con esperar a Teseo junto a la entrada del laberinto sino que penetra ella misma hasta el centro de él y se atreve a enfrentarse al monstruo, por ello puede ser entendida como una Ariadna empoderada cuyo deseo de conocer lo que está oculto la lleva a superar el miedo a lo desconocido y a abrir caminos poco trillados...

Esta lectura del mito busca superar la visión de la figura de Ariadna desde la perspectiva del «memorial de agravios» (que ha propiciado una interpretación de Ariadna en clave de joven engañada y abandonada por Teseo, castigada por Artemisa, sometida a los caprichos de Dionisos... es decir, un personaje a merced de las circunstancias que le vienen impuestas desde fuera) y pergeña una lectura alternativa de este relato en clave feminista, detectando en esta figura elementos de aprendizaje que ayuden a comprender la condición femenina y que proporcionen un punto de apoyo desde el que articular un paradigma de empoderamiento inspirado en la propia tradición occidental.

Volvemos sobre el mito para reinterpretarlo, usando sus cimientos para añadir nuevos estratos que, de algún modo, están ya contenidos en el núcleo simbólico que todo mito lleva consigo, porque «la mitología pura, si es que existe, no intervendrá más que como materia prima, indefinidamente trabajada»⁷, inserta en una cadena de sucesivas aproximaciones hermenéuticas. El hilo de Ariadna nos conducirá a lo largo de este recorrido reflexivo en el que no debemos perder de vista que «tejer e hilar son metáforas del devenir del tiempo, del desarrollo de acontecimientos»⁸. El largo ovillo mágico permite encontrar el camino para entrar y salir del laberinto, y la corona de Ariadna dará luz a este trayecto. Este análisis permite tomar conciencia de la complejidad del mito de Ariadna y servirá como punto de partida para reflexionar sobre diversos aspectos de la vida de las mujeres, incluido su acceso al conocimiento, y sobre los elementos de empoderamiento que estas tienen a su alcance. En la lectura que aquí se formula, Ariadna es interpretada paradigmáticamente como un modelo de poder en femenino, basado en el despliegue del autoconocimiento y la acción autónoma, que son dos de las reivindicaciones más importantes realizadas por el feminismo actual para promover la igualdad de género.

Esta reapropiación simbólica de la figura de Ariadna dialoga con la tradición occidental y explora sus raíces, buscando en el mito nuevas posibilidades de decir y explicar el mundo, nuevos caminos que llevan a entender mejor cómo se ha construido lo femenino dentro del orden patriarcal y cómo en el fondo de la tradición subyacen modelos alternativos de feminidad y masculinidad y patrones de relaciones de género más igualitarias.

El orden patriarcal: Ariadna a las puertas del laberinto

La princesa Ariadna, hija del rey Minos y de la reina Pasífae, vivía en la isla de Creta, junto al laberinto del minotauro Asterión, un monstruo con cuerpo de hombre y cabeza de toro nacido

6 Gange, *op. cit.*, p. 9.

7 Brunel, *op. cit.*, p. 11.

8 Manuela Dunn Mascetti, *Diosas: la canción de Eva*, Barcelona, Robinbook, 1992, p. 76.

de la unión entre Pasífae y un toro blanco enviado por el dios Poseidón. El arquitecto Dédalo, aliado con la reina, construye una vaca de madera en la que ella se esconde para poder tener relaciones sexuales con el toro. El minotauro es engendrado de modo escandaloso y, según la interpretación de este mito desde una perspectiva patriarcal, su nacimiento pone de relieve que la liberación del deseo femenino es peligrosa porque «abole una vez más los límites y lleva a lo humano más allá de sí mismo»⁹. Es interesante reflexionar en este punto sobre el simbolismo del toro, asociado a Pasífae pero que también forma parte de la genealogía de Minos, su legítimo esposo, ya que según el relato mítico que Hesíodo recoge en su Teogonía el rey de Creta es uno de los tres hijos nacidos de la unión de Zeus, transmutado en toro, con la ninfa Europa. Según este conocido episodio, Zeus adopta la forma de un toro y se sirve de ese engaño para raptar a Europa y violarla, y de ese modo son engendrados Minos, Radamante y Sarpedón.

El toro «es el gran progenitor, amante y consorte fecundante de la diosa en una época en la que lo divino es concebido como femenino»¹⁰. Según la interpretación de Françoise Gange, el toro representa al amante de la mujer divinizada, el aliado de las diosas y de las sacerdotisas cuyo poder es previo a la institucionalización del orden patriarcal. La figura de la mujer joven a lomos de un animal salvaje representa a la diosa y su consorte, el toro simboliza al amante fuerte y fecundo al que ella doma sexualmente. Sin embargo, el toro que en principio parece dócil acaba revelando una fuerza indomable que se impone a lo femenino, y el mito del rapto de Europa «narra el paso violento de la cultura de la diosa madre al del panteón de dioses padres, en un grupo virilizado que orientará a la humanidad hacia la conquista»¹¹. El poder femenino sucumbe bajo el poder de Zeus, el Dios padre, que impone su ley e institucionaliza el patriarcado.

Minos es hijo del Zeus que vence a Europa y la somete a sus deseos; el rey de Creta representa por tanto el orden patriarcal recién instaurado. Pasífae pertenece a una época anterior, su figura remite a la diosa y a la sacerdotisa que se une al toro fecundante. Sin embargo, el patriarcado no puede tolerar esa unión y la estirpe de la diosa es demonizada: el minotauro, hermanastro de Ariadna, es encerrado en un laberinto especialmente diseñado por Dédalo para contener al monstruo. El minotauro es el gran incomprendido, «castigado por una falta de la que es inocente, a la vez sagrado y maldito»¹², y su mayor delito es «haber nacido», al igual que el Segismundo de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca.

En estos relatos míticos Creta simboliza la patria primigenia; es la tierra nutricia y maternal, pues recordemos que Zeus, hijo de Rhea y Chronos, fue escondido por su madre en una cueva de esta isla para evitar que fuese devorado por su padre; Zeus halló cobijo en Creta, donde fue amamantado por la cabra Amaltea. Pero Creta es además el lugar en el que habita Europa antes de ser secuestrada por Zeus, y desde esta perspectiva el rapto de Europa puede ser interpretado como una prueba de que el dios de dioses (que en tantas ocasiones parece «humano, demasiado humano») está anclado a sus raíces terrenales y arrastra consigo el recuerdo de su patria insular, de su primera memoria y de su infancia. Creta es la tierra madre para Zeus, es el estrato primigenio en el que conviven lo racional y lo irracional, lo conocido y lo desconocido: Creta es un remanso de paz para el Crónida, pero también «contiene sus zonas de inquietud y de terror,

9 Jacques Poirier, «Minotaure, mon beau miroir...», *Figures. Cahiers du centre de recherche sur l'image, le symbole, le mythe*, n° 21/23: *Le bestiaire. Des animaux et des mots*, Université de Bourgogne, 1998-99 (p. 7-19), p. 8.

10 Gange, *op. cit.*, p. 29.

11 *Ibid.*, p. 43.

12 Poirier, *op. cit.*, p. 16.

con el laberinto y su monstruo devorador como Chronos, el minotauro»¹³. Creta es también la patria de Ariadna y, como se verá posteriormente, ella también es partícipe de esa dualidad y de la coexistencia entre los dos niveles de realidad inscritos en el espacio geográfico cretense. En la Creta mítica conviven el espacio ordenado según la ley de Minos, (que es una trasposición del «orden racional» y la ley del padre) y el espacio desordenado y «rizomático» (por decirlo con Deleuze), representado por el laberinto, que prolifera al margen de la norma y abre un campo de emergencia de múltiples posibilidades que escapan de la esfera de la legalidad.

La mitología relata que Androgeo, príncipe de Creta y hermano de Ariadna, acudió a competir en los juegos panatenaicos y venció a todos los atenienses que, enfurecidos por la victoria del extranjero, lo asesinaron. Para vengar la muerte de su hijo, Minos declaró la guerra a Atenas y ganó la batalla, por lo que quedó establecido que cada año debían ser enviados a Creta catorce jóvenes atenienses (siete hombres y siete mujeres) que serían entregados en sacrificio al minotauro. Durante muchos años, hombres y mujeres eran reclutados a la fuerza e introducidos en el laberinto cretense para servir de alimento al monstruo. Al cabo de algún tiempo aconteció que al príncipe Teseo, hijo del rey ateniense Egeo, le tocó ir a Creta (por sorteo o por propia elección, según las diferentes versiones del mito), y el joven se propuso matar a Asterión y acabar así con el sacrificio impuesto a su pueblo.

Acompañado de otros trece jóvenes atenienses, y con esa misión en perspectiva, Teseo se embarca rumbo a la isla de Creta.

La princesa Ariadna se enamora de Teseo en cuanto lo ve y decide ayudarlo a matar al minotauro. Antes de salir de Creta, Dédalo había explicado a Ariadna cómo entrar y salir del laberinto y le había entregado un ovillo mágico que permitía transitar por su interior sin perderse. Como prueba de su amor por Teseo, Ariadna le entrega un valiosísimo regalo, pues «el famoso ovillo se acompaña de la transmisión de un saber sobre los recodos del laberinto»¹⁴. Ariadna comparte su conocimiento con Teseo y permite que el héroe obtenga la gloria y venza al minotauro sirviéndose de los saberes y estrategias de los que ella es depositaria. «El hilo de Ariadna deviene así cordón umbilical e hilo de la vida que conduce hacia el monstruo, y que se arriesga sin cesar a ser cortado por Ariadna en el momento del reencuentro»¹⁵. Ella maneja el hilo y conoce todos sus secretos, pero todavía no se atreve a utilizar ese conocimiento para su propio beneficio y le cede su ovillo mágico a Teseo, que queda así vinculado a la princesa a través del hilo que los conecta a ambos.

Teseo promete a Ariadna que, si logra vencer al monstruo, la llevará a Atenas y se casará con ella. Ilusionada ante esta perspectiva, la princesa entrega a Teseo un extremo del ovillo mágico y ella se queda a la entrada del laberinto sujetando el otro extremo; él se interna en el laberinto, mata al minotauro y sale para reencontrarse con la joven.

Esa derrota es un episodio cargado de simbolismo, ya que no implica únicamente una victoria sobre el guardián del laberinto sino que alude a la dominación de Minos que, tras la muerte del

13 Brunel, *op. cit.*, p. 24. Es interesante señalar además que, en El nacimiento de la tragedia, Nietzsche plantea que las raíces dionisiacas (y bárbaras) del mundo griego provienen de la región de Asia Menor, donde se sitúa Creta.

14 Claude Calame, *Thésée et l'imaginaire athénien. Légende et culte en Grèce antique*, Dijon, Payot Lausanne, 1996, p. 99.

15 Poitier, *op. cit.*, p. 13.

minotauro, «queda privado de descendientes masculinos»¹⁶; su prole viva se reduce a Ariadna y Fedra porque tanto su hijo legítimo, Androgeo, como su hijo ilegítimo, Asterión, han sucumbido bajo el poder de Atenas.

En otra línea interpretativa, matar al minotauro supone «acabar con la animalidad que afecta a lo humano en su mismo núcleo»¹⁷ e implica la instauración de un orden racional, el orden de la *polis*, representado por la figura de Teseo que «crea la ley al matar al monstruo»¹⁸. Esa ley es además la ley del padre, la ley patriarcal, pues como ya se ha dicho anteriormente el minotauro es hijo de un amor prohibido que da rienda suelta al deseo femenino; su nacimiento se incardina en el linaje de la diosa que no tiene cabida en el espacio de poder masculino, y por ello el minotauro es encerrado y derrotado. En lecturas más actuales el minotauro reaparece con un nuevo sentido que ya no está ligado a la maldad ni la monstruosidad, sino que surge como un ámbito de posibilidad de «explorar los límites de la humanidad y la animalidad»¹⁹. A partir de la Modernidad, el minotauro funciona como una metáfora de «las profundidades de la psique, la parte sombría de sí con la que cada individuo debe reconciliarse»²⁰, y en ese sentido llegar hasta el centro del laberinto y enfrentarse al minotauro representa el esfuerzo que cada individuo debe hacer para encarar sus propias contradicciones y aporías, para aceptar todo lo «no bello» que cada cual encierra dentro de sí.

En contraposición a la ciudad racional, que en este mito está simbolizada por la polis ateniense, el laberinto representa el espacio femenino. Laberinto viene del griego «*labrys*», hacha doble, y ya en el paleolítico y el neolítico se hallan representaciones de esta hacha, a menudo asociadas al culto a la Gran Diosa y a otras divinidades telúricas de culturas más primitivas. Según algunos descubrimientos arqueológicos realizados en Creta, el hacha de doble filo era utilizada específicamente por las sacerdotisas minoicas para usos ceremoniales; el hacha era el símbolo más sagrado de la civilización minoica, y su posesión por parte de una mujer permite deducir el nivel de poder femenino que existía en ese contexto cultural prehistórico. El sacrificio de los jóvenes atenienses recogido en este mito alude al sacrificio anual en honor a la sacerdotisa; ese culto queda cancelado cuando Teseo mata al minotauro y rompe así con el tributo debido a la Gran Diosa. La diosa es demonizada, convertida en monstruo maléfico e identificada con el minotauro, y «Teseo acaba con el sacrificio de jóvenes/amantes de la diosa e instaura el orden del macho dominante»²¹. Desde esta perspectiva, este pasaje de la historia de Teseo alude al poder patriarcal que desplaza al poder femenino a través de la violencia, aniquilándolo simbólicamente.

En este episodio Ariadna representa a «la mujer que traiciona la causa de la Madre y se alía con el patriarcado, aceptando el rol sumiso que éste le impone»²². La princesa rompe con el linaje de la Diosa madre y ayuda al héroe patriarcal a instaurar un nuevo orden, traiciona a su

16 Calame, *op. cit.*, p. 195.

17 Poirier, *op. cit.*, p. 10.

18 *Ibid.*, p. 11.

19 *Ibid.*, p. 14. La fascinación por el minotauro entronca también con la fascinación por lo monstruoso, lo aberrante, que funciona como alteridad con respecto a la norma: el monstruo está fuera del canon físico y moral, y su visión nos remite a la dicotomía bello-bueno y feo- malo que Platón introdujo en el pensamiento occidental. Para ahondar en estas cuestiones, ver *Historia de la belleza e Historia de la fealdad*, de Umberto Eco. También Rosi Braidotti se ha ocupado de este asunto.

20 Poirier, *op. cit.*, p. 19.

21 Gange, *op. cit.*, p. 85.

22 *Ibid.*, p. 87.

tierra natal-matriarcal (Creta) y pone su conocimiento al servicio de Teseo, que le promete a cambio entrar a formar parte del orden patriarcal –representado por Atenas. Sin embargo, lo que Ariadna no sabe todavía cuando sale de Creta es que a las mujeres les está vetado el acceso al poder patriarcal, que es exclusivamente ejercido por los hombres, y en mitad de la travesía hacia Atenas, en la isla de Naxos, Teseo abandona a Ariadna mientras está dormida en la playa. Teseo y Ariadna son dos figuras antagónicas, ella «se comporta como adulta y propone al héroe una boda, pero él la considera como una virgen»²³ y es incapaz de asumir el compromiso que ella le exige. Con respecto a Teseo, Ariadna representa «la condición femenina, frágil figura entre tipos masculinos que ejercen o buscan el poder»²⁴. Encarna el estereotipo de la joven enamorada que traiciona a su familia y huye de su hogar para estar junto a su amado, pero este no está a la altura del amor que Ariadna le ofrece y, en un acto de cobardía, la abandona mientras ella duerme. Diferentes versiones del mito afirman que Teseo abandonó a Ariadna porque se enamoró de una de las jóvenes que viajaban junto a ellos en el barco de regreso a Atenas, o que Artemisa intervino para obligarlo a huir de Naxos dejando atrás a Ariadna.

En todo caso, Teseo se aleja de ella sin explicarle las razones de su marcha.

En este mito el hilo de Ariadna representa la atadura, el vínculo que une a los dos miembros de la pareja y los compromete recíprocamente, pues el ovillo que ella entrega a Teseo «es su arma para ligar al héroe a su propio destino»²⁵. El mismo hilo que permite al héroe entrar y salir del laberinto lo ata después a su salvadora; él rompe esa atadura cuando abandona a Ariadna y huye en silencio rumbo hacia un futuro del que ella no forma parte. Teseo se aprovecha de Ariadna para que le ayude a vencer al monstruo y poder así aumentar sus hazañas heroicas; desde el punto de vista masculino «una de las razones por las que gusta el cuento de Teseo y el minotauro es porque Teseo escapa del peligro matando a la bestia y escapando del laberinto, con la ayuda, por supuesto, de una hermosa princesa»²⁶. Ariadna no es sujeto de su propia historia sino que funciona como recompensa, es el premio que espera al héroe al final del camino, una vez que este haya vencido al monstruo. Sin embargo ese premio tiene su reverso, y acaba por convertirse en una carga excesivamente pesada que Teseo quiere dejar atrás.

Pero la huida de Teseo es susceptible de una lectura alternativa en clave positiva, ya que introduce un punto de inflexión en la historia de Ariadna y abre para ella un camino de empoderamiento en el que, liberada del orden patriarcal representado por Minos y Teseo, toma conciencia de sus capacidades y conocimientos y empieza a utilizar los recursos a su alcance para desarrollar su propio proyecto. Sin Teseo, Ariadna se atreve por primera vez a usar el hilo para recorrer ella misma el laberinto y enfrentarse a todos sus monstruos, y esa audacia de Ariadna es la que apoya una lectura de esta figura mitológica como un referente de empoderamiento femenino.

Sapere aude. Ariadna en el laberinto

Después del abandono de Teseo, hay varias versiones sobre lo que le sucedió a Ariadna. Una de las interpretaciones es que Ariadna se había unido a Teseo en el templo de Artemisa y la diosa, enfadada, castiga esa impiedad matando a Ariadna²⁷. Otra versión cuenta que Dionisos,

23 Calame, *op. cit.*, p. 199.

24 García Gual, *op. cit.*, p. 75.

25 *Ibid.*, p. 74.

26 Geoffrey Stephen Kirk, *La naturaleza de los mitos griegos*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 72.

27 Calame, *op. cit.*, p. 107.

enamorado de Ariadna, acude a su encuentro y se casa con ella, pero Artemisa, celosa de la joven cretense, la mata, y en recuerdo de ella Zeus pone su corona en el cielo; es por eso que hay una constelación llamada «la corona de Ariadna»²⁸. Una tercera versión del mito, recogida entre otros por Hesíodo, afirma que «la boda de Dionisos con Ariadna hace que Zeus le conceda la inmortalidad»²⁹. Esta versión es la que más nos interesa aquí, ya que es la que mejor permite llevar a cabo una lectura del mito de Ariadna en términos de empoderamiento.

Ariadna y los elementos asociados a ella, el ovillo y el laberinto, adquieren otra dimensión simbólica a partir de su llegada a Naxos y su encuentro con Dionisos, hijo de Zeus y Semele, dios del vino, del éxtasis místico y de la embriaguez. Dionisos es el dios que honra a la madre y, a través de ella, a todas las mujeres, y representa por tanto un nuevo modo de relación entre lo masculino y lo femenino³⁰. Es el dios transgresor que irrumpe en el flujo del tiempo cotidiano y lo altera; cuando él aparece «el ser ordenado en el tiempo, tejido con los hilos del tiempo, se torna vacío y hueco, y da comienzo la fiesta de Dioniso»³¹. La celebración dionisiaca se abre a lo inesperado, rompe con la monotonía y posibilita que aflore lo que estaba oculto y reprimido porque, de la mano de este dios, «uno se pierde en sí para encontrarse a sí mismo»³². La existencia se enriquece con la presencia de Dionisos, que permite que el tiempo de la vida inmanente se expanda y trascienda sus propios límites. No hay una preocupación por la inmortalidad sino que «todo se juega aquí, en la existencia presente»³³, cuyo carácter complejo y poliédrico se ve reflejado en el espejo de Dionisos.

Lo dionisiaco se asocia a que «las profundidades de la realidad se han abierto, las formas elementales de todo lo que es creativo, de todo lo que es destructivo, han aflorado»³⁴, pues esta deidad ambivalente conecta lo elevado y lo subterráneo, lo visible y lo invisible, lo expresado y lo silenciado. Se borran las fronteras entre lo divino y lo humano y Dionisos «arrastra al ser humano al universo del devenir, de lo sensible, de la multiplicidad, para hacerle traspasar sus propias fronteras y entrar en la esfera de lo inefable, lo permanente, lo uno, el eterno retorno»³⁵. Este dios es el que reúne y conecta, lleva a cabo la síntesis de lo heterogéneo³⁶. Es alteridad, «en él se dan lo uno y lo múltiple» porque para este dios todo son máscaras, la identidad no es unívoca

28 Artemisa es hija de Zeus y Leto, y hermana gemela de Apolo. Es la diosa de la caza y de los bosques, su culto se asocia también a la luna, y es la deidad encargada de ayudar a las mujeres en el momento del parto ya que, según el mito, Artemisa nació primero y ayudó a su madre en el parto de su hermano Apolo. El sufrimiento de Leto la impresionó tanto que Artemisa pidió a su padre Zeus que le concediese el privilegio de permanecer siempre virgen y no tener que casarse ni tener hijos. Artemisa y Atenea (diosa de la sabiduría), ambas hijas de Zeus, son las dos diosas vírgenes más importantes de la mitología griega.

29 Calame, *op. cit.*, p. 109.

30 Esta interpretación de Dionisos se apoya particularmente en el texto de Eurípides. Ver Eurípide, *Les Bacchantes* (ed. de Henri Grégoire y Jules Meunier), Paris, Les belles lettres, 2006.

31 Friedrich Jünger, *Mitos griegos*, Barcelona, Herder, 2006, p. 163.

32 Jean-Pierre Vernant, *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, 1982, p. 169.

33 Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet, *La Grèce ancienne 3. Rites de passage et transgressions*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 260.

34 Walter Otto, *Dionysus: Myth and cult*, Bloomington, Indiana University Press, 1965, p. 95.

35 Vernant y Vidal-Naquet, *op. cit.*, p. 263.

36 Dionisos representa la promesa de reunificación de lo disperso porque, según el relato mitológico, cuando era niño fue despedazado por los Titanes y Rea, su abuela, reunió los fragmentos y consiguió hacer revivir a Dionisos y devolverle a su figura primitiva.

sino laberíntica, y en el espejo iniciático que Dionisos porta «nuestro reflejo se perfila como una figura extraña, una máscara que, frente a nosotros, nos mira»³⁷. Dionisos nos empuja a tomar conciencia de la multiplicidad que nos constituye y a jugar con todas nuestras máscaras, lo que equivale también a recorrer todos los caminos de nuestro laberinto. La conexión simbólica entre Ariadna y Dionisos se hace así evidente, ya que el espejo y el laberinto aluden a nuestra realidad más profunda, a nuestra existencia que se manifiesta como una síntesis de elementos diversos: todos los reflejos que el espejo nos devuelve, o todas las rutas que podemos hacer por el laberinto.

La temporalidad de Dionisos no está organizada linealmente ni sometida a la vara de medir de las Moiras sino que está ligada al ovillo mágico de Ariadna, ese hilo interminable que permite desviarse del destino preestablecido y transitar infinitas veces por el laberinto de lo incierto, lo monstruoso, lo desconocido, lo inconsciente y lo aterrador... Dionisos y Ariadna nos instan a adentrarnos en el caos de lo que somos, a recorrer nuestro propio laberinto siguiendo itinerarios no prefijados. Y el hilo de Ariadna, profunda conocedora de ese espacio y hermanastra del monstruo que lo habita, servirá para que siempre podamos entrar y salir de él.

Ariadna comienza a tomar conciencia de la multiplicidad que la constituye a partir de su encuentro con Dionisos, y esto le permite iniciar un camino de exploración y autoconocimiento que puede interpretarse como una forma de aumentar su poder. Ariadna asume que el ovillo mágico le pertenece y lleva a cabo una reapropiación del hilo que le va a permitir tejer su propia existencia. Es fundamental saber que se sabe, y Ariadna comienza a ejercer su poder cuando descubre el verdadero valor de su conocimiento del laberinto y lo usa en su propio provecho, poniendo en práctica una actitud audaz que la lleva a entrar hasta el fondo del mismo en lugar de conformarse con esperar a Teseo junto a la entrada. En este segundo momento del mito, Ariadna logra sustraerse al poder patriarcal –es representativo que Ariadna esté sola en una isla, Naxos, lejos de su familia y fuera del influjo de la ley del padre– y se aventura a enfrentarse con lo desconocido, a gestionar la alteridad representada por el minotauro, mitad hombre y mitad animal, hermanastro de la princesa, y que por tanto está estrechamente emparentado con ella... y podría decirse que forma parte del núcleo de su ser. Ariadna se empodera cuando se enfrenta a esa alteridad que el laberinto y su monstruo representan, aun sabiendo que es probable que no le guste lo que va a encontrar ahí dentro. Se atreve a saber, porque en cierto modo intuye que el conocimiento de las profundidades del laberinto le dará poder sobre sí misma.

El laberinto es el espacio de lo desconocido, de lo oculto, de la alteridad más radical que permanece latente en el interior de cada individuo. Y, sin embargo, «la exploración asidua de los territorios fronterizos significa la posibilidad de una inscripción, de una simbolización de lo femenino por la fluctuación, por el nomadismo»³⁸. El feminismo actual descarta la heterodesignación y busca superar la definición de «mujer» construida desde el punto de vista masculino, a la vez que se esfuerza en encontrar las herramientas más adecuadas para llevar a cabo la «desconexión y desidentificación de la institución sociosimbólica de la feminidad, incluso a nivel inconsciente»³⁹. En el proceso de redefinición de las identidades, las mujeres asumen colectivamente la tarea de «inventar los términos que las describen sin recurrir convencionalmente a los herbarios o los

37 Vernant, *op. cit.*, p. 169.

38 Nadia Mekouar-Hertzberg, «Le féminin “hors de lui” (lectures de autobiographies de Clara Janés)», dans Anick Allaire et Perla Petrich (coords.), *Pandora. Revue d'études hispaniques*, n° 10, *Territoire(s)*, Paris, Université de Paris VIII, 2010, (p. 309-323), p. 313.

39 Rosi Braidotti, *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*, Madrid, Akal, 2005, p. 59.

bestiarios»⁴⁰. La teoría feminista rechaza así la identificación de las mujeres con la naturaleza o con lo monstruoso y aberrante por contraposición a lo masculino, que se asocia a la cultura y a los modelos canónicos de corporalidad y proporción, y promueve como alternativa el «desarrollo de su capacidad para experimentar el mundo y darle contenido»⁴¹ sin temer a los hallazgos que puedan surgir en ese despliegue. Ariadna es un buen ejemplo de esta actitud, entre otras cosas, porque nos enseña que lo monstruoso está dentro de cada individuo independientemente de su sexo, y que en lugar de negar esa dimensión constitutiva resulta más adecuado recorrer el camino que conduce hacia el centro del laberinto donde todos los senderos se entrecruzan y enmarañan, y donde las distinciones entre masculino y femenino, ser humano y animal, naturaleza y cultura, no son tan tajantes como el canon dominante ha querido hacernos creer. Ariadna despliega así un modelo de subjetividad nómada basado en el trazado de múltiples itinerarios a través de los planos de devenir que intersectan en cada existencia concreta, y que están simbolizados por la idea del laberinto.

Al contrario que Teseo, Dionisos no teme a las ataduras que la relación con Ariadna implica; se compromete con ella precisamente porque se siente atraído por su hilo y porque desea conocer, de la mano de Ariadna, el laberinto y sus secretos. En relación con lo femenino, «Dionisos es el amante de mujeres que tienen el centro en sí mismas, que no están definidas por sus relaciones con hombres concretos»⁴² sino que transitan por sus propios laberintos en busca de su identidad. El amor de Dionisos da a Ariadna el papel de mujer adulta: le ofrece vino y la invita a explorar sus propios límites, a salir fuera de sí. Desde esta lectura «Ariadna incardina la duplicidad del eros conyugal de la mujer adulta»⁴³, es amante y consorte de Dionisos y se sitúa en un plano de igualdad y reciprocidad con respecto a él. En esa unión hay un intercambio mutuo, él toma el hilo que ella le tiende y llega hasta el centro del laberinto, y ella, que creía conocer el laberinto, se interna otra vez en él con una nueva mirada, propiciada por la conexión entre distintos mundos que Dionisos le muestra y comparte con ella. A partir de su relación con el dios «Ariadna asume un poder y una trascendencia completamente nuevos»⁴⁴, supera el dolor provocado por la traición de Teseo y pasa a ser la mujer que ama y es amada en igual medida, que es aceptada por el esposo en toda su complejidad porque Dionisos está dispuesto a asumir y acoger todos los laberintos que ella encierra. En este sentido, la unión de Ariadna y Dionisos simboliza la madurez del compromiso y la reciprocidad de la relación de pareja.

Ariadna, cuyo nombre significa etimológicamente «la de gran pureza», alude asimismo al alma que se va purificando a medida que desenrosca el hilo dorado que sirve de guía por el interior del laberinto, en el camino hacia el conocimiento. Ni Dionisos teme al laberinto, ni Ariadna siente miedo ante la ruptura del orden establecido representado por el dios, pues sabe que adentrándose en la senda que él le indica podrá llegar a conocer aspectos insólitos del laberinto. Ariadna nos recuerda que el conocimiento profundo de las cosas siempre implica una cierta audacia, pues requiere ir más allá de lo establecido. Acontece así que, junto a Dionisos, «Ariadna ya no es el ánima que aguarda fuera del laberinto mientras otro entra. Ella significa alma en el sentido de lo que se encuentra en el centro del laberinto»⁴⁶. El laberinto simboliza a la propia Ariadna y es a ella a quien encontramos en su núcleo, porque el centro del laberinto es el punto de llegada del

40 Monique Wittig, *Las guerrilleras*, Barcelona, Seix Barral, 1971, p. 50.

41 Olaya Fernández Guerrero, *Eva en el laberinto. Una reflexión sobre el cuerpo femenino*, Málaga, Universidad de Málaga, 2012, p. 171.

42 Downing, *op. cit.*, p. 80.

43 Calame, *op. cit.*, p. 250.

44 Downing, *op. cit.*, p. 78.

recorrido que Ariadna –y que cada mujer– ha de emprender para llegar a conocerse a sí misma y para construir y desplegar su identidad. Ese punto de llegada se convierte a su vez en punto de partida, porque los recorridos posibles por un laberinto son infinitos y porque «en el centro del laberinto llegamos al punto donde uno vuelve al comienzo»⁴⁷. Desde esta perspectiva, el acto de enroscar y desenroscar el ovillo de Ariadna emula el proceso acumulativo y dinámico del autoconocimiento, que surge a partir de los distintos itinerarios que vamos trazando en el interior de nuestro laberinto, descubriendo cosas nuevas cada vez y ensartando cada aprendizaje en el hilo de la vida. El poder de Ariadna reside en su hilo mágico, que se constituye en asidero y punto de anclaje móvil que le permite transitar por todos los mundos, entrar en todos los laberintos y vencer a todos los monstruos, que son metáfora de todos los miedos. Ariadna comienza a empoderarse a partir del momento en que comprende el verdadero alcance de las propiedades mágicas de su ovillo y las utiliza para sí, para internarse en su laberinto e intentar descifrarlo y darle sentido, deconstruyéndose y reconstruyéndose una y otra vez.

Según otra versión de este relato mitológico, Ariadna muere poco después de su boda con Dionisos, pero el desconsuelo de este es tan grande que Zeus intercede para que el dios descienda al mundo subterráneo y rescate a su esposa, que recibe así el don de la inmortalidad. De nuevo el ovillo de Ariadna funciona como un talismán que conecta los dos mundos y le permite adentrarse en la región de Hades y regresar después al mundo de los vivos, saliendo así de un laberinto, el de la muerte, del que muy pocos regresan.

El hilo de Ariadna nos indica el camino hacia nuestro interior y nos alienta a buscar en él la fortaleza necesaria para superar las adversidades que la existencia nos plantea. Además, esta diosa nos recuerda que el autoconocimiento y la confianza en las propias capacidades son dos elementos fundamentales para el empoderamiento.

Consideraciones finales

A lo largo de estas páginas se ha planteado una lectura simbólica de Ariadna en clave de empoderamiento. La finalidad de esta propuesta es que esa resignificación de la mitología occidental sirva como piedra de toque y fuente de inspiración para idear nuevos paradigmas de autonomía de las mujeres, uno de los objetivos fundamentales del feminismo contemporáneo. Esta reflexión ayuda a entender mejor cuáles son los fundamentos de lo que se entiende por «feminidad» y permite ver cómo los contenidos que tradicionalmente se han asociado y han definido la identidad de las mujeres forman parte de la cultura occidental desde tiempos muy remotos, pues están ya presentes en la mitología griega. Paralelamente, llamar la atención sobre aspectos de esta diosa que habían permanecido en un plano secundario dentro de las interpretaciones canónicas, como la audacia y autoconfianza de Ariadna, contribuye a identificar qué elementos de la identidad femenina son cuestionables, cuáles se basan en prejuicios patriarcales y cuáles merecerían mayor valoración y visibilidad.

No se trata, por tanto, de romper con la tradición cultural de la que provenimos –algo que, por otro lado, resultaría muy difícil poner en práctica– sino de dialogar con ella, de buscar sus referentes básicos y releerlos desde los puntos de vista de las mujeres, en un intento de satisfacer nuestra necesidad de hallar respuestas y de encontrar nuevas coordenadas desde las que cartografiar lo femenino y lo masculino y trazar mapas alternativos de las relaciones de género. Con certeza, reflexiones simbólicas como las que aquí se proponen permitirán avanzar al feminismo tanto en un nivel ideológico como en un sentido práctico. Desplegar un proceso de autoconocimiento y experimentación similar al de Ariadna puede funcionar como metáfora del empoderamiento femenino e inspirarnos, en el plano teórico, para cuestionar y reformular

los discursos dominantes y recrear las tradiciones en clave feminista, y en el nivel práctico, para diseñar estrategias de actuación y establecer criterios concretos que permitan alcanzar mayores cotas de poder en los distintos ámbitos de nuestra vida privada y pública. Solo hay que tirar del hilo y ver dónde nos lleva.

BIBLIOGRAFÍA

- BRAIDOTTI, Rosi, *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*, Madrid, Akal, 2005, 352 p.
- BRUNEL, Pierre, *Dix mythes au féminin*, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient, 1999, 220 p.
- CALAME, Claude, *Thésée et l'imaginaire athénien. Légende et culte en Grèce antique*, Dijon, Payot Lausanne, 1996, 492 p.
- DETIENNE, Marcel, *La invención de la mitología*, Barcelona, Península, 1985, 200 p.
- DOWNING, Christine, *La diosa. Imágenes mitológicas de lo femenino*, Barcelona, Kairós, 1999, 296 p.
- DUNN MASCETTI, Manuela, *Diosas: la canción de Eva*, Barcelona, Robinbook, 1992, 240 p.
- EURIPIDE, *Les Bacchantes* (ed. de Henri Grégoire y Jules Meunier), Paris, Les belles lettres, 2006, 109 p.
- FERNÁNDEZ GUERRERO, Olaya, *Eva en el laberinto. Una reflexión sobre el cuerpo femenino*, Málaga, Universidad de Málaga, 2012, 380 p.
- GANGE, Françoise, *Le Mythe d'Europe dans la grande histoire. Du mythe au continent*, Tournai, La Renaissance du livre, 2004, 213 p.
- GADAMER, Hans-Georg, *Mito y razón*, Barcelona, Paidós, 1997, 136 p.
- GARCÍA GUAL, Carlos, *Diccionario de mitos*, Barcelona, Planeta, 1997, 382 p.
- GOÑI ZUBIETA, Carlos, *Alma femenina. La mujer en la mitología*, Madrid, Espasa Calpe, 2005, 218 p.
- GRAVES, Robert, *Los mitos griegos*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2004, 756 p.
- GUERBER, Hélène Adeline, *The Myths of Greece and Rome*, Ware: Wordsworth, 2000, 273 p.
- HESÍODO, *Obras y fragmentos. Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Fragmentos. Certamen*, Madrid, Gredos, 1978, 440 p.
- JÜNGER, Friedrich, *Mitos griegos*, Barcelona, Herder, 2006, 310 p.
- KIRK, Geoffrey Stephen, *La naturaleza de los mitos griegos*, Barcelona, Paidós, 2002, 304 p.
- MEKOUAR-HERTZBERG, Nadia, «Le féminin "hors de lui" (lectures de autobiographies de Clara Janés)», dans Annick Allaigre et Perla Petrich (coords.), *Pandora. Revue d'études hispaniques*, n° 10, Territoire(s), Paris, Université de Paris VIII, 2010, p. 309-323.
- OTTO, Walter, *Dionysus: Myth and cult*, Bloomington, Indiana University Press, 1965, 243 p.

POIRIER, Jacques, «Minotaure, mon beau miroir...», *Figures. Cahiers du centre de recherche sur l'image, le symbole, le mythe*, n° 21/23: *Le bestiaire. Des animaux et des mots*, Dijon, Université de Bourgogne, 1998-99, p. 7-19.

VERNANT, Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET, Pierre, *La Grèce ancienne. 3. Rites de passage et transgressions*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, 340 p.

VERNANT, Jean-Pierre, *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, 1982, 233 p.

WITTIG, Monique, *Las guerrilleras*, Barcelona, Seix Barral, 1971, 140 p.

Olaya Fernández Guerrero – Doctora en Filosofía por la Universidad de Salamanca y coordinadora del grupo de investigación Igualdad y Género de la Universidad de La Rioja, donde trabaja como profesora. Desde hace diez años, su investigación se centra en los procesos de construcción de la subjetividad femenina y los distintos referentes culturales y simbólicos que interactúan en esos procesos.

João Pedro Rodrigues : féminin, masculin, pluriel

João Pedro Rodrigues : feminine, masculine, plural

Fernando CUROPOS

Université Paris Sorbonne – CRIMIC

Dans *Odete* (2005) et *Morrer como um homem* (2009) João Pedro Rodrigues donne à voir deux personnages hors normes par rapport à la loi du genre et au destin anatomique. Si l'héroïne du premier film est une femme biologique, son comportement sexuel montre qu'elle cherche à s'affranchir de modèles normatifs puisqu'elle finit par s'habiller en homme et avoir des relations sexuelles avec un homosexuel. Quant à l'héroïne du deuxième film, Antónia, transsexuelle non opérée, ses réticences face à un changement de sexe total montrent le refus d'une identité figée, assignée, proposant une voie autre, une manière singulière d'être "femme". Ces deux personnages se libèrent ainsi de modèles préétablis, de la dualité homme/femme instaurée par l'hétéronormativité, deviennent plurielles, *queer*.

In Odete (2005) and Morrer como um homem (2009) João Pedro Rodrigues films two eccentric personalities in relation to the rules of gender and anatomical destiny. If the heroine of the first movie is a biological woman, her sexual conduct shows she is trying to free herself from normative models since she ends up dressing as a man and having sexual intercourse with a gay man. As to the heroine of the second movie, Antónia, a transgender, her reluctance to get a full sex change express her rejection of fixed, assigned identity, showing us another way of being "a woman". Those two characters free themselves from norms imposed by heteronormativity, escape from the male/female opposition, become plural, therefore queer.

Mots clés : João Pedro Rodrigues, transsexualité, *queer*, genre

Keywords : João Pedro Rodrigues, *queer*, gender issues

Domaine : XXI^e siècle Portugal



S'il n'est pas le premier¹ ni le seul² à avoir parlé d'homosexualité au Portugal, le réalisateur João Pedro Rodrigues est toutefois le seul à l'aborder de manière aussi frontale et à en avoir constitué la matière essentielle de son cinéma. Après s'être lancé sur cette voie en 1997 avec son court métrage *Parabéns*, il réalise deux longs-métrages interrogeant la problématique du désir et de la sexualité homosexuelle (*O Fantasma*, 2000), bouleversant les catégories habituelles du dualisme sexuel et de la dichotomie hétérosexualité/homosexualité (*Odete*, 2005), introduisant ainsi une réflexion singulière autour des questions du genre, du sexe et de la sexualité. S'il est devenu le porte étendard d'une représentation de la dissonance sexuelle dans le cinéma portugais, d'une manière décomplexée et assumée, allant jusqu'à queeriser un des genres canoniques du cinéma hollywoodien³ (*A Última vez que vi Macau*, 2012), il s'inscrit également dans une démarche philosophique et éthique, celle de rendre compte de l'expérience du minoritaire tout en interrogeant la question des normes, qu'elle soit sexuelle ou de genre.

Dans le film éponyme, *Odete* est une femme biologique qui vit une relation hétérosexuelle décevante sur le plan affectif. Elle rêve d'avoir un enfant avec son compagnon, très réticent à ce sujet. Or, après avoir rompu avec ce dernier et pour sortir du marasme dans lequel elle se trouve, elle tombe amoureuse de l'amant de son voisin mort, Pedro. Pour atteindre l'objet de son désir, Rui, homosexuel définitivement attiré par les hommes, elle se masculinise, s'habille en *drag* avec les vêtements de Pedro, adopte sa coupe de cheveux, sa gestuelle. Elle finit donc par atteindre son but et vivre avec Rui. Néanmoins, la relation qui se noue entre eux prend des atours hors normes. En effet, si le genre qu'assume *Odete* ne correspond plus à son sexe biologique ni à celui auquel elle s'identifiait jusqu'à présent, la position sexuelle qu'elle adopte avec son amant s'affranchit, elle aussi, des binômes passif/actif associés à la relation hétérosexuelle. Lors de la dernière séquence du film, nous voyons donc les modalités de la sexualité qui se met en place au sein de leur couple. Bien que liant deux êtres de sexes opposés, leur sexualité s'écarte de celle associée au couple hétérosexuel normé. *Odete* adopte une position active (et très masculine à en juger par sa voix impérative) et pénètre Rui au moyen d'un pénis prothétique (non visible à l'écran). Elle devient donc une femme à pénis, utopie post-sexuelle s'il en est. Néanmoins, la métamorphose ne passera pas ici par une rupture totale avec son corps de femme biologique, ce qui l'inscrit de manière radicale dans l'éthique *queer* qui refuse d'inscrire les corps dans des catégories identitaires normatives. Si, tout au plus, elle porte un *binder* pour gommer sa

1 Deux cinéastes *underground*, João Paulo Ferreira et Óscar Alves, se sont essayés au cinéma à thématique gay juste après la révolution des œillets. Ce cinéma, bien que radical et dans la mouvance *queer*, est resté limité au milieu homosexuel lisboète et n'a eu aucune suite ni réelle visibilité. Paulo Rocha pourrait être considéré comme le premier réalisateur reconnu à traiter du thème lorsqu'il met en scène les ambiguïtés sexuelles d'un homme politique portugais et la passion qui l'unit à un travesti dans *A Raiz do coração* (2000). Les acteurs Fernando Santos et Jenni La Rue, choisis par Rodrigues, font également partie de la distribution. Toutefois on pourrait voir un précurseur de l'art de brouiller les genres chez Reinaldo Ferreira. Son film *Rita ou Rito ?* (1927) fait du *cross-dressing* un ressort comique déjà présent dans les tout premiers films muets français et américains. Voir Philippe-Alain Michaud, « En passant l'octroi : sur les travestis au cinéma », dans *Sketches : histoire de l'art, cinéma*, Paris : Kargo et l'Eclat, 2006, p. 79-101. Un an avant Rocha, João-Mário Grilo avait également réalisé un film crypto-gay, *Longe da Vista* (1999), l'histoire d'un taulard qui, sous le nom de Maria da Luz, répond à une annonce matrimoniale depuis sa cellule.

2 *A Outra margem* (2006), de Luís Filipe Rocha, met également en scène la solitude du travesti et la difficile acceptation sociale de l'homosexualité hors du milieu lisboète. Les deux personnages principaux sont, pour des raisons différentes, marginalisés ; l'un pour être homosexuel et travesti, l'autre à cause de sa trisomie. Si son *pathos* est plutôt grand-public, il a l'avantage de montrer le désir de vivre du sujet homosexuel plutôt que sa pulsion de mort, dimension somme toute plutôt rare lorsqu'il s'agit d'homosexualité au cinéma.

3 Dans ce film, João Pedro Rodrigues et João Rui da Guerra Mata revisitent le film noir hollywoodien des années 40-50 en remplaçant la femme fatale (biologique) par une transsexuelle, femme tout aussi fatale.

poitrine, Odete ne prend ni hormones ni ne subit de chirurgie pour acquérir le corps fantasmé, contrairement à Tônia, l'héroïne de *Mourir comme un homme*.

Dans ce dernier film, Rodrigues suit le parcours de vie d'une transsexuelle, mettant ainsi en scène un parcours de vie radicalement « a-typique » car il remet en cause la notion de destin anatomique, la différence des sexes et la stabilité prétendument naturelle du genre.

Néanmoins, comme le suggère le sociologue Jean-François Guillaume, « [...] pour mieux comprendre les variables qui infléchissent le déroulement d'une vie, on observera les moments de scansion, les événements qui marquent une transition, un changement d'état »⁴. Cette « bifurcation biographique »⁵ est arrivée *a priori* dans un passé récent dont le spectateur prend acte avant d'avoir vu l'héroïne à l'écran ; en effet, l'action débute *in medias res*. Nous prenons ainsi connaissance de l'existence de son fils, Zé-Maria, dès la première séquence du film, alors que nous ne savons pas que ce père est devenu une femme. Le transsexuel que nous allons découvrir, dans un suspens élaboré par le réalisateur (nous entendons d'abord sa voix, puis la découvrons peu à peu derrière le rideau de végétation d'une serre où elle se promène avec une amie transsexuelle, Irene), a eu une vie hétérosexuelle sociale et affective dont il n'est pas complètement affranchi puisqu'il continue à s'envisager comme un mauvais père (et « une mauvaise mère ») auprès de son fils. Toutefois, si le processus de « métamorphose » est déjà à l'œuvre lorsque nous découvrons le personnage, il n'est pas total. En effet, pour sa transformation physiologique, Tônia n'a opté que pour des implants mammaires et l'hormonothérapie qui lui permet de procéder visiblement à un arrêt de production de ses hormones de naissance et lui donner ainsi des traits plus féminins. Elle porte des perruques, blondes, ainsi que des lentilles de contact bleues qui masquent la couleur naturelle de son iris. Sa métamorphose physique s'effectue donc à travers une « glamourisation » de soi, une mise en adéquation avec l'image idéalisée de son genre intime qui la pousse vers un type de féminité hyperbolique tout en s'habillant à la ville en « femme rangée » (elle approche de la cinquantaine), par un désir mimétique d'intégration sociale, d'être une femme « normale ».

Son identité de genre passe également par la mise en place d'un dispositif affectif ou se rejoue une mise en scène du couple hétérosexuel, dans ce qu'il a de plus caricatural et normatif. En effet, Tônia vit avec Rosário, beaucoup plus jeune qu'elle, dans un pavillon de banlieue devenu le nid douillet d'une vie rêvée où l'enfant, « signe » de la concrétisation de l'amour entre deux êtres, est remplacé par un chien, au nom bien humain : « Agustina ». L'héroïne y joue non seulement son rôle « d'épouse », parfois même jalouse de rivales potentielles (Jenni en l'occurrence, une collègue de travail transsexuelle dont la beauté et jeunesse ne laissent pas indifférent Rosário), mais également son rôle de fée du logis ; lors de la première séquence où elle apparaît à l'écran, elle est en train d'acheter des plantes pour les parterres de son jardin. De plus, cette relation est toute elle sous le signe du régime patriarcal ; Tônia est une femme soumise à son « homme », un héroïnomane qui n'hésite pas à la maltraiter physiquement et psychologiquement, incapable de se défaire d'un bourreau qu'elle aime. Si la violence domestique n'est évidemment pas qu'hétérosexuelle, elle semble être ici le symbole d'une dimension « hétérogenrée » du couple. En effet, et bien qu'ils partagent le même lit, rien n'est montré de leur sexualité, si ce n'est une fellation pratiquée par Tônia. Néanmoins, cette relation violente retranscrit, en plus du système patriarcal dont il découle, le binôme passif/actif : à défaut d'être une femme, Tônia ferait « la femme ». Ainsi, dans ce désir de « normalité », l'héroïne se soumet à « l'hétérosexualité

4 Jean-François Guillaume, « Les parcours de vie, entre aspirations individuelles et contraintes structurelles », *Informations sociales*, n° 156, 2009, p. 23.

5 Voir Marc Bessin, Claire Bidar, Michel Grossetti (org.), *Bifurcations. Les sciences sociales face aux ruptures et à l'événement*, Paris, La Découverte, 2009.

obligatoire », à cette forme de contrat social tel que défini par Monique Wittig : « [...] vivre en société, c'est vivre en hétérosexualité »⁶. Cette « hétérosexualisation du lien social » est assumée par le personnage, tout en sachant qu'elle obéit à ce « [...] tabou humiliant qui rend « *queer* » ceux qui résistent ou s'opposent à cette forme sociale aussi bien que ceux qui l'occupent sans être légitimés par l'hégémonie social »⁷.

Or, inconsciemment, c'est bien contre cette « pensée *straight* » que lutte le personnage tout comme le réalisateur qui semble nous inviter à défaire ces normes, à refuser les binarismes homme/femme, masculin/féminin, passif/actif, pour nous ouvrir à un monde « pluriel »⁸, un monde secrètement rêvé mais aussi bien pratiqué par Tónia que par Odete dans le film éponyme⁹. En effet, lors de la troisième séquence du film, où Tónia apparaît pour la première fois à l'écran, son discours montre une certaine ambivalence quant au sujet traité. Dans le dialogue qui s'instaure avec son amie Irene, transsexuelle comme elle, mais en instance d'une opération chirurgicale visant à un changement de sexe (aboutie dans l'espace du film), l'héroïne se montre beaucoup plus rétive à ce sujet : « Je sens que je suis en train de planifier un crime ». Si l'idée du changement de sexe est évoquée, c'est plus pour se soumettre au désir d'autrui et à la norme sociale : « Rosário serait tellement content ! » ; « C'est aussi pour lui ». En effet, son compagnon semble la pousser à changer de sexe, reflet de sa propre instabilité psychologique (et négation de son homosexualité) qui se traduit par son addiction à l'héroïne : « Tu vas changer ou tu vas rester toujours comme ça. Tu n'es ni une chose, ni l'autre. T'es un homme avec des nichons ». C'est ainsi que Tónia est prise au piège de « l'hétérosexualité obligatoire », à cette normativité dont Butler dit qu'elle « [...] se réfère aux processus de normalisation, à la façon dont certaines normes, certaines idées ou certains idéaux dominant la vie faite corps, fournissant des critères coercitifs quant à ce que sont les "hommes" et les "femmes" normaux »¹⁰. Selon les critères sociaux, aux yeux de son compagnon, de son fils, de ses amis, Tónia n'est pas « une femme », elle n'en est qu'une pâle imitation, comme celles qu'elle imite sur scène (elle est meneuse de revue pour des spectacles de travestis et transsexuels) : « j'ai honte d'être tout et de n'être rien ».

Néanmoins, si « elle est effrayée » à l'idée d'une chirurgie de réassignation de genre, c'est moins par peur d'aller à l'encontre d'un destin biologique (« C'est ainsi que Dieu m'a faite ») que par peur de perdre un élément de son anatomie dont elle semble ne pas vouloir se passer. Si le facteur religieux entre en ligne de compte¹¹ (elle dira elle-même : « Pardonne-moi Seigneur, je ne suis même pas une femme. »), ses réticences envers l'univers médical matérialisé par le « Dr. Francisco » sont aussi d'un autre ordre : un désir profond de garder son sexe biologique, d'être femme, certes, mais une femme à pénis. Et pour cause ; si on la voit pratiquer une

6 Monique Wittig, *La Pensée straight*, Paris, Balland, 2001, p. 82.

7 Judith Butler, *Ces Corps qui comptent : de la matérialité et limites discursives du "sexe"*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 229.

8 « *Plural* » (« Pluriel », José Cid, 1995) sera par ailleurs la chanson de clôture du film, chantée par une Tónia déjà morte, écho de son passé de « performeur » dans les cabarets de Lisbonne.

9 Ce désir de pluralité et de remise en question des rôles genrés et des identités sexuées se retrouve également dans le travail du plasticien Vasco Araújo dans sa série d'autoportraits appelée justement *Dilema*. Il y campe trois personnages, deux hommes et une femme et, à travers le jeu de communication qui s'établit entre eux, trois identités sexuelles : homosexuelle, bisexuelle et hétérosexuelle. Vasco Araújo, *Dilema*, Catálogo, Porto : Fundação Serralves, 2004, 154 p.

10 Judith Butler, *Défaire le genre*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006, p. 235.

11 Pour une lecture socio-historique du film, voir notre article « Vivre comme une femme et Mourir comme un homme selon João Pedro Rodrigues », *Inverses*, n° 12, 2012, p. 9-21.

fellation à Rosário, on la voit également déambuler, habillée en homme, dans un cinéma porno (hétérosexuel d'après les voix du film horschamp) en quête d'aventures homosexuelles. Il/elle se fait caresser les parties génitales de manière ostensible par un homme manifestement intéressé par cette partie de son anatomie. Tout laisse à croire, d'après les scènes de sexe explicites qui se déroulent dans le fond de la salle, que cette approche non repoussée se terminera par une relation sexuelle dans ce même cinéma. À sa manière, Tónia vit dans un espace de subversion identitaire et sexuel, une « contra-sexualité » qui, pour Beatriz Preciado « [...] n'est pas la création d'une nouvelle nature, mais bien plutôt la fin de la Nature comme ordre qui légitime l'assujettissement des corps à d'autres corps »¹². Si elle rêve de « normalité », vivre son identité de femme avec un homme, dans un pavillon de banlieue, il n'en est pas moins que ses réticences à un changement de sexe montrent un refus d'une identité figée, assignée, proposant une voie autre, une manière singulière d'être « femme »¹³. Elle se libère ainsi de la dualité homme/femme, devient plurielle, *queer*, selon la définition de Butler : « [...] la théorie *queer* consiste à dire que le genre n'est pas réductible à l'hétérosexualité hiérarchique, qu'il prend des formes différentes dans le contexte de sexualités *queer* et, qu'en fait, sa binarité ne peut être prise pour acquise hors du cadre hétérosexuel, le genre lui-même étant caractérisé par son instabilité »¹⁴.

Cette manière d'être au monde, Tónia la partage, dans l'espace du film, avec d'autres personnages marqués du sceau de la « différence ». En effet, lors d'un voyage qu'elle effectue avec son compagnon, hors de Lisbonne, ils sont accueillis avec une hospitalité toute naturelle par un travesti très glamour, Maria Bakker. Ce personnage hors du commun, au raffinement cosmopolite, n'est pas sans rappeler le personnage historique de Tito Valenti (alias Susanna Valenti) qui, dans les années 60, avait ouvert sa « Casa Susanna », dans la campagne de l'État de New York, à des hommes qui, comme lui, aimaient à se travestir¹⁵. Le cottage de Maria Bakker devient alors cette « hétérotopie » telle que définie par Foucault :

[...] parmi tous ces lieux qui se distinguent les uns des autres, il y en a qui sont absolument différents : des lieux qui s'opposent à tous les autres, qui sont destinés en quelque sorte à les effacer, à les neutraliser¹⁶.

Tónia qui se rêve inconsciemment « plurielle » sans toutefois arriver à se libérer des multiples chaînes qui la retiennent, pénètre dans un monde « hétérotopique » où ne fonctionnent plus la loi du genre ni les catégorisations identitaires préétablies qui règnent dans les autres espaces auxquels elle est habituée, tellement qu'elle finira par le quitter parce qu'elle considère « qu'il y a là quelque chose qui ne va pas ». Maria Bakker vit dans ce merveilleux cottage avec sa « compagne de réclusion », Paula, transsexuelle (travesti ? si elle fait très masculine, il n'en reste pas moins qu'elle a de la poitrine, porte des robes et a des cheveux longs, à la différence de Bakker)

12 Beatriz Preciado, *Manifeste contra-sexuel*, Paris, Balland, 2000, p. 20.

13 C'est cette même loi du genre qui gouverne les corps que remet en question José, le transsexuel ftm du premier roman portugais mettant en scène un transsexuel comme personnage principal : « - *Como se define "uma mulher completa"? O protocolo oficial tem por objectivo transformar as trans femininas numa "mulher completa". É tentador... faz-te pensar que tens que te operar, tens que deixar os médicos te "consertarem". Eu tenho cada vez mais dúvidas* ». Raquel Freire, *Trans iberic love*, Lisboa : Divina Comédia, 2013, p. 266. On reconnaîtra à travers la description et l'univers social de ce personnage, le portrait de la philosophe Beatriz Preciado.

14 Judith Butler, *Défaire le genre*, op. cit., p. 71.

15 Voir Michel Hurst, Robert Swope, *Casa Susanna*, New York, Powerhouse Books, 2005.

16 Michel Foucault, *Le Corps utopique, les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009, p. 24.

rescapée de la violence hétéronormative¹⁷ (« son père allait presque la tuer »), et auxquelles vient régulièrement rendre visite un très ambigu Dr. Felgueiras, dont l'androgynie et l'habillement masculin légèrement décalé pourraient laisser à penser qu'il s'agit d'un transsexuel ftm.

Néanmoins, l'héroïne ne reste pas dans ce « contre-espace ». Bien au contraire, elle retourne à Lisbonne, notamment parce que la silicone qui avait déjà « failli la tuer » est en train de le faire. C'est ainsi que Tónia, hospitalisée, est obligée de reprendre le corps de « António Cipião », de celui qu'elle était avant sa métamorphose. Les médecins sont obligés de lui retirer ses seins et elle finit par renoncer à tout ce qui faisait d'elle *une femme*. Malade et en fin de vie (l'infection dont il est question est moins due à la silicone qu'au virus du SIDA, jamais nommé¹⁸), ne pouvant être pleinement ce qu'elle désirerait être, elle décide de redevenir un homme : « j'ai vécu comme une femme, je veux mourir comme un homme ». C'est en homme qu'elle sera enterrée dans l'espace du film, non sans la voir chanter une dernière fois, lors d'une scène fantastique¹⁹ (on la voit chanter en drag lors de son propre enterrement) sa chanson fétiche, « Pluriel » : « Ah, comme j'aimerais vivre au pluriel ! », faisant ainsi écho à la « révolution désirante » proposée par Deleuze et Guattari :

[...] non pas un ni même deux sexes, mais n... sexes dans un sujet. [...] La formule schizo-analytique de la révolution désirante sera d'abord : à chacun son sexe²⁰.

17 C'est cette même violence hétéronormative qui s'est abattue sur la transsexuelle Gisberta Salce Júnior, torturée et tuée par de jeunes mineurs à Porto, le 22/02/2006. Le poète Alberto Pimenta lui rend hommage dans son livre *Indulgência Plenária*, Lisboa, &etc, 2007.

18 Si le SIDA a déjà, mais fort peu, été évoqué dans les lettres portugaises (les poètes Al Berto et Joaquim Manuel Magalhães auront été les pionniers), ce film est le premier à traiter de la maladie à l'écran au Portugal. Il faudra attendre 2013 pour qu'un documentaire autobiographique, *E agora ? Lembra-me*, de Joaquim Pinto vienne briser ce silence de manière magistrale.

19 C'est par une scène fantastique que se termine également *Odete*. Pedro, l'amant décédé dont Odete prend la place, réapparaît lors de la dernière séquence alors qu'Odete est en train de pénétrer Rui, tout en lui demandant de l'appeler Pedro.

20 Gilles Deleuze ; Félix Guattari, *L'Anti-Cedipe*, Paris, Minuit, 2008, p. 352.

BIBLIOGRAPHIE

- ARAÚJO, Vasco, *Dilema, Catálogo*, Porto, Fundação Serralves, 2004, 154 p.
- BESSIN, Marc ; BIDAR, Claire ; GROSETTI, Michel (org.), *Bifurcations. Les sciences sociales face aux ruptures et à l'événement*, Paris, La Découverte, 2009, 400 p.
- BUTLER, Judith, *Défaire le genre*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006, 311 p.
- BUTLER, Judith, *Ces Corps qui comptent : de la matérialité et limites discursives du "sexe"*, Paris : Editions Amsterdam, 2009, 249 p.
- CUROPOS, Fernando, « Vivre comme une femme et Mourir comme un homme selon João Pedro Rodrigues », *Inverses*, n° 12, 2012, p. 9-21.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 2008, 493 p.
- FOUCAULT, Michel, *Le Corps utopique, les hétérotopies*, Paris : Lignes, 2009, 61 p. FREIRE, Raquel, *Trans iberic love*, Lisboa, Divina Comédia, 2013, 399 p.
- GUILLAUME, Jean-François (org.), *Parcours de vie. Regards croisés sur la construction des biographies contemporaines*, Liège, Éditions de l'ULG, 2005, 213 p.
- GUILLAUME, Jean-François, « Les parcours de vie, entre aspirations individuelles et contraintes structurelles », *Informations sociales*, n° 156, 2009/6, p. 22-30.
- HURST, Michel, Swope, Robert, *Casa Susanna*, New York, Powerhouse Books, 2005, 156 p.
- MICHAUD, Philippe-Alain, « En passant l'octroi : sur les travestis au cinéma », *Sketches : histoire de l'art, cinéma*, Paris, Kargo et l'Eclat, 2006, p. 79-101.
- PIMENTA, Alberto, *Indulgência Plenária*, Lisboa, &etc, 2007, 55 p.
- PRECIADO, Beatriz, *Manifeste contra-sexuel*, Paris, Balland, 2000, 157 p.
- WITTIG, Monique, *La Pensée straight*, Paris, Balland, 2001, 157 p.

Fernando CUROPOS – Maître de Conférences en littérature portugaise, travaille sur la problématique du genre dans la littérature portugaise, fin-de-siècle et moderniste, et sur les thématiques queer dans la littérature et le cinéma portugais contemporain.

Altérité-Latéralité : Le côté féminin d'Alberto García Alix

Alteridad-Lateralidad : El lado femenino de Alberto García Alix

Fátima RODRÍGUEZ

HCTI, Université de Bretagne Occidentale

En 2013, le photographe Alberto García Alix (León, Espagne, 1955) réalise une exposition rétrospective intitulée *Autorretrato*, une galerie intime privilégiant les espaces urbains, qui couvre en 177 clichés trente années de métier. Car entre 1976 et 2012, Alix se présente inlassablement dans une succession d'autoportraits. Vus dans leur ensemble, ils s'offrent à l'observation comme un véritable *journal visuel*. La présence régulière du « côté » dans les légendes des pièces exposées, est significative. Elle nous dit en premier lieu la présence d'un corps latéralisé. Ce « côté » évoque aussi les flancs de l'homme et sa position dans l'espace à la fois fonctionnelle et abstraite. Il préside même à la définition du médium photographique, car pour l'auteur, la photographie n'est que « *el otro lado de la vida. De donde no se vuelve* ». Mais plus loin, ce corps, limité par ses « côtés », et donc un territoire en soi, nous est montré comme le terrain de culture des identités imposées, la révélation des fausses symétries. La direction

En 2013, el fotógrafo Alberto García Alix (León, España, 1955) realiza una muestra retrospectiva titulada Autorretrato, galería íntima que da prioridad a los espacios urbanos, cubriendo treinta años de oficio en 177 clichés. Y es que de 1976 a 2012, Alix se presenta infatigablemente en una sucesión de autorretratos. Vistos en conjunto, éstos surgirán a la observación como un auténtico diario visual. La presencia recurrente del « lado » a pie de foto en las piezas expuestas no deja de ser significativa. Apela ante todo a la posición de un cuerpo lateralizado. Ese « lado » evoca asimismo los flancos humanos y la posición en un espacio a la vez funcional y abstracto, presidiendo incluso la definición del médium fotográfico, pues para el autor, la fotografía no es más que « el otro lado de la vida. De donde no se vuelve ». Más allá de todo ello, ese cuerpo, limitado por sus « lados », territorio en sí mismo, se nos muestra como



autant que la posture physique sont fortement engagées dans la monstration d'une organisation symbolique préexistante, d'une organisation *latéralisée* profondément discriminatoire. C'est là qu'apparaît ce « côté féminin ».

Mots clés : paradigmes, paramètres, altérité, photographie contemporaine

Domaine : Photographie, xxi^e siècle, Espagne

el campo de cultivo de unas identidades impuestas, impostadas, la revelación de falsas simetrías. Dirección y postura física se ven fuertemente comprometidas en la exhibición de una organización simbólica preexistente, una organización lateralizada profundamente discriminatoria. Aparece así el lado « femenino » que da título a una de las imágenes.

Palabras claves : paradigmas, parámetros, alteridad, fotografía contemporánea

Keywords : paradigms, parameters, otherness, contemporary photography

Cette amorce de réflexion a pris forme dans le cadre de séminaire de l'association Gradiva-Créations au féminin et des réflexions qui y ont été menées sur la dialectique Masculin/féminin.

Deux propositions se font jour, émanant de nos collègues Nadia Setti et Nadia Mékouar :

– « Aborder l'ordonnement symbolique dans des productions culturelles autres que les fictions littéraires » (Nadia Setti).

– « On pourrait se poser la question non pas de la représentation des femmes, du sujet féminin, etc. dans les œuvres des hommes, mais de la façon dont les œuvres des hommes et celles des femmes posent la question des *paradigmes* du féminin et du masculin. » (Nadia Mékouar).

Je m'en remets aussi à Michèle Ramond nous rappelant dans le texte nouveau programme « la nécessité d'observer comment ces *paradigmes* à l'œuvre dans les œuvres interfèrent avec la figure de l'auteur-e. Comment sont-ils alimentés, ou au contraire invalidés, par cette figure ».

Si nous prenons appui sur le *paradigme Masculin-Féminin*, il est un élément qui semble intrinsèque au *paradigme* même : le paramètre, la constante, le composant à valeur fixe applicable à plusieurs calculs, à plusieurs ordres. Quand bien même le *paradigme* structure et modèle notre corps individuel et social, par des actions de mise en conformité, les paramètres régulent nos comportements par un système de symétries, de fausses symétries, conçues et pérennisées à partir d'une représentation commune, consensuelle, de l'espace physique.

Ainsi en va-t-il de paires *supérieur-inférieur*, *Nord-Sud*, *en deçà, au-delà*, *centre-périphérie*, *particulier-universel*, *haut-bas*... Le simple fait de coupler ces termes induit une distinction qualitative, une discrimination, brisant un ordre d'apparence parfaitement proportionnel pour y greffer une hiérarchie. C'est un ensemble de repères qui régit notre quotidien de façon tout à fait naturelle. Des marqueurs qui nous ajustent à un corps social uniforme, dont l'équilibre s'assujettit à une autre catégorie asymétrique couplée : la catégorie *paradigmatique masculin-féminin*.

Je m'arrêterai ici sur l'un de ces faux binômes : *droite-gauche*.

Quelques exemples parfaitement intériorisés dans notre quotidien : la montre est régulièrement portée sur le 2 poignet gauche, afin de ne pas gêner la main qui œuvre, ma boutonnière se situe du côté gauche de ma veste, parce que je porte une veste de femme, si je porte un pantalon classique, la ligne de pliure qui cache la fermeture à glissière ira vers la gauche. J'ai eu moins de mal que mes sœurs à effectuer des opérations courantes avec mes habits sans l'aide des grandes personnes, car je suis gauchère¹. Scandale lors des cérémonies du bicentenaire de la première constitution espagnole, Cadix 2012 a tourmenté les experts en protocole parce que la reine d'Espagne apparaissait à droite du roi, créant une hiérarchie entre eux, et non pas un binôme, *conventionnellement* induit par la position à gauche.

Si je regarde des couples d'un certain âge en promenade, le piéton circule sur le trottoir droit dans le sens de sa marche, sa conjointe se situera du côté des murs et des balcons pour éviter les

1 « Le pourcentage de gauchers dans la population varie de 10 à 13% selon des sources qui seraient en dessous de la réalité. Il y aurait 25% de gauchers à la naissance. Environ 10% le resterait à l'âge adulte. Il y a plus d'hommes (12,5%) que de femmes (10%). » Source consultée <http://www.lesgauchers.com/gauchers-8-millions-de-gauchers-en-france-11-333.html>

dangers de l'extérieur. Le contraire serait discourtois. Une femme à proximité des voitures serait de surcroît une femme à vendre.

La symbolique sociale est attachée à la prépondérance de la main droite, comme l'a prouvé Robert Hertz au début du xx^e siècle, alors qu'il se penchait sur la polarité religieuse. Mauss développera le sens de cette dualité au milieu du siècle², puis Pierre Bourdieu y reviendra, comme nous le savons, dans *La domination masculine*³.

Ces polarisations inégales ancrées et naturalisées au point qu'on ne les voit pas, ont été traitées en long et en large par l'ethnologie depuis plus d'un siècle. Les gauchers avons fait de Robert Hertz notre saint patron. Profitons de cet espace pour saluer la mémoire de Hertz qui réfuta le principe selon lequel les gauchers sont des droitiers comme les autres.

Si j'en viens à rappeler ici des faits anecdotiques, ce n'est pas pour examiner les manières ou les conduites sociales, mais plutôt la façon dont les représentations artistiques s'en saisissent par le recours à cette dimension. Dans ce sens, la photographie des années 1980, prenant pied sur la question de la latéralité, qui définit la nature et la technique photographiques, manie ce système de fausses symétries de notre corps social, en adoptant comme objet d'étude le corps *individuel* et le corps *duel* masculin-féminin par excellence, le couple.

Alberto García Alix (León, 1956) est défini par la critique comme un photographe autodidacte, dont l'œuvre est étroitement associée, bien malgré lui, à la période dite de la Transition espagnole, qui a signé le passage de la dictature franquiste à la restauration monarchique, entre 1975 et les années 1980. García Alix est considéré aujourd'hui comme l'un des grands acteurs de la photographie contemporaine européenne (sa consécration, pour ainsi dire, se produit en 1990, alors qu'il remporte en Espagne le Prix national de la Photographie, et sa projection internationale est entérinée en 2007 par les Rencontres d'Arles, où il sera sacré comme l'un des photographes espagnols de l'avant-garde d'influence internationale majeure.

Entre 1976 et 2012, García Alix se représente inlassablement dans une succession d'autoportraits. Vus dans leur ensemble, ils s'offrent à l'observation comme un *journal visuel* (j'emprunte ici délibérément l'expression employée par une autre photographe, Nan Goldin, l'artiste nord-américaine de la même génération, dans sa *Balade de la dépendance sexuelle*, de 1986⁴, que nous pouvons rapprocher d'Alix à plus d'un titre. Un condensé, l'épitomé d'une période marquée par les ravages du sida, des addictions, la complexité et la violence des relations homme femme, le tout dans une sorte d'odyssée où la photographe elle-même n'est plus un simple témoin, mais un personnage, souvent le personnage principal, la victime des drames collectifs qui ont traversé la décennie 1980.

En cette année 2013, García Alix réalise une exposition rétrospective intitulée *Autorretrato*, autoportrait, une sorte de galerie intime qui privilégie des espaces urbains couvrant trente-six années de photographie reflétées en 177 clichés⁵.

2 Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950.

3 Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris : Seuil, 1998. Voir du même auteur « La main droite et la main gauche de l'Etat », *Contrefeux*, Paris, Liber-Raison d'agir, 1998, p. 9-17.

4 Nan Goldin et Marvin Eiferman, *The Ballad of Sexual Dependency*, New York, Aperture Fondation, 1986.

5 Alberto García Alix, *Autorretrato*, Palau de la Virreina, Barcelone, du 7 février au 5 juin 2013.

J'ai dressé le portrait de mes possessions, de mes vies et des coins de rue que j'ai fréquentés parce que je voulais les élever à la hauteur d'une épique. La vanité de l'excès, sa gloire et ses blessures ont guidé mon regard. Je recherchais un lyrisme visuel assujéti à mon quotidien fébrile, sans autre sens que d'alimenter mon désir libertaire d'être et de voir⁶.

« Être » et « voir ». Je fais appel à cette citation de l'auteur en ce qu'elle me semble révéler l'un des aspects les plus surprenants de ces autoportraits en série : la territorialisation de son image, dans un exercice de mise en espace où le moi apparaît et disparaît, mais jamais tout à fait. La contiguïté, la fragmentation, la métaphore, l'occultation, García Alix fait provision de toute sorte de tropes visuels pour nous livrer un corps. Non pas un corps perdurable, mais un corps en perte.



Alberto García Alix, « Autorretrato con el pecho tatuado », 1995.

De la série *Autorretrato*, 2012.

La présence régulière du « côté », un substantif qui jalonne les légendes des pièces exposées, semble particulièrement digne d'attention : elle est significative d'un corps latéralisé. Ce « côté » ne rejoint-il pas les flancs de l'homme et sa position abstraite et fonctionnelle à la fois dans l'espace ? Il préside même au *médium* photographique, que l'auteur vient à définir comme « *el otro lado de la vida. De donde no se vuelve* ». « L'autre côté de la vie, d'où l'on ne revient pas ». À la dialectique conventionnelle de l'*ici* et l'*là*, de l'*au-delà* et l'*en deçà*, il oppose d'entrée une *latérisation*.

Or, ce corps individué n'est pas coupé du monde. Il s'y découpe, plutôt ; et les lignes de démarcation censées le délimiter sont vite abolies au regard par la légende en bas de photo. Une légende qui inscrit et signe l'appartenance de ce corps incessible au territoire extérieur, apportant ainsi une perméabilité entre le sujet représenté et un espace hostile qu'il tente pourrait-on dire, d'appriivoiser.

La photographie m'a uni aux espaces avec lesquels j'ai partagé mon ombre⁷.

6 Les citations ont été traduites par nos soins à partir des textes écrits ou lus par G. Alix dans ses expositions. Les originaux se trouvent dans la page officielle du photographe : <http://www.albertogarciaalix.com/en/>

7 *Ibid.*



Alberto García Alix, « Autorretrato Buscando a Xila », 2006.

De la série *De donde no se vuelve*.

Mais, plus loin, ce corps dit et reflète une organisation symbolique préexistante, une organisation latéralisée. La direction autant que la posture physique y sont fortement engagées.

Ce corps, représenté dans son entier ou réduit aux mains, aux pieds, à une partie du visage par des plans en amorce. Voilà les traits isolés d'un corps à l'œuvre que l'on ne voit pas avec netteté, mais dans le flou, éclairé par des lumières incertaines, déformé par des reflets aquatiques ou par des grilles : portrait en gros plan du visage d'Alberto G. Alix à la fois séparé et uni à l'extérieur par une inscription. Elle couvre la totalité du visage sans pour autant le cacher. La légende, « *letra china* », dit l'ignorance de cet étrange signe, l'hostilité idiomatique d'un terme dont on n'a décrypté que le territoire inhospitalier de provenance. Et pourtant, cet idéogramme signifie bel et bien « le foyer ».



Alberto García Alix, « *Letra china* », 2007.

De la série *Autorretrato*, 2012.

Mais ce corps socialisé est aussi un territoire en lui-même : un territoire incisé, piqué, supplicié, le terrain de culture des identités imposées, la révélation et la scissure même de ces fausses symétries.



Alberto García Alix, « *Experiencia en Caracas* », 2007.

De la série *Autorretrato*, 2012.

C'est un corps « *historiado* », illustré, qui dessine l'autre sur cet autre écran, l'épiderme, paradoxal s'il en est, puisque les fibres du tissu originel sont singulières, non-reproductibles : le tatouage l'habille progressivement, efface peu à peu ces traces et ces signes identitaires, le camoufle et l'assimile à sa tribu. La partie de la peau restée vierge est devenue un espace résiduel du moi. Cette évolution vestimentaire conclut précisément sur les mains (sur chaque phalange de la main droite, une lettre : quatre doigts pour composer le mot « *todo* ». Sur la main gauche apparaîtra le mot « *nada* ». Un corps-récit qui interroge en permanence son enveloppe sociale, son environnement.



Alberto García Alix, 2000.

De la série *De carne y hueso*, 2007.

La pareja

Sur un trottoir de ville, un couple de personnes âgées s'adonne au cérémonial de la promenade. Couverts de la tête aux pieds par des étoffes d'hiver, ils semblent corsetés dans leurs manteaux : la même allure stricte et guindée pour ces deux figures, unies par un lien social, mais parfaitement discernables, comme le tout indivisible qui les identifie en tant que « *pareja* », l'autre-égal. C'est la symétrie de leur position, cette union et cette dualité, qui frappe le regard. Les deux boutonnieres des manteaux tracent deux parallèles verticales et deux latéralités distinctes.



Alberto García Alix, « *La pareja* », 1981.

De la série *De donde no se vuelve*.

En choisissant le plan en amorce, Alix rend ces personnages impersonnels, deux anonymes faisant corps commun. La contre-plongée subordonne ces images à leurs habits imposants.

Nous sommes à l'extrême opposé des couples de jeunes de quartier en parade, de ces couples vulnérables en quête, dont le regard se dérobe à l'objectif, mais nous capture, puisque placé à notre propre hauteur. Nous ne voyons que ces yeux hagards et cernés par l'addiction, une extrême solitude commune limpidement exposée, isolés par le plan rapproché, d'un fond peuplé de personnages indifférents, presque coupés de la scène, de ce gros plan qui nous enferme, nous spectateurs, dans ce double regard de l'interdit, et nous imprègne de cette peur portraiturée.



Alberto García Alix, « *En busca del dealer* », 1982.

De la série *De donde no se vuelve*.

Dans l'image féminine d'Elena Mar enceinte, à sa gauche (et donc à notre droite), la vie, le désir prennent place dans une rondeur débordante, à même de saturer l'espace du sujet et de briser son équilibre symétrique. À notre gauche (la droite du sujet photographié), sont inscrits les signes conventionnels de la mort.



Alberto García Alix,
« Elena Mar en estado de buena esperanza », 1984.
De la série *De carne y hueso*, 2007.

Cette main gauche est omniprésente ; la main fragile soutenue par cette main droite, main utile par excellence, l'attelle qui la tient en immobilité. La gauche montre la mauvaise blessure même : elle saisit délicatement à grandpeine l'oiseau moribond dans l'autoportrait de dos, dominé par le hors-champ, « *malheridos* ».



Alberto García Alix,
« Autorretrato Los Malheridos », 1988.
De la série *De donde no se vuelve*.

Mi lado femenino

Je vais finir par là où sans doute j'aurais dû commencer. Le sujet apparaît en position frontale et dans une extrême acuité, plus d'interférences de fond qui le relient à un quelconque entourage, plus cette foule floue et mouvante, au flux ininterrompu des corps meurtris envahissant cette douloureuse atmosphère urbaine, qui paraît se diluer à son passage. Le plan rapproché-taille nous incite à l'imaginer debout. Toute la tension est concentrée dans ses deux mains à mesure égale.



Alberto García Alix, « *Mi lado femenino* », 2002.

De la série *De carne y hueso*, 2007.

Plus je regarde cette photo, plus je m'interroge, ou plus elle m'interroge sur les constructions du féminin qui s'offrent à ma propre personne, mais aussi sur les représentations du féminin que m'offre la création photographique. Je la scrute et ne parviens pas à trouver ce « féminin » imposé par la légende : la montre à gauche et le bracelet à droite, la complexion musclée, la pilosité des bras, le visage à peine rasé me semblent plutôt virils. La représentation ne brouille pas cette identité, comme le feraient les travestissements du cirque grotesque d'une pionnière dans le genre, Claude Cahun, point de théâtralisation, donc. Il n'y a pas non plus les mises en scène de Robert Mapplethorpe, des attributs d'une féminité stéréotypée (la vedette, la vamp, le corps fétichisé) côtoyant une puissance athlétique démesurée, anticonformiste, du corps sculpté de son modèle, qui est un corps féminin déconstruit, la culturiste Lisa Lyon.

Et pourtant il y a bien un peu de tout cela dans le fantastique déguisement indélébile du corps tatoué. La parfaite symétrie des bras pliés en angle droit dit la même détermination que l'image de Lisa. Ils se juxtaposent aux lignes incurvées de la maille sombre et fine du juste au corps qui couvre légèrement le buste.

Mais la féminité ne passe pas ici par l'adoption d'une apparence sexuée autre que la sienne. C'est une féminité ou une féminisation inattendue puisque sans simulacre, plus dans la suggestion que dans la monstration. Ce corps, que nous avons vu en performance constante – et en constante souffrance – est ici l'un des portraits les plus nets, aucune empreinte de son contexte. Il transgresse autrement : il se *délatéralise* et devient l'axe d'une identité sexuelle intrinsèquement double et socialement *dialogante*.

Il est *resymétrisé* par son propre féminin, revenu d'une normalité sociale grâce au miracle d'une manière de voir qui est une manière d'être, c'est-à-dire, une manière de vivre dans et par le seul acte de *présence* : « étant de simples présences, nous vivons aussi », dira García Alix à propos de son travail.

Alberto García Alix se sert, en somme, de l'autre Alberto, son inversé, son inverti pour détruire une anatomie culturelle qui dispose du corps comme d'une entité discriminante en proie à une égalité fictive. C'est une attitude on ne peut plus effractionnaire.

BIBLIOGRAPHIE

BOURDIEU, Pierre, *Le sens pratique*, Paris, Minuit, 1980.

—, *La domination masculine*, Paris, Seuil, coll. « Liber », 1998.

—, « La main droite et la main gauche de l'Etat », *Contrefeux*, Paris, Liber-Raison d'agir, 1998.

DETREZ, Christine, « Des valeurs morales et symboliques : droit, adroit, à droite », *La construction sociale du corps*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 2002.

GARCÍA ALIX, Alberto, *Autorretrato/Self-portrait*, Madrid, La Fábrica, 2012.

GOLDIN Nan et HEIFERMAN Marvin, *The Ballad of Sexual Dependency*, New York, Aperture Foundation, 1986.

MAUSS Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris : PUF, 1950. Ed. de 1968 consultable sur le site http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/socio_et_anthropo_tdm.html

Sites consultés :

http://www.lesgauchers.com/gauchers-8-millions-de-gauchers-en-france_11_333.html <http://www.albertogarciaalix.com/en>

Fátima RODRÍGUEZ - Professeure. Née à Pontedeume (Espagne). Elle a exercé à l'Université de Toulouse 2-Le Mirail et travaille actuellement à l'Université de Bretagne Occidentale, où elle a fondé le Master IRDAC sur les aires culturelles caribéennes (www.univbrest.fr/masterirdac). Ses publications et interventions portent sur la Littérature et la civilisation des Caraïbes, les problématiques de genre et les questions identitaires dans les représentations littéraires contemporaines.

Álvaro Pombo et la fascination de l'éternel féminin

Álvaro Pombo y la fascinación por el eterno femenino

Álvaro Pombo and the fascination with the "Eternal Feminine"

Thierry NALLET

Université Grenoble Alpes, ILCEA (EA 613), F-38040 Grenoble

Álvaro Pombo (Espagne, 1939) est l'auteur de romans qu'il place sous le signe de la « psychologie-fiction ». Dans cette poétique narrative, la division naturelle des personnages se fait selon la qualité de leur substance. Face au « manque de substance » de la plupart des personnages masculins, la condition féminine exige des femmes une détermination et un caractère que l'académicien espagnol aime à souligner, en raison de sa sensibilité aiguë pour la psychologie et les affects féminins. L'apparition de l'éternel féminin, pour plagier le titre de l'un de ses romans, est toujours une assomption rassurante pour des hommes infantilisés. Les héroïnes de Pombo œuvrent avec droiture et moralité et irradient paix et confiance grâce à un fort ancrage dans le monde et la réalité. Par contraste, les hommes protagonistes sont le plus souvent des anti-héros. Au-delà de cette dichotomie homme vs femme, une autre dualité se manifeste dans la pratique du genre romanesque d'Álvaro Pombo,

En sus novelas, Álvaro Pombo (España, 1939) indaga en la psicología y la libertad existencial de sus personajes. En una poética narrativa de "psicología-ficción", la partición natural de sus personajes se hace mediante la cualidad de sustancial o insustancial. Frente a la "falta de sustancia" de la mayoría de sus personajes masculinos, la condición femenina exige de las mujeres una resolución y un carácter que al académico de la lengua le gusta recalcar, por la sensibilidad aguda que tiene de la afectividad y la psicología femeninas. La aparición del eterno femenino, para plagiar el título de una novela del autor, viene a cumplir una función apaciguadora en los hombres infantilizados. Las heroínas de Pombo obran con rectitud moral e irradian confianza y estabilidad a su entorno con un fuerte arraigamiento en el mundo circundante y en la realidad.



celle entre, d'un côté, le versant masculin de la réflexion philosophique et de la passivité et, de l'autre, l'action dépendant du tempérament féminin synonyme de vie. Quel sens donner à cette nature romanesque ambiguë ? La configuration générique de son univers narratif autour de deux paradigmes opposés questionne, plus qu'elle n'éclaire, la nature et les racines profondes de l'identité. Quelle est donc la portée de la tension entre masculin et féminin dans les romans de l'écrivain-philosophe ?

Mots clés : Álvaro Pombo, manque de substance, masculin, féminin, éthique

Domaine : Littérature, xx^e siècle, xxi^e siècle, Espagne

En contraste, los hombres protagonistas son más bien antihéroes. Más allá de esta dicotomía entre personajes de ambos sexos, una dualidad se puede percibir en toda la obra de Álvaro Pombo entre, por un lado, la vertiente masculina de la reflexión filosófica y de la inacción y, por otro lado, el carácter femenino que es sinónimo de vida y de acción. ¿Qué sentido dar a esta naturaleza novelesca ambigua? El juego con la identidad sexual cuestiona, más que aclara, la índole y las raíces profundas de nuestras representaciones genéricas. ¿Cuál es el alcance de esta tensión entre lo masculino y lo femenino en las novelas del escritor-filósofo?

Palabras claves : Álvaro Pombo, falta de sustancia, masculino, femenino, ética

Introduction

Álvaro Pombo (Espagne, 1939) est l'auteur de romans qu'il place sous le signe de la « psychologie-fiction »¹. Dans cette poétique narrative, les femmes tiennent souvent un rôle de premier plan, en particulier dans de véritables « romans de femmes », comme *Donde las mujeres*² qui met en scène un univers familial où la présence masculine est pour le moins problématique, jusqu'à inspirer crainte et mépris. Il est vrai que les héroïnes sont nombreuses dans les romans d'Álvaro Pombo, alors que les hommes protagonistes sont le plus souvent des anti-héros.

L'apparition de l'éternel féminin, pour plagier le titre de l'un de ses romans traduit récemment³, est toujours une assomption qui vient combler un manque ou réparer un défaut. Nous faisons bien sûr allusion au « manque de substance », sujet du premier recueil de nouvelles d'Álvaro Pombo dans lequel il recherchait le sens de la vie au travers de personnages dépourvus de volonté et marqués par l'inaction, le tragique ou l'abandon. À l'opposé de cette perception de l'existence, des héroïnes, comme María dans *El metro de platino iridiado*, Isabel de la Hoz dans *Una ventana al norte* ou encore Matilda dans *La fortuna de Matilda Turpin*, sont l'incarnation d'une féminité qui suscite la fascination en se parant d'attributs éthiques.

L'utilité *a priori* des paradigmes féminin / masculin semble relever d'une évidence tant leur caractérisation est marquée par la dissemblance et l'opposition dans les romans de cet auteur. La dissymétrie entre l'homme et la femme intrigue, à la manière d'une énigme, les jeunes enfants, souvent spectateurs chez Pombo de la comédie des adultes. La fascination pour le féminin est probablement issue de la capacité des femmes à l'accueil d'autrui, au travers de la maternité notamment, alors que le sexe opposé est davantage marqué par l'évanescence et la stérilité selon l'auteur.

Le statut difficile à trouver pour l'être masculin représente sans doute l'une des principales préoccupations de l'écrivain-philosophe. La question de la sexualité coupable transparaît régulièrement dans ses romans et ce thème apparaît sous les espèces du mal-être ou de la faute. Cette culpabilité a tendance à se propager dans son œuvre où les personnages masculins sont insignifiants, dépourvus de substance, « accidentels », face aux femmes qui seraient « nécessaires »⁴. L'inversion du mythe du péché originel est troublante. Dans une œuvre où l'homme supporte le poids d'une culpabilité liée à la sexualité, la femme qui apparaît pure et aimante offre son parfait contrepoint vitaliste et rédempteur.

1 « Yo comencé a escribir, más que narraciones realistas, relatos de psicología-ficción: todas mis narraciones son investigaciones minuciosas de la psicología de entes ficticios y de las situaciones ficticias ». Álvaro Pombo, *Verosimilitud y verdad*, Madrid, RAE, 20-VI62004, p. 32.

2 La traduction française de Denise Laroutis porte le titre éloquent de *Du côté des femmes*.

3 Álvaro Pombo, *Apparition de l'éternel féminin*, traduit de l'espagnol par Nelly Lhermillier, Paris, Christian Bourgois, 2013.

4 La même considération apparaît fréquemment dans ses romans : « Tú misma has dicho siempre, Emilia, que los hombres son accidentales, yo también lo creo. Sólo la mujer es sustancial » (Álvaro Pombo, *Contra natura*, Barcelona : Anagrama, 2005, p. 437), « Y la autoconciencia es femenina y no masculina: los hombres son accidentales y no se reconocen a sí mismos. Las mujeres son, en cambio, sustanciales » (Álvaro Pombo, *Virginia o el interior del mundo*, Madrid, Planeta, 2009, p. 31).

Une œuvre marquée par l'opposition masculin vs féminin

L'œuvre romanesque d'Álvaro Pombo est généralement divisée en deux périodes : l'une tournée vers le « manque de substance », un attribut typiquement masculin et narcissique, et l'autre axée sur le lien éthique au monde dont semblent plus naturellement capables les femmes⁵. Cette première division permet de souligner un partage intimement lié aux genres, entre le masculin stérile et le féminin fructifère. Les protagonistes du « manque de substance » sont majoritairement des hommes enclins à l'inaction, à la torpeur, au manque de volonté ou de projet vital, ils sont victimes d'une force centripète de repli. Face à ces anti-héros, les personnages féminins ont parfois le premier rôle ; ils constituent un centre irradiant autour duquel tout leur petit monde gravite, configurant une espèce de « gynocentrisme ». Les cas les plus frappants sont Virginia ou Matilda dont la personnalité forte et originale configure les romans qui portent leur nom.

Ces deux perspectives différentes qui ressortissent à deux positions morales opposées – vivre de manière solitaire ou bien solidaire – mettent au jour aussi la variété des thèmes et des problématiques des romans d'Álvaro Pombo. Un lecteur attentif de son œuvre peut ainsi voir une continuité dans les réflexions proposées par ses romans. Chaque *opus* romanesque pourrait appartenir à un, ou à plusieurs, des sujets suivants qui réapparaissent régulièrement : l'enfance, la nature des sentiments, l'homoérotisme, la culpabilité, l'excentricité, la liberté, la religion, l'origine du mal, la cruauté, et la bonté notamment. Ces obsessions de l'auteur pourraient conduire à une cartographie du territoire romanesque d'Álvaro Pombo qui trouve une entrée étonnamment efficace dans les paradigmes masculin / féminin tels que nous allons les mettre à l'épreuve dans le présent article⁶.

Par ailleurs, cette dichotomie féminin / masculin renvoie manifestement à la dualité que l'on perçoit dans la pratique du genre romanesque de l'académicien espagnol entre le récit fictionnel, reflétant l'extérieur de la vie, l'ancrage dans le réel qui dépend des personnages féminins, et la réflexion philosophique qui émane du narrateur-penseur et de la plupart des personnages masculins. L'opposition classique entre la vie et la littérature semble, de même, questionnée par cette divergence générique⁷. La capacité à se conduire de manière droite constitue la part d'inconscient d'une littérature hantée par la question de la ressemblance et de la dissemblance des êtres, de la symétrie et de l'asymétrie des émotions et des sentiments.

Deux régimes s'opposeraient donc à première vue chez Álvaro Pombo, un régime nocturne, lié à la mélancolie et à l'absurde de l'existence humaine où l'homme est le jouet de son inconstance

5 « Pombo es muy sartriano al admitir dos campos de realidad. El de una existencia blanda, pulposa, abandonada, y el de una realidad vibrante, bella, dura y exaltada. Unas veces escribe en un lado y otras en otro. Por eso hay en su obra una literatura de la opacidad y otra literatura de la luz ». José Antonio Marina, « prólogo », dans Álvaro Pombo, *Protocolos* (1973-2003), Barcelona, Lumen, 2004, p. 8.

6 En effet, il serait possible de proposer une taxinomie des romans d'Álvaro Pombo en fonction de la nature de leurs protagonistes : d'abord les romans masculins – *El hijo adoptivo*, *Los delitos insignificantes*, *Contra natura*, *El temblor del héroe*, *Quédate con nosotros*, *Señor, porque atardece*, etc. –, ensuite les romans de l'exemplarité féminine – *El metro de platino iridiado*, *Una ventana al norte*, *Virginia o el interior del mundo*, ou encore *La fortuna de Matilda Turpin* –, enfin les romans d'apprentissage et de l'enfance – *El héroe de las mansardas de Mansard*, *Aparición del eterno femenino contada por Su Majestad el Rey*, *Donde las mujeres* ou *La cuadratura del círculo* par exemple.

7 La femme vitale s'opposerait à l'art masculin : « Por consiguiente, toda belleza artística es viril y estéril. Corresponde a las mujeres sólo una belleza impropriamente denominada vital, la belleza vital o natural, que en realidad es sólo vida: la belleza de la vida, es decir, la vitalidad. » (Álvaro Pombo, *El metro de platino iridiado*, Barcelona, Anagrama, 1990, p. 106).

tragique, face à un régime diurne d'illumination spirituelle, de fidélité envers une identité stable qui permettrait un épanouissement personnel. Telle est l'une des conclusions d'un débat mouvementé et ironique au sujet des genres sexuels, mené sur le ton de l'essai, qui se trouve dans *El metro de platino iridiado* : « *Da, por lo tanto, igual decir "mujer" que decir "vida", porque las mujeres son la vida: lo son, la tienen, la transmiten, la ejemplifican y, por último, son su símbolo perfecto. El hombre, en cambio, como la lógica nos enseña, es mortal: todos los hombres son mortales* »⁸.

L'observateur passif, « inquiet », se trouve enfermé dans une réflexion philosophique alors que les acteurs d'une « posture » éthique choisissent la vie. La femme apparaît donc plus spontanément comme spirituelle, plus capable d'empathie que l'homme. L'antithèse est explicite dans ce même roman : « *Una sensibilidad inquieta y firme – tal vez quebradiza, en ocasiones – frente a la sensibilidad inmóvil de María. Lo inquieto y lo quieto: lo masculino y lo femenino: lo convencional e instalado frente a lo creador sin instalar aún, que tal vez nunca acabara del todo de instalarse* »⁹.

À partir de ce constat, nous allons à présent tenter de corroborer cette perception par une étude des tensions entre masculin et féminin visibles dans plusieurs romans de l'auteur. Nous nous attacherons à scruter la façon dont la configuration de deux paradigmes opposés tend à un questionnement – et peut-être un éclaircissement – sur les racines profondes d'une prise de conscience existentielle.

Manque de substance et assomption de l'éternel féminin

La première phase, pensée et théorisée, du « manque de substance » s'oppose radicalement à la période suivante décrite comme celle de la « *religation* » ou tout simplement de la réalité¹⁰. Face à la négation de toute réalité, à l'impossibilité de se réaliser en tant qu'homme, ce deuxième cycle, à partir de *El metro de platino iridiado* (1990), offre le parcours atypique de personnes résolues à se conduire de manière éthique : « *A partir de esta novela, personajes de toda condición conservan, no obstante sus fracasos, sus desatinos, o la mala leche ajena, su integridad, su vitalidad espiritual, su eticidad* »¹¹.

Il est possible de constater un changement important dans la qualité et la nature des protagonistes entre les deux périodes. Les personnages du « manque de substance » sont marqués par un non-agir ou une absence de liberté totalement aliénante. La quête identitaire se trouve en effet au centre de la vision du monde présente dans les récits d'Álvaro Pombo. Ces personnages sont doublement aliénés, car ils vivent en désaccord avec leurs désirs et deviennent *autres* sans pouvoir vivre ce qu'ils sont, sans même savoir qui ils sont. Pombo a expliqué cet aspect dans un entretien avec Gregorio Morales Villena :

8 *Ibid.*, p. 105-106.

9 *Ibid.*, p. 28.

10 Le néologisme « *religation* » nous semble apte en français à contenir l'ambiguïté du concept espagnol de *religación* proposé par Zubiri, et expliqué notamment dans un de ses livres posthumes *El hombre y Dios* (1984). Il convient de souligner l'aspect religieux présent en filigrane chez Álvaro Pombo. Cette caractéristique est patente dans *Relatos sobre la falta de sustancia* avec des personnages de prêtres ou de religieuses en proie à la faute et au faux pas. Le terme « *religation* » ne peut que faire écho dans ce cadre à celui de « religion » dont il partage l'étymologie.

11 Álvaro Pombo, « *Prólogo* », *Cuentos reciclados*, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 12.

- ¿Qué es lo que entiende concretamente por «falta de sustancia»?
- En parte, es la falta de libertad, que se convierte en un hueco, y el personaje gira sobre sí mismo y no es capaz de salir fuera de sí. Todos los problemas de mis personajes son problemas de interior. Es, digamos, una investigación de *Noli foras ire*. In te ipso redi, quia interiore homine habitat veritas de San Agustín, es decir, «No quieras salir fuera. Vuélvete a ti mismo, porque en el interior del hombre habita la verdad»¹².

Cette sentence de Saint Augustin est à l'origine d'une impression de solitude et de scepticisme quant à toute autre réalité que celle du narrateur-scripteur et renvoie au Pombo isolé de ces années-là :

*El noli foras ire es una frase que yo he repetido mucho en mis escritos y eso significa y sigue significando que no por mucho salir fuera, uno aprende más del mundo. "Nada hay dentro, nada hay fuera, lo que hay dentro eso hay fuera" decía Goethe y entonces eso es verdad. Bien: Noli foras ire. Sin embargo, esta frase tenía en mis primeros escritos unas connotaciones un poco de idealismo subjetivo, es decir el mundo se construye y no hay nada fuera del mundo que no esté en mi cabeza*¹³.

Ainsi, nous voyons comment le thème se fixe dans les personnages de *Relatos sobre la falta de sustancia* et leur conscience. D'une situation initiale de leurre, ils arrivent à percevoir leur essence, bien qu'incertaine et trouble. De même, leur existence est vide, sans substance, sans bonheur, sans amour, sans paix. Leur dernier mouvement est de tourner le dos à la vie, dans une solitude, proche de la folie, révélatrice d'un refus d'exister. Il convient de préciser que les personnages sont le fil des histoires de tout le cycle. En outre, chaque protagoniste dans sa solitude a des sosies, des miroirs qui réfléchissent son image. Les personnages masculins prédominent mais, de manière significative, le personnage marquant de ces nouvelles n'est autre que la naïve Luzmila¹⁴ qui, malgré son faux pas et son erreur, touche à une béatitude qui tend à la sanctifier¹⁵.

La base de toute l'œuvre d'Álvaro Pombo est donc sans doute liée à cette connaissance première qui doit être celle de soi-même, selon le précepte antique du *gnôthi seauton*, la devise socratique du « Connais-toi toi-même ». Dans ce mouvement entre le repli et l'échange, la place de chacun est rendue difficile en raison de la méconnaissance de soi et de son entourage. Le refoulé des situations veut qu'il ne se passe rien, que rien n'ait d'importance, que tout soit insignifiant, même la mort, comme le suggère l'une de ses premières nouvelles : « *No ha sucedido nada. La muerte es insignificante como un catarro. Morir se parece a una tarde libre, lejos de la oficina, un aburrimiento ligero y volátil sustituye al tedio cotidiano* »¹⁶.

12 Gregorio Morales Villena, « Entrevista con Álvaro Pombo : Tan precioso licor », *Ínsula*, Madrid, julio-agosto de 1986, n° 476-477, p. 19.

13 Il s'agit d'un extrait de l'un de nos entretiens inédits effectués à la Casa de Velázquez avec don Álvaro Pombo (« *Literatura y Filosofía* », 13-VII-2003, dans *Aproximación a Álvaro Pombo y su obra mediante unas conversaciones veraniegas*, Entrevistas y transcripciones por Thierry Nallet, trabajo inédito, Madrid, julio de 2003).

14 Voir « Luzmila », dans Álvaro Pombo, *Relatos sobre la falta de sustancia* (Barcelona, La Gaya Ciencia, 1977), Barcelona, Anagrama, « Narrativas hispánicas », 1985, p. 25-37.

15 « *Hice mi primera figura de una santa en Luzmila, en los Relatos sobre la falta de sustancia. En aquel caso la santidad era inocencia, en el sentido cruel con que se emplea esta palabra en Castilla. Los inocentes son los retrasados mentales. Pero yo veía en la inocencia, en la ingenuidad de Luzmila, una luz especial* ». Álvaro Pombo, dans : José Antonio Marina, Álvaro Pombo, *La creatividad literaria*, Madrid, Ariel, "Generación creativa", 2013, p. 158-159.

16 Álvaro Pombo, *Relatos sobre la falta de sustancia*, op. cit., p. 9.

Des raisons profondes d'ordre existentiel poussent au nihilisme. Le manque de substance, cette coupure solipsiste par rapport à tout don de soi, rend impossible l'amour de l'autre et la solidarité. C'est précisément cet aspect d'entraide et d'amour pur qui va être introduit grâce à l'apparition de l'« éternel féminin » dans son œuvre. Dans un premier temps, la sainteté est d'abord liée à une abnégation proprement féminine dont les personnages masculins de Pombo étaient initialement dépourvus, comme l'indique cet extrait de *El metro de platino iridiado* :

[...] el sexo masculino come más, habla más y pisa más fuerte que el sexo femenino. Es, además, menos sensible. El amor lo es todo para la mujer (de ahí que guise hasta matar a todo el sexo masculino¹⁷): para el hombre, en cambio, el amor es siempre secundario: algo que se padece o, en el mejor de los casos, se disfruta como un copioso almuerzo, hasta que se harta. Una vez harto, adiós amor, adiós hasta la muerte. La mujer, en cambio, no se harta, ni de comer ni del amor: sigue y prosigue y es, en cierto modo, una metáfora de la flexible resistencia de la vida a dejar de serlo¹⁸.

C'est probablement dans les romans d'apprentissage que les modèles génériques et les représentations stéréotypées sont les plus présents, car plus sujets au regard ingénu, donc critique, des enfants. L'utilisation de la dyade masculin / féminin y est très instructive. Dans *El héroe de las mansardas de Mansard*, la relation privilégiée et infantilissante dans un premier temps entre le neveu et la tante, qui fait rêver le garçon par ses récits héroïques et extraordinaires, trouve en Julián, le jeune employé de maison, un contrepoint masculin. La tante Eugenia, dans son aversion de la médiocrité, va à l'encontre de tous les principes conservateurs de son époque en choisissant le célibat notamment. L'enfant va juger sévèrement ces deux personnages dont il se sent pourtant très proche, hanté par des images contradictoires qui le poussent à condamner pour leur conduite tant Julián que son infortunée tante, dans un jeu loin d'être sans conséquence.

Par ailleurs, à l'origine du titre de cet article, se trouve un roman des plus surprenants et amusants d'Álvaro Pombo qui relate l'initiation sentimentale de Ceporro, « Ballot », dans le cadre de l'après-guerre espagnole. La voix narrative est à la charge du jeune garçon dont on pénètre le fond de la pensée. Il est le témoin privilégié de la vie de famille composée de nombreuses « paires » : la grand-mère et doña Blanca, Ceporro et el Chino, sa tante Lola et son mari, don Rodolfo et son ami Paulino. L'association des personnes se fait dans un premier temps sur le mode de la ressemblance, selon l'adage « *similia similibus placent* ».

Le regard enfantin scrute son entourage et relève avec malice le reflet des schèmes classiques et traditionnels de l'époque franquiste. En raison de la présence – voire de la prégnance – de la configuration générique, les romans de la bourgeoisie d'Álvaro Pombo reflètent ces conventions en faisant clairement le départ entre le masculin et le féminin. Les avis tranchés sur le caractère de chaque genre sont souvent dictés par la grand-mère, érigée en matrone toute puissante. Le principe de base de cette différenciation est celui de l'opposition entre l'extérieur et l'intérieur, pour reprendre l'image la plus éloquente placée sous le signe sexuel. Le féminin serait de l'ordre de l'intime, de l'intériorité, de la vie domestique, alors que le masculin serait spontanément et naturellement tourné vers l'extérieur, en raison de sa force physique, bien représentée par la boxe, comme sport pratiqué par les garçons¹⁹. Face au mouvement viril, le féminin serait plus

17 Cette idée est reprise avec humour dans *Aparición del eterno femenino contada por S. M. el Rey* : « *El eterno femenino de Belinda se vio en lo que engordaba don Rodolfo, que a mediados de agosto ya se veían las dos marcas que se tuvo que ensanchar el cinturón.* » (Álvaro Pombo, *Aparición del eterno femenino contada por S. M. el Rey*, Barcelona, Anagrama, 1993, p. 165).

18 Álvaro Pombo, *El metro de platino iridiado*, op. cit., p. 105.

19 De même, les généralités concernant les hommes, notamment du point de vue des enfants, sont liées à la force, au courage ou à un côté aventurier. Cela correspond à l'image masculine transmise par la tante de

passif. De plus, c'est la grand-mère et en général la figure maternelle qui incarne la loi²⁰, comme l'explique Ollivier Pourriol dans un article qui rappelle la vision du XIX^e siècle des paradigmes masculin / féminin :

Il y a une idée développée par Auguste Comte (1798-1857), puis reprise par Alain (1868-1951), qui me semble capitale : celle du partage des sexes en un sexe tourné vers l'action, qui est l'homme, et un autre tourné vers l'affectif, qui est le féminin. Si on prend une maison, par exemple, cela veut dire qu'il y a une force extérieure, qui est celle de la construction, celle des éléments non humains, et celle-là est la part de l'homme. Et il y a l'intérieur, qui est défini par la force humaine, qui est la continuation du ventre maternel par la loi maternelle. La loi maternelle est la loi réelle. Le père dit « il faut », la mère dit « il faudrait ». Le père incarne la loi de la nature, et se heurte aux éléments et à la nécessité. Quand il rentre à la maison, il porte sur ses épaules le manteau de la nécessité. Mais la mère fait régner la morale²¹.

Il s'agit de clichés, des lieux communs qui sont repris avec amusement dans bon nombre des romans d'Álvaro Pombo qui ont pour cadre le milieu bourgeois de la première moitié du XX^e siècle²². Ces topiques permettent de mettre en valeur le décalage des personnages pombiens par rapport à la norme et de mettre en relief la révolte et la volonté des femmes protagonistes atypiques.

Pour revenir à *Aparición del eterno femenino contada por S. M. el Rey*, dans ce monde perçu par un jeune garçon dont l'imaginaire est hanté par la guerre²³, l'arrivée d'Elke, une jeune Allemande à la blondeur et la pâleur insolites pour lui, provoque une découverte de la dissemblance, dissemblance un premier temps effacée par la bonne volonté de la fillette, laquelle, par imitation, s'intègre au duo des jeunes garçons en refusant et réfutant sa condition féminine. L'ascension de l'Everest du haut de la terrasse familiale est un épisode comique où Elke démontre à ses compagnons de jeu qu'elle n'est pas la fille qu'ils pourraient voir en elle, mais un camarade comme un autre :

*Nos pusimos a discreción los tres y Elke miró fijamente y le dijo: "Partir esta momento, ij bin chica niyt" – que yo se lo traduje simultáneo porque el Chino las cosas de alemán que Elke a veces intercala ni las huele: que Elke dice que a partir de este minuto no va a volver a ser ya chica nunca*²⁴.

L'expression « éternel féminin » est introduite par le boxeur don Rodolfo qui entraîne les jeunes garçons. Le concept est posé comme une énigme à laquelle le petit narrateur tente de répondre au fur et à mesure du roman. De fait, c'est face à Elke qu'il le découvre progressivement. Un jour, la fillette refuse que les garçons aillent au cinéma voir *Robinson Crusoe* et en larmes, les prie de

Kus-Kús ou par la grand-mère de Ceporro.

20 Il peut s'agir de la préceptrice ou d'une tante particulièrement extravagante qui impose son point de vue aux autres, comme dans le cas du jeune Nicolás, le petit Kus-Kús de *El héroe de las mansardas de Mansard*.

21 Ollivier Pourriol, Dossier « Le point sur la condition masculine », *Muze*, avril-mai-juin 2013, p. 97.

22 Elena de *El temblor del héroe* fait le constat suivant : « *Las mujeres tenían su futuro nacional-católico bien prefabricado. Mi madre, mis tías, sus amigas. Todas novias, todas madres, todas, como mucho, con un bachillerato y un saber coser, guisar, criar a los hijos. Eso fue su salvación, los corsés y sostenes que las encorsetaban a la vez las presalvaban, las preparaban para ser nosotras, las que andamos ahora por cuarenta. Tuvieron que negar su negación y nos engendraron a nosotras libres.* » (Álvaro Pombo, *El temblor del héroe*, Barcelona, Destino, 2012, p. 17-18).

23 Voir la représentation militaire de ses jeux.

24 Álvaro Pombo, *Aparición...*, *op. cit.*, p. 79.

rester avec elle. Elle se réjouit face à leur décision de ne pas s'y rendre. Son sourire enchante alors ses camarades de jeu :

*Total, que no fuimos al cine y dejamos Robinsón a medias. Y encima nos dio igual. ¡Si no es eso el eterno femenino, como le llama don Rodolfo, ni siquiera entonces sé lo que es! ¡Aquella sonrisa era el eterno femenino, como un piano, es lo que es! Como ninguno quería ya marcharse, yo y el Chino empezamos a hojear el libro*²⁵.

La camaraderie initiale va donc évoluer. C'est à l'occasion d'une séparation forcée du trio, afin que chacun des deux amis puisse se préparer au rattrapage pour ne pas redoubler, que Ceporro se retrouve finalement seul avec Elke. En effet, le Chinois rejoint alors ses parents en Suède pendant tout l'été. Elke devient donc son unique camarade de jeu et se fait jour la dissemblance : elle perd alors son statut asexué pour s'accomplir en tant que jeune fille qui inspire des sentiments autres que d'amitié au garçon²⁶. L'éternel féminin se concrétise ainsi pour l'enfant avec netteté. Certes, c'est une caractéristique mystérieuse, mais avant tout, il dote les femmes d'une substance différente des hommes, c'est une tendresse maternelle, un sourire charmant, une intelligence, un caractère et une éthique qui les subliment. Cette définition s'ajuste parfaitement à la perception présente dans les autres romans d'Álvaro Pombo du féminin qui fascine toujours l'observateur ou le narrateur, enclin à la mise en valeur des qualités proprement féminines.

Le rôle des personnages féminins est par conséquent essentiel dans sa production narrative. L'univers domestique, l'intériorité de la maison, deux motifs chers à Pombo, peuvent être considérés comme l'apanage d'une représentation traditionnelle de la femme. L'écrivain les reprend à son compte pour appréhender la société espagnole dans sa réalité tout en échappant à une vision masculine de l'aventure romanesque. C'est probablement le grand écrivain de la voix de l'enfant ou de la femme, en raison de sa capacité remarquable à capter des discours et des modulations d'esprit qu'il retranscrit dans ses romans sous la forme d'« ego expérimentaux », selon la formule de Milan Kundera²⁷.

Éthique et sacralisation du féminin

La place qui est donnée aux femmes dans certains romans d'Álvaro Pombo est tout à fait remarquable, car celui-ci déplace l'intérêt de l'incapacité masculine vers la transfiguration du féminin. Cette dimension donnée au féminin fait peu de cas des topiques qui semblent être aujourd'hui dépassés et qui pourraient n'avoir d'autre vertu que de donner une touche folklorique au récit. Dans nos représentations mentales, la validité de cet imaginaire lié à l'enfance et au partage sexué ne fait cependant pas de doute. Partant d'un reflet de la réalité, la fiction permet donc de s'imaginer, dans un contexte réaliste déterminé, le destin de femmes d'exception.

L'originalité des romans psychologiques est cette tendance à privilégier des êtres hors-norme ou contre-nature dans un contexte déterminé. Valorisant les facultés féminines, Pombo voit pour ses héroïnes la possibilité d'un autre destin, au vu de leurs qualités et de la puissance de

25 *Ibid.*, p. 132.

26 « *Sólo estando los tres juntos se parecía Elke a nosotros. En cambio cuando estaba yo solo con ella – como los días que bajaba a verla cuando estuvo mala –, Elke parecía muy distinta y no sólo porque yo pensase al verla en un espía, en una actriz, en un suicida nato, en un vengejo..., sino porque al verla sola me sentía yo distinto* ». *Ibid.*, p. 153.

27 « ROMAN. La grande forme de la prose où l'auteur, à travers des ego expérimentaux (personnages), examine jusqu'au bout quelques thèmes de l'existence ». Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986, p. 175.

leur lien avec la réalité. Sans repère féminin – une mère, une femme, une amie, une complice – l'homme manque souvent de substance. Ces êtres insubstantiels ou « immatériels » – selon l'heureuse traduction d'André Gabastou – ont besoin d'une conduite morale, affirmée par un personnage fort, de « pédagogue » qui leur permet d'exister.

Il est vrai que dans le milieu bourgeois qui est le cadre privilégié de l'œuvre d'Álvaro Pombo, la femme a un destin, clairement présenté dans *Virginia*, par exemple, par sa grand-mère, doña Everilda Sahagín : « *Tú eres mujer. Y, por consiguiente, tu lugar está marcado por esa condición. Todos esperamos que te cases, Virginia, yo también* »²⁸.

Cependant, Álvaro Pombo rejette cette vision et choisit des femmes capables d'assumer un destin différent, même s'il les conduit à leur perte. Dans un milieu privilégié et oisif, les femmes de caractère peuvent être différentes, extravagantes et libres, comme un homme²⁹. Elles ont la possibilité de se libérer de la maternité, en laissant leurs enfants à la charge d'employés – des domestiques et des préceptrices étrangères –, comme les parents de Kus-Kús dans *El héroe de las mansardas de Mansard*, ou Matilda Turpin, comme l'explique son fils Jacobo :

– *Ser madre es una necesidad de las mujeres, de casi todas las mujeres, yo creo. Una vez que los hijos están criados, sin embargo, una mujer puede sentir que quiere realizarse a sí misma después. Mi madre es muy inteligente, muy práctica. Nos quería a su manera, esa manera individualista, europea, de la clase social alta. Los hijos se cuidan solos*³⁰.

Dans le rejet du manque de substance masculin, se font jour les théories féministes, présentées avec humour dans le cas d'Emilia de *Contra natura* : « *Los hombres son accidentales, decidió Emilia sintiéndose imbécil a su vez, aunque muy próxima a su agresiva mentora de aquel entonces, la Simone de Beauvoir de Le Deuxième sexe* »³¹. Les mères semblent ainsi placées sur un piédestal et font oublier le père. Telle est la vision du personnage pourtant vicieux de Bernardo de *El temblor del héroe* :

*Mi madre era una especie de teósofa fascinante con grandes collares blancos y abalorios y peinados que se levantaban en la cabeza como crestas coronadas de lazos: una mujer de otro tiempo, de los tiempos de la erección feminista cuando las mujeres, sinsombreristas, iban con pantalones y corbatas a las galas y a los estrenos para demostrar que eran tan masculinas como cualquier hombre, incluso más, y encima capaces de ser madres, todo lo cual tenía un marchamo cronológico de principios de siglo [...]*³².

Matilda Turpin se trouve dans une situation similaire à celle de cette mère de famille ; l'activité professionnelle et la réussite qui la lient intimement à son amie et factotum Emilia l'empêchent d'avoir une vie de famille. Mais ce qui la caractérise, c'est son élan vital qui la pousse à agir, à construire, sans se poser de question. Ces femmes d'action remplacent même les hommes, dans un schéma répété de la femme rayonnante face au mari pervers :

Matilda decía: nuestra imagen existe en la acción. Nuestra poética es la acción. Las dos amamos la acción. Como en su día la amaron los hombres, la vida activa, los negocios: ahora nos toca a nosotras.

28 Álvaro Pombo, *Virginia...*, op. cit., p. 105.

29 « *Fijarse en Casimiro fue una rareza. Sobre todo porque fue Virginia quien se fijó en Casimiro y no al revés* ». Ibid., p. 68.

30 Álvaro Pombo, *La fortuna de Matilda Turpin*, Madrid, Planeta, 2006, p. 126-127.

31 Álvaro Pombo, *Contra natura*, op. cit., p. 436.

32 Álvaro Pombo, *El temblor del héroe*, op. cit., p. 150.

*Y la acción es la escapatoria absoluta, la liberación de la mujer más profunda: estamos inventándonos en la acción. Ninguna definición, ninguna foto fija nos atrapará*³³.

Cette opposition entre l'attitude éthique des femmes et la pusillanimité et la lâcheté masculines est également visible dans *Quédate con nosotros, Señor, porque atardece*. Margareta raconte son choix de vie dans une lettre adressée à son confesseur le père Abel, un moine de l'abbaye qui réagit ensuite à cette lecture déconcertante :

*Lo natural hubiera sido desear ser fecundada, tener un hijo, una casa, una mantelería de nipsis, un hogar (según se dice), ser madre, todas las cosas tontas y verdaderas y convencionales que se dicen. Lo natural hubiera sido ser igual que todas las chicas de mi edad y mi generación. Solo que yo era una excepción, yo era una rara. De puro rara que era, no seguí, lo dejé todo para ser la acompañante de Mariana [...]. Margareta dice la verdad. Ella ha sido consecuente, ha sido libre. En cambio yo elegí no ser libre, ahora veo claramente la falta de sustancia de mi elección: elegí lo más fácil, elegí el dogma, la Iglesia, la sumisión, la negación*³⁴.

La sainteté maternelle apparaît soulignée grâce au contraste avec des hommes troubles, infantilisés, parfois homosexuels, comme c'est le cas de l'entourage de María de *El metro de platino iridiado* composé d'êtres immatériels, comme l'indique Álvaro Pombo :

*El siguiente paso fue la santidad en El metro de platino iridiado. Ahí tenemos un caso de pureza o integridad santa mucho más complicado: ahí no tendríamos el caso de una persona inconscientemente buena sino de una persona que conscientemente obra con rectitud*³⁵.

Cependant, la principale nouveauté repose sur cette posture éthique du personnage principal, significativement une femme, capable de transcender le manque de substance ambiant. Les héroïnes pombiennes choisissent librement d'agir de manière respectueuse et droite avec leur entourage. Les concepts qui conviendraient le mieux pour décrire cette idée seraient sans doute ceux de « responsabilité » ou de « fidélité », en lien avec une permanence éthique. Face à ce qui est changeant, les femmes apparaissent comme plus décidées, voire obstinées, dans le but de contrôler leur destin.

María s'enfuit un temps du foyer, blessée par la trahison de son mari et de son frère, avant de rentrer finalement au pavillon familial, ressentant avec abnégation l'obligation morale de faire exister ceux qu'elle aime toujours. La figure de María, qui porte significativement le nom de la Sainte Vierge, est l'un des personnages fondateurs de cette figure féminine qui hantera par la suite l'œuvre de l'auteur espagnol. Victime de l'égoïsme de son entourage, cette femme admirable se conduit de manière exemplaire. Masoliver Ródenas voit chez ce personnage un indéniable fondement religieux : « *No sé si es muy arriesgado decir que esta percepción de lo femenino surge de la Biblia (de Marta y María a María, la humana Madre de Dios) y de Santa Teresa, la monja que concibe el convento y hasta el Cielo como un hogar* »³⁶.

La conclusion de ce mouvement vers la sainteté est d'abord la relative chasteté des femmes³⁷, qui sont condamnées à être morales ou ne sont pas :

33 Álvaro Pombo, *La fortuna de Matilda Turpin*, op. cit., p. 70-71.

34 Álvaro Pombo, *Quédate con nosotros, Señor, porque atardece*, Barcelona, Destino, 2013, p. 143-144.

35 Álvaro Pombo, *La creatividad literaria*, op. cit., p. 159.

36 Juan Antonio Masoliver Ródenas, « *Las relaciones traicionadas* », *Ínsula*, Madrid, junio de 1997, n° 606, p. 22.

37 Cette même idée est connotée dans le prénom de Virginia qui suggère l'idée d'une jeune fille vierge. Virginia, l'amie de María dans *El metro de platino iridiado* voit sa sexualité niée, tout comme l'héroïne

*Puede haber mujeres que, de facto, sean licenciosas, pero, de iure, no hay ninguna que lo sea: no hay ninguna mujer que sea liviana o leve o alevosa y si hubiera una que lo fuera no sería mujer: sería una cualquiera o cualquier cosa excepto una mujer. Todo hombre intuye desde niño que las prostitutas son, en cuanto tales, o bien no-mujeres o bien menos mujeres que las demás mujeres*³⁸.

D'autre part, les hommes doivent apprendre de l'exemple féminin afin d'échapper à leur instinct de mort, à leur violence et à leurs pulsions. C'est par exemple grâce à Emilia que Paco Allende parvient dans la seconde partie de *Contra natura* à se conduire de manière éthique :

*Allende aprendió con Emilia el lema spinoziano: bene agere ac laetari. Obrar bien y alegrarse: esta máxima incluía un severo control de los exámenes de conciencia y de los posibles sentimientos de culpabilidad: ambas cosas estaban desterradas por principio de una vida alegre y rectamente preocupada por hacer las cosas bien. Tenemos que pensar de antemano lo que vamos a hacer y luego hacerlo, pero no hay que darle vueltas, repetía con frecuencia. Dado que nadie puede tener en cuenta todas las circunstancias de una acción, todos los pros y los contras, todos los imprevistos con que la realidad impregna nuestra acción real, Emilia daba por supuesto que, con frecuencia, erramos. Éste fue uno de los asuntos que más fascinaron a Allende desde un principio: esta aceptación pragmática de los errores unida a una consistente voluntad de evitarlos*³⁹.

Dans des romans où le parcours de réussite est surtout le fait d'une constance, les femmes sont au centre de la société. Par la présence de María dans *El metro de platino iridiado* ou par l'absence de Matilda dans *La fortuna de Matilda Turpin*, la femme protagoniste est le point de repère de l'ensemble du personnel romanesque⁴⁰. Ces femmes impriment une ligne morale dont sont dépourvus les personnages erratiques du « manque de substance ».

L'insoutenable partage des genres

La réussite morale des femmes grâce à leur détermination est rarement heureuse. Souvent, le principe de réalité les pousse de manière vertigineuse vers une conclusion non souhaitée. L'*hybris* tragique de la femme voulant échapper à son destin et coupable d'orgueil la conduit parfois à sa perte.

Le problème des personnages « sans substance » était de ne pas être enracinés et donc de se laisser porter par leurs affects ou une inaction qui les rendaient volatiles, l'élément aérien étant associé chez l'auteur à la mort réelle ou métaphorique pour des êtres évanescents, insignifiants, sans importance⁴¹. La femme est davantage un personnage pragmatique, terrien, pourrait-on dire dans les romans pombiens, contrairement aux lieux communs habituels.

Entre ciel et terre pourrait offrir une nouvelle image du masculin et du féminin dans le schématisme du manque de substance. Le ciel bas décrit l'évanescence ou la flottaison des hommes, rendus légers par leur vacuité. Le suicide masculin est habituellement plus brutal que celui des femmes. Il est par exemple associé à cet élément aérien dans *Los delitos insignificantes* :

No podía pensar nada. Logró pensar por fin: «Esto es lo que buscaba, ¿no es esto? Un final feliz». Salió a la terracilla y miró al sol. Un sol todavía fuerte. Todavía con tiempo por delante. Las losetas de baldosín rojo estaban cálidas como la piel de un animal apacible.

Virginia qui choisit la fidélité au mort, comme une religieuse pourrait le faire.

38 Álvaro Pombo, *El metro de platino iridiado*, op. cit., p. 105.

39 Álvaro Pombo, *Contra natura*, op. cit., p. 429-430.

40 « Matilda fue para Emilia lo más fiable. Matilda fue el fundamento de la comprensión de realidad que Emilia se hacía ». Álvaro Pombo, *La fortuna de Matilda Turpin*, op. cit., p. 59.

41 « Haber sido y no haber sido es lo mismo ». Álvaro Pombo, *Relatos sobre la falta de sustancia*, op. cit., p. 186.

*Se encaramó a caballo sobre la barandilla, como de niño. Se abalanzó al vacío, ladeado, como un saco de noventa kilos de carne. Ilegible es el sol desvinculador del mundo*⁴².

L'image du gaz permet ailleurs de présenter avec humour et ironie l'évanescence des hommes et l'inconstance de leur désir :

*Y es que Leonora siempre había considerado que la concupiscencia masculina, no obstante su popular fama de torrente incontenible, es más bien gaseosa: un efecto retumbante, achampañado, sin la menor profundidad o duración. Sólo podía resultar perturbadora cuando, embridada por la castidad y sazónada por un anhelo espiritual (como sin duda le sucedía a Cayo Bárcena) se incrustaba tercamente en un objeto*⁴³.

Contrairement à l'image du vide propre à l'homme, l'échec féminin est marqué par le trop-plein. La conscience féminine tend à se dissoudre et c'est l'élément aquatique, signe de mort, qui s'impose alors, comme dans le cas de la tante Eugenia de *El héroe de las mansardas de Mansard* : « *Encontraron el cuerpo a bajamar; ahogada en la dársena pequeña, flotando junto a las escalerillas donde solía atracar Josema los veranos. Debíó de resbalar al bajar las escaleras. Todo el mundo se quedó de piedra* »⁴⁴.

Le cas le plus frappant est toutefois celui de l'âme de Virginia, de *Virginia o el interior del mundo*, perçue comme un étang⁴⁵. L'eau sera alors l'élément naturel où s'enfoncera finalement Virginia, dans une mort similaire à celle dont elle partage le prénom, Virginia Woolf. L'élément aquatique représente dans le roman la féminité intérieure poussée à l'extrême : « *Dio unas brazadas y se hundió en el centro del estanque como un animal acuático que desaparece de la vista* »⁴⁶.

L'évolution d'un personnage comme Virginia montre toute l'ambiguïté d'une liberté gagnée en refusant les contraintes sociales de son genre. Chez Álvaro Pombo, le féminisme est assez clair dans le rejet des théories machistes qu'il présente souvent avec ironie. Virginia qui veut échapper à son destin de « femme à marier » est différente des jeunes filles soumises de son époque. Mais par la suite, cette fidélité absurde à son premier amour la conduit à un isolement solipsiste qui la fait sombrer dans une folie et la conduit à la mort, à l'instar des personnages masculins du manque de substance⁴⁷ :

Sólo el fracaso de todas nuestras vidas... ¿No vale la pena hacer ver eso? ¿No vale la pena hacer ver la fundamental falta de sustancia de todos los anhelos de este mundo, incluidos en primer lugar los míos, los más pobres, deudores de la nada? No tengo intención de proseguir después, de perpetuarme, de ser llorada, de ser amada. De haber sido importante para nadie. No he sido importante para nadie. Y mi muerte será tan dulce como beber un vaso de agua un día de calor, lo que se olvida

42 Álvaro Pombo, *Los delitos insignificantes*, Barcelona, Anagrama, 1986, p. 199.

43 Álvaro Pombo, *Virginia...*, op. cit., p. 250.

44 Pombo, Álvaro, *El héroe de las mansardas de Mansard*, op. cit., p. 204.

45 « – Así es el alma – aseguraba Cayo Bárcena –, verde e imposible de contemplarse toda de una vez. Y móvil, como el agua de este estanque. Aumenta siempre sin disminuir nunca. Porque el alma es en cierto modo todas las cosas. Nada se pierde nunca en la profundidad del estanque del alma. Todo queda dentro. Invisible y presente en nuestras vidas cotidianas como el más allá ». Álvaro Pombo, *Virginia...*, op. cit., p. 237.

46 Ibid., p. 397.

47 L'opposition entre femme et homme est inversée dans ce roman qui caractérise le cousin de Virginia comme un personnage au caractère solide et attaché à la réalité : « [...] Virginia Montes, que no tiene ningún don especial, excepto el don de ser intensamente consciente de su vida, de sus emociones y de la sociedad que la rodea ».

*una vez sido, una vez bebido, un buen vaso de agua fresca y neutra... En el cómputo total, haber sido y no haber sido, es lo mismo*⁴⁸.

À partir d'un choix malheureux – confondre liberté et enfermement –, tout son déroulement vital est conditionné. Le suicide qui clôt le roman – et qui semble décrire le tableau représentant Ophélie de Gustav Klimt – n'est que la suite logique et implacable de ce repli fatal et de ce refus morbide de vie. La mort apparaît naturellement, tant elle est liée à l'intériorité de la conscience de Virginia, comme le souligne Gaston Bachelard :

Ophélie pourra donc être pour nous le symbole du suicide féminin. Elle est vraiment une créature née pour mourir dans l'eau, elle y retrouve, comme dit Shakespeare, « son propre élément ». L'eau est l'élément de la mort jeune et belle, de la mort fleurie, et, dans les drames de la vie et de la littérature, elle est l'élément de la mort sans orgueil ni vengeance, du suicide masochiste. L'eau est le symbole profond, organique de la femme qui ne sait que pleurer ses peines et dont les yeux sont si facilement « noyés de larmes ». [...] C'est l'eau rêvée dans sa vie habituelle, c'est l'eau de l'étang qui d'elle-même « s'ophélise », qui se couvre naturellement d'êtres dormants, d'êtres qui s'abandonnent et qui flottent, d'êtres qui meurent doucement. Alors, dans la mort, il semble que les noyés flottants continuent à rêver⁴⁹...

Le rejet de la condition associée à son genre, impliquant de donner la vie, l'exclut de la société et la marginalise. Cette décision, présentée comme pure folie, était incompatible avec une époque qui y voyait des troubles de l'humeur. La dépression, qui touchait aussi de la même manière la tante Eugenia de *El héroe de las mansardas de Mansard*, peut cependant être interprétée de manière ambivalente comme cause ou conséquence d'un mal-être social, une difficulté à être en concordance avec son environnement social et à exister pleinement dans ce contexte.

Ces femmes seules semblent en outre manquer de quelque chose. Dans *Donde las mujeres*, il est clair que l'erreur de la protagoniste est de croire que l'on peut s'auto-suffire. Les femmes de l'île ont besoin d'un mari ou d'un père ; leur absence engendre une crise. Au fond, le schéma conventionnel critiqué est aussi regretté.

En effet, le cas de la jeune fille de *Donde las mujeres* est un peu similaire à celui de Virginia. C'est un roman particulier dans l'œuvre pombienne, car la protagoniste est la narratrice de son propre roman. Álvaro Pombo s'est laissé porter par cette voix qui lui est certes étrangère, mais qui, au vu de sa caractérisation philosophique, s'avère très proche de l'auteur, comme peut-être aucun autre personnage féminin de son *opera omnia*. Il nous semble que la voix de la narratrice se superpose à la sienne. L'intérêt de la focalisation interne réside dans la révélation progressive de l'erreur d'appréciation de l'héroïne, au sein d'un univers féminin dont elle se verra *in fine* exclue. En dépit de la connaissance qu'elle acquiert, sa nature d'apprenti philosophe l'empêche d'agir ; elle se noie dans ses pensées et ses doutes sur la signification parfaite qu'elle avait conférée au monde de l'enfance :

*No tengo, no tienes toda la razón – pensaba –. [...] no se te puede considerar sólo víctima. Tú te creíste como ellos, y al no serlo descubriste tu contradicción. Para que aquel significado que dabas tú en conjunto a tu familia y que hiciste coincidir con el significado de tu propia vida, para que ese significado sirviese de algo ahora, tendrías que haber permanecido inmóvil. [...] los padres no cuentan – hubieras dicho –, no han contado nunca en esta casa. La identidad es siempre maternal*⁵⁰.

48 *Ibid.*, p. 342.

49 Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves* (1942), Paris, Le livre de poche, coll. « biblio essais », n° 4160, 1998, p. 98.

50 Álvaro Pombo, *Donde las mujeres*, op. cit., p. 277-278.

Son côté immobile et inquiet la rapproche du masculin, comme Virginia, et la fait sombrer dans une image d'elle-même insupportable, s'identifiant probablement à la figure du père. Dans cet univers, les femmes tendent à mépriser les hommes. La mère de la narratrice explique l'insignifiance du géniteur⁵¹ : « *da igual quién sea tu padre. Yo soy tu madre y eso es lo que cuenta. Los padres, los maridos, los hombres, dan lo mismo, son intercambiables. Creí que estábamos de acuerdo en eso* »⁵². Une chose frappante est ainsi le caractère problématique du masculin sur cette île dominée par les femmes.

Dans *Donde las mujeres*, la psychologie féminine est sondée avec une grande acuité. Ce roman montre le point de vue des femmes qui semblent dotées d'une intériorité plus fine et profonde que les hommes. Cette introspection intéresse Álvaro Pombo dans sa recherche morale d'un sens éthique. Et pour lui, cette qualité – ou cette aptitude – est surtout l'attribut des femmes, capables d'abnégation, d'ascèse, d'une éthique que l'impulsivité et les vices masculins nient aux hommes.

Pourtant, dans ce roman, les femmes semblent plus froides, moins sentimentales que les enfants ou les hommes. Violeta pense, sans le savoir, en termes éthiques. Le souci des sentiments qui diffèrent des bonnes manières est un thème récurrent dans l'œuvre d'Álvaro Pombo. Violeta le révèle en opposant son monde féminin à celui des hommes, capables d'aimer, contrairement aux femmes de la famille. Comme l'extrait suivant le montre, l'amour ne se trouve pas selon elle dans le soi, mais dans l'asymétrie avec l'autre :

– Tomás, los días que no veníais vosotros, se conoce que para que la clase fuese amena era mejor intercalar algunas otras cosas, como por ejemplo decir que era buenísimo el oído que yo tenía. [...] me parecía que estaba hablando de otra cosa, sonaba a que dijera: «De guapa que eres, cómo no vas a tener también guapo el propio oído». Algo así. Me hacía sentir a gusto pensar en mi guapura (que no es una cosa que se piense en casa), a partir del buen oído es lo que hacía. Daba parte risa y parte gusto y parte vergüenza y parte pues ganas de darle la razón: ahora vas a ver lo maravillosa que soy, lo del oído es casi una minucia. Eran sentimientos: como con papá, ¿me entiendes? Nosotras aquí en casa, me refiero, no tenemos sentimientos, me parece a mí que no, ¿no crees?⁵³

Nous retrouvons chez Violeta l'assomption de l'éternel féminin, l'amour dont une personne est capable, une ouverture à autrui, l'accueil en son sein de l'autre. Les sentiments sourdent moins de la parole que des regards, des gestes, de l'attitude envers autrui, du dépassement de soi que les êtres égotistes n'arrivent pas à réaliser. Paradoxalement, les femmes fortes et directives qui fascinent les hommes perdus ont peu de sentiments. C'est un des paradoxes de l'œuvre d'Álvaro Pombo : la femme « repère » qui offre la possibilité d'exister fait souvent preuve de dureté.

La critique de l'incapacité à éprouver des sentiments, à aimer, n'a donc pas de genre. Elle est générale dans le milieu bourgeois qui offre son cadre aux romans pombiens. Hommes et femmes peuvent être mauvais, injustes, odieux s'ils n'ont pas de considération éthique, s'ils n'ont pas le souci de l'autre, c'est ce que semble démontrer Álvaro Pombo dans ses romans.

51 Cette idée du foyer dominé par la femme revient fréquemment chez Pombo, comme dans *Virginia...* : « *Y esto enganchaba con una idea muy presente en la familia Montes, y en otras familias de la burguesía santanderina de la época, que quedaba expresada en la idea de que el tono de una casa, el estilo de una familia, lo da la mujer. Es curioso que esta idea hubiese adoptado una forma radicalizada, revolucionaria, en la mente de Virginia, cuando se enamoró de Casimiro: ¡Qué importa que Casimiro sea un chico pobre si, cuando nos casemos, el tono de la casa voy a darlo yo!* » (op. cit., p. 32).

52 Álvaro Pombo, *Donde las mujeres*, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 238.

53 Álvaro Pombo, op. cit., p. 134.

Les hommes de *Donde las mujeres*, à commencer par son père biologique qui ne la reconnaît pas, déçoivent la narratrice devenue adulte. Tom, le philosophe qui représentait l'homme pondéré et intellectuel s'éloigne d'elle, tout comme son jeune frère devenu un homme. Le passage à l'âge adulte des personnages masculins comme le jeune Kus-Kús conforte une cruauté et une suffisance. À la différence de Kus-Kús, la protagoniste de *Donde las mujeres* refuse de s'identifier à sa famille, et donc de reproduire le schéma. Son statut d'étrangère l'en empêche d'une certaine manière et la sauve de cette répétition aliénante, tout en la « désidentifiant » selon une expression d'Álvaro Pombo. Le retour annoncé du père adoptif au foyer lui est insupportable et signe son exil forcé de l'île :

*Sentía repugnancia por la desfachatez aquella de restaurar como si tal cosa lo que habían quebrantado cuando éramos niños, haciéndome creer que no hacían falta hombres en casa cuando en realidad era justo un hombre lo que mi madre había echado en falta todo el tiempo sin decirlo*⁵⁴.

L'écriture de la différence générique insiste sur la difficulté à exister en tant qu'être humain. Les femmes peuvent être pourvues de qualités masculines et les hommes avoir une sensibilité féminine⁵⁵. La réalité diffère bel et bien des dogmes et des schèmes qui hantent nos représentations. Chez Pombo, il n'y a pas de volonté critique envers les hommes ou les femmes, simplement un questionnement, une interrogation autour de la condition humaine.

Conclusion

La densité de l'analyse psychologique de l'œuvre d'Álvaro Pombo va de pair avec son caractère philosophicomoral. Álvaro Pombo est avant tout un grand conteur qui s'empare de la réalité pour la retranscrire dans ses écrits. La naissance de son écriture est poétique. Aussi s'exprime-t-il, selon nous, au moyen d'une écriture qui naît d'une impersonnalité. Il tend à effacer son genre sexuel afin de ne garder de lui que son œil perçant et sa vision désenchantée de la nature humaine⁵⁶.

Néanmoins, la question du genre du scripteur est inévitable lorsqu'on étudie la représentation homme / femme en littérature. La littérature féminine donnerait lieu à des thèmes ou à une approche émotionnelle ou subjective qui la rendraient différente. Cette considération sexiste découle du simple fait que l'hégémonie de la création au masculin a légitimé un temps la revendication d'un droit à exister pleinement au féminin. Cependant, Álvaro Pombo vient contrecarrer cette hypothèse en s'érigeant comme un homme capable d'occuper différents lieux de la création littéraire, entre autres, celui de la représentation nuancée et originale du féminin. Il parvient de fait à exposer des pensées d'une grande plasticité, dans la lignée des romans de Henry James, comme *The Portrait of a Lady*. Manifestement, son rapport au féminin est directement lié à sa propre expérience vitale, notamment avec les femmes de sa famille qui l'ont entouré et qui continuent d'inspirer son œuvre. La fascination du jeune Pombo pour sa mère, sa grand-mère et ses tantes fait ainsi partie du fonds secret de son imaginaire qu'il évoque volontiers.

Cette étude démontre aussi que les paradigmes masculin / féminin, qui ne désignent pas le genre de l'homme ou de la femme, peuvent être construits indépendamment ou à contre-courant des topiques ancestraux. Ce partage est pourtant utile en tant qu'outil méthodologique pour cerner

54 *Ibid.*, p. 225.

55 Le caractère féminin de certains hommes est souligné dans *Contra natura*.

56 Cet oubli volontaire de son genre sexuel s'inscrit logiquement dans sa théorie du caractère impersonnel de la création poétique, dans la lignée de la pensée de T. S. Eliot.

la conception générique à l'œuvre dans toute représentation de l'humain. La condition sexuelle constitue, semble dire Álvaro Pombo, une prémisse incontournable qui fait partie de l'« être » humain.

À l'heure de la postmodernité, les formes d'hybridation ou de métissage générique sont fréquentes. L'emploi récurrent de l'oxymore que nous avons pu constater dans de nombreux romans brise d'une certaine manière les couples conceptuels communément convoqués pour permettre une représentation renouvelée du monde fictionnel. Cette même complexité est apparue dans ce parcours de paradigmes qui tendent à se dissoudre dans la littérature contemporaine. En outre, malgré la théorie concernant le masculin et le féminin élaborée par Álvaro Pombo au fil de sa production narrative, sa *praxis* romanesque place les personnages des deux sexes sur le même plan. Leur nature est identique et aucun paradigme effectif ne peut plus être constitué autour du masculin ou du féminin comme essence. Cette réduction eidétique est particulièrement intéressante pour l'objet qui nous occupe, car en échappant à la division classique entre l'homme actif, entreprenant, tourné vers l'extérieur et la femme passive, attentiste, dominée par son intériorité, toute conscience peut être pourvue de qualités aussi bien masculines que féminines. Il n'est plus alors possible de parler de manière réductrice d'homme ou de femme, le féminin et le masculin cohabitant dans chaque conscience individuelle.

Les dualités claires et évidentes exposées au début de cet article ont été mises à mal par la perception d'un monde fragmenté et déstructuré où les valeurs conventionnelles perdent leur validité et où une synthèse se fait jour, non plus en termes de masculin / féminin, mais autour d'une complexe alchimie entre la nature profonde ou intime et l'existence choisie ou subie.

La morale ultime que l'on pourrait tirer de cette réflexion est bien celle de cette possibilité d'échapper à son destin. Parvenir à « être » est la principale difficulté des personnages du manque de substance. De la même manière, la passivité de personnages égoïstes dépourvus d'altruisme est remise en cause. L'association du masculin et du féminin serait donc indispensable, avec d'un côté, le culte de l'intériorité et de la réflexion, mais sans oublier la nécessaire force vitale, une constance dans ses désirs et ses projets. L'analyse des paradigmes permet ainsi de mettre en évidence la nécessité de leur déconstruction et une tension vers un nouvel équilibre à trouver : la femme incitée à agir de manière résolue, et l'homme appelé à ne plus vivre en dehors de la réalité, à devenir responsable de sa propre existence.

Cet équilibre entre le récit fictionnel qui tend vers l'action et le prisme réflexif d'une conscience phénoménologique se trouve de même au cœur de la poétique romanesque d'Álvaro Pombo. Le récit est d'autant plus compliqué et enchevêtré dans les romans pombiens que les personnages manquent d'un ancrage au monde. La stabilité éthique permet de réaliser un double mouvement vers soi et vers les autres. La nature profonde de l'identité est donc liée chez Pombo au devenir de chacun conditionné par son sexe, mais indépendamment de ce dernier, pouvant se positionner entre le choix d'une vie active ou d'un repli sur soi. D'observateur, l'homme doit devenir l'acteur de son récit sous peine de sombrer dans l'absurde et le tragique.

La portée de la présente réflexion tient alors tant à l'utilité des paradigmes génériques en lien avec l'imaginaire nécessaire à une représentation littéraire aux résonances existentielles, qu'à ce dépassement indispensable des normes et des catégories essentialistes pour viser à une représentation de la réalité dans sa vérité.

BIBLIOGRAPHIE

- BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves* (1942), Paris : Le livre de poche, « biblio essais », n° 4160, 1998, 221 p. Dossier « Le point sur la condition masculine », *Muze*, Paris, avril-mai-juin 2013, n° 71.
- JAMES, Henry, *Un portrait de femme* (1881), traduit de l'anglais par Philippe Neel, Paris, Le Livre de Poche, coll. « biblio », 1998, 731 p.
- KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986, 199 p.
- MARINA, José Antonio, POMBO, Álvaro, *La creatividad literaria*, Madrid : Ariel, « Generación creativa », 2013, 202 p.
- MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio, « *Las relaciones traicionadas* », *Ínsula*, Madrid, junio de 1997, n° 606, p. 20-22.
- MORALES VILLENA, Gregorio, « *Entrevista con Álvaro Pombo: Tan precioso licor* », *Ínsula*, Madrid, julioagosto de 1986, n° 476-477, p. 19-20.
- NALLET, Thierry, *Aproximación a Álvaro Pombo y su obra mediante unas conversaciones veraniegas*, Entrevistas y transcripciones por Thierry Nallet, Madrid, trabajo inédito, julio de 2003, 96 p.
- POMBO, Álvaro, *Relatos sobre la falta de sustancia* (Barcelona, La Gaya Ciencia, 1977), Barcelona, Anagrama, « Narrativas hispánicas », 1985, 188 p.
- POMBO, Álvaro, *El parecido* (Barcelona, La Gaya Ciencia, 1979), Barcelona, Anagrama, 1988, 199 p.
- POMBO, Álvaro, *El héroe de las mansardas de Mansard* (Premio Herralde de Novela, 1983), Barcelona, Anagrama, « Narrativas hispánicas », 1983, 206 p.
- POMBO, Álvaro, *Los delitos insignificantes*, Barcelona, Anagrama, 1986, 199 p.
- POMBO, Álvaro, *El metro de platino iridiado* (Premio de la Crítica, 1991), Barcelona, Anagrama, « Narrativas hispánicas », 1990, 429 p.
- POMBO, Álvaro, *Les Êtres immatériels* (Relatos sobre la falta de sustancia), traduit de l'espagnol par André Gabastou, Paris, Christian Bourgois, 1990, 261 p.
- POMBO, Álvaro, *Aparición del eterno femenino contada por S. M. el Rey*, Barcelona, Anagrama, « Narrativas hispánicas », n° 143, 1993, 191 p.
- POMBO, Álvaro, *Donde las mujeres* (Premio Nacional de Narrativa, 1997), Barcelona, Anagrama, « Narrativas hispánicas », n° 200, 1996, 280 p.
- POMBO, Álvaro, *Cuentos reciclados*, Barcelona, Anagrama, 1997, 170 p.
- POMBO, Álvaro, *Du Côté des femmes*, traduit de l'espagnol par Denise Laroutis, Paris, Christian Bourgois, 1998, 355 p.

- POMBO, Álvaro, *La cuadratura del círculo*, Barcelona, Anagrama, « Narrativas hispánicas », 1999, 410 p.
- POMBO, Álvaro, *Protocolos* (1973-2003), Barcelona, Lumen, 2004, 188 p.
- POMBO, Álvaro, *Una ventana al norte*, Barcelona, Anagrama, 2004, 215 p.
- POMBO, Álvaro, *Contra natura*, Barcelona, Anagrama, 2005. 561 p.
- POMBO, Álvaro, *La fortuna de Matilda Turpin* (Premio Planeta, 2006), Madrid, Planeta, 2006, 460 p.
- POMBO, Álvaro, *Virginia o el interior del mundo*, Madrid, Planeta, 2009. 397 p.
- POMBO, Álvaro, *El temblor del héroe* (Premio Nadal, 2012), Barcelona, Destino, « Áncora y Delfín », 2012, 222 p.
- POMBO, Álvaro, *Apparition de l'éternel féminin*, traduit de l'espagnol par Nelly Lhermillier, Paris, Christian Bourgois, 2013, 236 p.
- POMBO, Álvaro, *Quédate con nosotros*, Señor, porque atardece, Barcelona, Destino, « Áncora y Delfín », 2013, 255 p.
- ZUBIRI, Xavier, *El hombre y Dios*, Madrid, Alianza Editorial, 1984, 414 p.

Thierry NALLET - Professeur agrégé de l'Université Stendhal, Thierry Nallet appartient à l'ILCEA - EA613 (Université de Grenoble-Alpes). Il est l'auteur d'une thèse portant sur les différentes formes de métissage générique dont fait preuve le roman espagnol contemporain. Ses recherches se sont intéressées jusqu'à présent aux enjeux tant esthétiques qu'éthiques des oeuvres narratives d'Álvaro Pombo, Manuel Vázquez Montalbán, ou encore Arturo Pérez-Reverte.

Mujeres y censura: la línea de frente del espacio público en la novela *La Huelga* de Luisa Isabel Álvarez de Toledo

Femmes et censure: la ligne de front de l'espace public dans le roman La Huelga de Luisa Isabel Álvarez de Toledo

Women and censorship: the public sphere as a front line in Luisa Isabel Álvarez de Toledo's novel La Huelga

Elise MARTOS

Université de Pau et des Pays de l'Adour – Laboratoire LLC-Arc Atlantique (EA 1925)

Los años 60 ven aparecer en el exilio en Francia, la fuerza de oposición de las palabras de la disidencia española. La sinergia de un sector editorial que pasaba por un buen momento, el interés creciente por la literatura extranjera en general y el exilio de una generación de escritores que no habían conocido la guerra pero sí el marco rancio y agobiante de la dictadura franquista, favoreció la publicación de las novelas de los autores del llamado realismo social. Juan Goytisolo, Arnando López Salinas, Sánchez Ferlosio, Antonio Ferrés, entre los más destacados construían así lo que sería el lema de la revista *Ruedo Ibérico*: un desafío intelectual. En ese contexto editorial, estético y político una mujer saca

Les années 60 voient apparaître, dans l'exil en France, la force d'opposition des mots de la dissidence espagnole. La synergie entre un secteur de l'édition florissant, l'intérêt croissant pour la littérature étrangère en général et l'exil d'une génération d'écrivains, qui, bien que n'ayant pas connu la guerre avait néanmoins subi le cadre étiqué et étouffant de la dictature franquiste, a permis la publication, en France des auteurs du « réalisme social ». Ainsi, Juan Goytisolo, Arnando López Salinas, Sánchez Ferlosio, Antonio Ferrés, parmi les plus connus, ont pu construire « Un défi intellectuel » pour reprendre ce qui fut la devise de la revue des exilés, *Ruedo Ibérico*. C'est dans ce contexte éditorial,

In the 1960s, during the Spanish dissenters' exile in France, one could witness the strength of the opposition conveyed by their discourses. The synergy between a thriving publishing industry, the growing interest in foreign literature at large and the exile of a generation of writers who had borne the brunt of the stifling and narrow environment of Franco's dictatorship although they had not directly experienced war as such, paved the way for the publication of the realismo social authors' works in France. Thus, Juan Goytisolo, Arnando López Salinas, Sánchez Ferlosio, Antonio Ferrés, among the most famous writers, could build up «Un desafío intelectual», which is the motto used by the exiles in their review, *Ruedo Ibérico*.



clandestinamente de España el manuscrito de su novela que se publicará en 1967 en París, y que le valdrá una condena a 10 años de cárcel. *La Huelga*, de Luisa Isabel Álvarez de Toledo será posteriormente traducida y reeditada 6 veces en Francia pero hasta bien entrado el año 1977 esa misma obra seguirá censurada en España. Si datos y documentos, entre los cuales la correspondencia del exilio, permiten medir la recepción que tuvo esta obra, permanece el desconcierto en cuanto al desinterés, tras su regreso del exilio, por esta novela en particular y por la figura de la intelectual comprometida que fue Álvarez de Toledo en general. El estudio del relato de los hechos que la prensa hizo de la agresión sufrida por la autora de *La Huelga* en Bayona será un primer paso en el estudio de los mecanismos de esa censura tan eficaz, aquella que teorizó Pierre Bourdieu y que consiste en excluir a ciertos sujetos de los grupos o los espacios desde los cuales se habla con autoridad. Si el menosprecio y la reactivación del paradigma masculino/femenino en la prensa francesa aparecen como el brazo armado de una forma de censura, ese mecanismo de exclusión de la esfera intelectual, corre pareja, en el caso de la obra de Álvarez de Toledo, con la utilización de la jerarquización masculino/femenino en la ideología franquista.

Mots clés : Luisa Isabel Álvarez de Toledo, mujeres y compromiso, novela social, censura

Domaine : Littérature, xx^e siècle, Espagne

esthétique et politique qu'une femme sort clandestinement son manuscrit d'Espagne. L'œuvre sera publiée en 1967 et vaudra à son auteure une condamnation à 10 ans de prison. Le roman La Huelga de Luisa Isabel Álvarez de Toledo sera traduit et re-édité 6 fois en France mais restera censuré en Espagne jusqu'en 77. S'il est vrai que des éléments et des documents inédits, notamment la correspondance de l'exil, permettent de mesurer l'accueil qu'eut cette œuvre à l'étranger, force est de constater le désintérêt dans lequel est tombé ce roman en particulier et la figure de l'intellectuelle engagée qu'a été Luisa Isabel, en général. Le récit que fit la presse de l'agression dont fut victime Álvarez de Toledo pourra constituer une première étape dans l'étude des mécanismes de cette censure fort efficace, décrite par Bourdieu, et qui « consiste à exclure certains agents de communication en les excluant des groupes ou des places d'où l'on parle avec autorité ». Si le mépris et la réactivation du paradigme masculin/féminin dans la presse semblent être, en l'espèce, le bras armé d'une certaine forme de censure, il est également vrai que ce mécanisme d'exclusion de la sphère intellectuelle résonne, dans le cas de Álvarez de Toledo avec l'utilisation de la hiérarchisation masculin/féminin dans l'idéologie franquiste.

Palabras claves : Luisa Isabel Álvarez de Toledo, mujeres et engagement, roman social, censura

In such an editorial, aesthetic and political context, a woman secretly took her manuscript out of Spain. The work was published in 1967 and cost the author a ten-year prison sentence. La Huelga the novel written by Luisa Isabel Álvarez de Toledo, was translated and republished six times in France but remained censored in Spain until 1977. It is true that some unheard-of facts and unpublished documents, such as the letters she wrote during her exile, give an insight in the perception of her work abroad ; yet one can but pay attention to the lack of interest in the novel itself in particular, and, more generally, in Luisa Isabel herself, another embodiment of the committed intellectual woman. The account of the attacks on Álvarez de Toledo which was written by the press, may be a first step in the analysis of the mechanisms through which a most effective censorship, described by Bourdieu, « aims at excluding some communication agents by excluding them from the circles or places from which one speaks authoritatively ». Even if the contempt shown by the press and the new impetus it gave to the male/female paradigm seem to be the strong arms of some form of censorship in the case in point, one can also assert that the mechanism aimed at excluding people from the intellectual realm, echoes the use of the male/female hierarchical organization in pro-Franco ideology, as far as Álvarez de Toledo is concerned.

Keywords : Luisa Isabel Álvarez de Toledo, woman and commitment, social novel, censorship, gender studies

Contexto editorial

Una joven autodidacta de 28 años concluye en 1964 la escritura de *La Huelga*¹ una novela que arremete con violencia contra la dictadura franquista mediante la áspera descripción de las relaciones de poder en su pueblo de Sanlúcar de Barrameda. Esta descripción se lleva a cabo en torno al argumento de una huelga de los temporeros vinícolas. Imposible la publicación de la novela en España, la imprimen en 1967 Les Éditions de la Librairie du Globe, avenida Beaumarchais, París.

La que es todavía hoy la librería rusa de París fue fundada en 1952 en el contexto de la «guerra fría». Moscú financiaba asociaciones y organizaciones con el fin de afirmar su cultura y su presencia. Fue primero un círculo de lectores pero pasó rápidamente a ser librería y editorial.

En los años 60-70 esta editorial publicó mucho en español (dato confirmado por François Dewer actual director de la librería) y eran de dos tipos las obras que se difundían: las obras marxistas prohibidas en España que se traducían y se imprimían del otro lado del telón de acero y llegaban luego a París y las obras de los autores españoles, censurados, exiliados, (obras españolas que a veces también pasaban del otro lado del telón de acero como por ejemplo una edición de *La Huelga*, que se imprimió en 1970 en Bucarest).

Para esta editorial los años 60-70 fueron sin duda años fecundos para la publicación de la disidencia española en el exilio ya que decidió especializarse creando una colección específica «Colección Ebro» llegando incluso a dividirse ésta en «Ebro novela» y «Ebro poesía».

En ese contexto editorial sale a la venta, en marzo de 1967 la primera novela de Luisa Isabel Álvarez de Toledo, con una acertada maquetación de Casteló y si bien *Les Éditions du Globe* publicaron una obra de Dolores Ibarruri², Luisa Isabel Álvarez de Toledo fue una de las pocas autoras publicada por esa editorial.

Novela social

La novela de Luisa Isabel Álvarez de Toledo reanuda con los códigos y los objetivos de la novela social que para esas fechas, y más aún si contemplamos el año 1967, fecha de publicación de la novela por la editorial del boulevard de Beaumarchais, ya estaba en su punto de inflexión en parte por la irrupción del llamado «boom» de literatura hispanoamericana (ese mismo año de 1967 se publica la emblemática novela de García Márquez *Cien años de soledad*) pero también por cierta diversificación de la vida cultural que dejaba menos espacio para esa forma literaria, pues emergían también otros planteamientos literarios. Para Geneviève Champeau en su estudio *Les enjeux du réalisme dans le roman sous le franquisme: «le roman réaliste dit objectif ou critique puis historique ou social s'est développé approximativement depuis La Colmena de Cela (1951) jusqu'à Tiempo de silencio de Luis Martín Santos (1962)»*³.

El propósito de la autora de *La Huelga* aparece claramente en su novela bajo la forma de una solidaridad moral con el padecimiento del pueblo, solidaridad en la que se arraiga su escritura en la descripción del día a día de los hombres y las mujeres del pueblo de Sanlúcar en los años 60 sumidos en una huelga y lucha por un jornal de 80 pesetas.

1 Luisa Isabel Álvarez de Toledo, *La Huelga*, Éditions de la Librairie du Globe, Paris, 1967.

2 Dolores Ibarruri, *De febrero a octubre 1917*, Éditions de la Librairie du Globe, Paris, 1967.

3 Geneviève Champeau, *Les enjeux du réalisme dans le roman sous le franquisme*, Madrid, bibliothèque de la Casa Velázquez, 1995, p. 46.

En su obra aparecen los principios teóricos del realismo social tal y como los expuso Josep María Castellet⁴ : existencia de una verdad supra-textual de índole social, un relato en tercera persona con una aparente neutralidad del narrador y una focalización externa de los personajes.

La realidad que se evoca en la novela de Álvarez de Toledo es ante todo una realidad colectiva. Hay en *La Huelga* más de 115 personajes entre los cuales casi una cuarta parte desempeña un papel de escasa o ninguna relevancia argumental. Esa proliferación de personajes es también una manera de denunciar una sociedad reproduciendo y multiplicando el discurso de la ideología dominante. Concretamente el relato plasma la lengua del régimen asimilada tanto por sus integrantes como por sus víctimas. La lengua aparece pues como la potente herramienta de la difusión de la ideología. En *La Huelga* el personaje del juez ejemplifica, hasta la saciedad, esa mecánica retórica que asocia paternalismo y religión con explotación e injusticia⁵. Sirva de ejemplo su respuesta a los jornaleros que quieren denunciar los malos tratos que padecieron en la cárcel:

No te preocupes. Te perdono. Comprendo que eres joven, impetuoso, y aún no puedes descubrir la lógica de las razones que han obligado a obrar en esta forma a tus autoridades. Las palizas de Calero y el Negro, la del Antonio, no se las han dado por hacerles daño, ¡muy al contrario! Ha sido para proteger la paz de todos, para que tú puedas ir a tu trabajo sin miedo a la guerra, para que nada impida el desarrollo de España, y lo que es más importante, para que ellos mismos recapaciten y avancen por el camino de la salvación eterna⁶.

A través de los personajes del pueblo, la novela de Álvarez de Toledo apunta también el servilismo y la humillación como emanación de la ideología nacional católica, en todos los aspectos de la vida cotidiana, como en el caso de Juan tras asestarle el cura una tremenda bofetada: «¿Desea usted algo más?, preguntó el chiquillo, que conocía las normas ancestrales de educación»⁷ o en el de las monjas después de recibir la limosna de un puñado de pescado para las huérfanas «dieron las gracias a coro, mirando al suelo, como las habían enseñado» o en el caso de Juan, propietario de restaurante quien «había desarrollado notablemente sus dotes naturales de criado. Falso, adulador e hipócrita»⁸. Y si bien la eficacia del discurso totalitario se manifiesta como lo apuntó Paul Veyne en *Le pain et le cirque*⁹ «*non parce qu'il fait croire, mais parce que les gens agissent en conséquence*», también podríamos decir que el relato de *La Huelga* y la revuelta de los trabajadores del campo de Sanlúcar pone también de manifiesto la asimilación, por todas las clases sociales, del discurso franquista, desembocando así en el retrato de un mundo petrificado en la repetición de los discursos y de las conminaciones de la ideología franquista.

Esa sociedad aparece tanto más clausurada en la opresión que la acción se desarrolla en el reducidísimo espacio del pequeño pueblo de Sanlúcar.

4 Josep María Castellet, *La hora del lector*, Barcelona, Seix Barral, 1957.

5 Este personaje es incluso para Jesús Ynfante la paradigmática figura de un seguidor del *Opus*. Jesús Ynfante, *La prodigiosa aventura del Opus Dei*, Paris, Ruedo Ibérico, 1970.

6 Luisa Isabel Álvarez de Toledo, *op. cit.*, p. 146.

7 *Ibid.*, p. 20.

8 *Ibid.*, p. 116.

9 Paul Veyne, *Le pain et le cirque. Sociologie historique d'un pluralisme politique*, Paris, Éditions du Seuil, 1976; citado por Béatrice Hibou, *Anatomie Politique de la domination*, Paris, Éditions de la Découverte, 2011, p.59.

Como si de cajas chinas se tratara las mujeres a su vez están doblemente clausuradas pues los espacios en los cuales viven, padecen y mueren, si bien son ámbitos sórdidos y enrarecidos también constituyen el micro escenario visible del conflicto de género como medio de opresión del nacionalcatolicismo.

En cuatro categorías podríamos clasificar los modelos de mujer que aparecen en la novela:

- La madre, paradigma de abnegación
- La mujer como la doble representación de todos los tópicos antifeministas y axiomas del franquismo
- Las «resistentes»
- Las niñas o jóvenes, víctimas de agresiones sexuales

Estrechamente ligada a la sumisión, la abnegación era la calidad que se quería fomentar en la mujer. Aplicación concreta de los discursos de Primo de Rivera: «La mujer casi siempre acepta una vida de sumisión, de servicio, de ofrenda abnegada a una tarea»¹⁰ o el famoso «No hay nada más bello que servir», la abnegación de las madres de Sanlúcar pocas veces conlleva la aceptación y jamás tiene visos de belleza.

El personaje de la Salvadora, cuyo nombre cobra en la novela la dimensión de un sarcasmo, se caracteriza por sus respuestas esquivas, su discurso agriado y sus violentos arrebatos, como si fuera la imagen invertida de «la mujer nueva» que el régimen ensalzaba. Ese retrato de madre desenmascara algunos de los dogmas impuestos a la mujer en la sociedad franquista. La abnegación, no es por supuesto en la novela otra cosa que mera derrota y miseria ante un sistema opresivo que arrasa la dignidad humana; la alegría «que hace agradable la convivencia y más llevadera la vida familiar»¹¹, cuando pudiera aparecer, se transforma en necesidad hecha furia:

- Venga el jornal
- El Paco le tendió cincuenta pesetas
- Esto es lo que hay
 - ¿Y el resto? ¿ya se fue en vino? [...] ¡Mal nacidos! ¡Hijos de puta! ¡Cabrones! Un billete de doce duros es lo que teníais que traer. ¿Dónde habéis dejado el billete?»¹²
- o en victoria amarga, al final de la novela, cuando los terratenientes aceptan pagar el jornal de 80 pesetas:
- La Salvadora recorría los puestos de la plaza.
- Un duro de pescado. No llegaba el dinero.
 - Es igual me pagas mañana
- Cómo se fueron los treinta y dos duros? [...] Pesó el canasto, estaba medio vacío¹³.

10 José Antonio Primo de Rivera, *Discurso de Badajoz*, citado por Marie Aline Barrachina, in: *La Section Feminine de F.E.T et des J.O.N.S, puis du Mouvement National. Origine, genèse, influence, fin 1937-1977*, Thèse de III cycle, Paris III: 1979.

11 Pilar Primo de Rivera, *Consejos nacionales de la Sección Femenina de FET y de las JONS, tomo II, Crónicas de los consejos años 1940-1941-1942*, citado por Christine Lavail, *La femme nouvelle et son rapport à la culture (1935-1965): la presse institutionnelle*, thèse de III cycle, Paris IV: 1994.

12 Luisa Isabel Álvarez de Toledo, *op cit.*, p. 284.

13 *Ibid.*, p. 284.

Es de notar que, si Álvarez de Toledo esboza un modelo de madre supeditada a los roles tradicionales de la trilogía nazi, que asumió el franquismo, *niños, hogar, iglesia*, jamás esas mujeres del pueblo, pisan la iglesia, la cual aparece exclusivamente como un poder opresivo más. Si la Salvadora es el paradigma del personaje colectivo de las mujeres y madres del pueblo, tenemos con las mujeres de la clase media y media alta una serie de retratos despiadados que lista los defectos y las frustraciones que generó la ideología nacionalcatólica en esas mujeres, emergiendo así, en sus comportamientos, las consecuencias de esa ideología.

De esos axiomas y prejuicios del siglo XIX, relativos a la incapacidad reflexiva de las mujeres, difundidos por la falange, brazo armado ideológico del régimen e integrados por las mujeres, tenemos en la obra varias muestras. La incapacidad a reflexionar asociada a la burda repetición del discurso de la fuerza que desembocan en la aceptación de su inferioridad aparecen en la boca de la mujer de José Armada, terrateniente:

- ¡Pero di algo!
- Que hagáis lo que haga falta.
- ¡Lo que haga falta! ¡Lo que haga falta! ¿Y qué es lo que haga falta?
- No sé
- Podías dar una idea por lo menos...
- Meterlos en campos de concentración..., obligarles a trabajar.
- Eso se podía hacer cuando la guerra, ahora no dejan.
- ¡Pues entonces convencerles!
- ¡Muy sencillo, están los ánimos para escucharnos! Las mujeres siempre seréis igual, ¡idiotas! La señora Armada se encogió de hombros. ¿Para qué se empeñaba en preguntarle, si de sobra sabía que no entendía cosas de hombres?¹⁴

La torpeza de «las reflexiones» de la señora Armada, aparece como el eco de los discursos de Pilar Primo de Rivera:

Lo que sucede –seamos por una vez humilmente sinceras– es que el hombre tiene bastante más talento que nosotras; él llega a la cima del genio a esa casi sobrehumana altura que una mujer nunca logró alcanzar¹⁵.

De la novela surge pues un ejemplar contradiscurso ya que a través del realismo muestra el paradigmático discurso y retórica de la ilusión del franquismo. La que fuera vigésima primera duquesa de Medina Sidonia parece con esta escritura dar cuerpo a la reflexión de Juan Goytisolo para quien «En una sociedad en que las relaciones humanas son profundamente irreales, el realismo es una necesidad marcada [...] Para los españoles la realidad es nuestra única evasión»¹⁶.

También aparecen en la obra el personaje de la marquesa «de puertas afuera» personaje típico de la hidalguía que tiene muy callada el hambre:

Sus cinco hijos se quejaban a menudo, porque no había bastante en los platos, y debió enseñarles a callar: la gente no tiene por qué saberlo. Es cosa nuestra. Desde que nacieron les preparó para la gran carrera del matrimonio¹⁷

14 Luisa Isabel Álvarez de Toledo, *op. cit.*, p. 103.

15 Pilar Primo de Rivera, *Teresa* n° 39, marzo 57, citado por Christine Lavail, *op. cit.*

16 Juan Goytisolo, *El furgón de cola*, Paris, Ruedo Ibérico, 1962, p. 172.

17 *Ibid.*, p. 241.

o el de las entregadas esposas, depresivas, como la mujer del médico o codiciosas como la mujer del notario pero todas, eso sí, calladas, más sombras que figuras. Obviamente abundan en la novela las criadas, los capataces, realista transcripción del «Nada más bello que servir» del fundador de la falange.

Dos personajes sin embargo parecen escapar, en cierta medida, al esquema de sumisión, Rocío, la única mujer propietaria de tierras vinícolas y Beli la secretaria del sindicato oficial. Rocío no se une a los terratenientes a la hora de mantenerse firmes en su negativa de aumentar el sueldo de los jornaleros. Ella, irá al encuentro de los huelguistas y los contratará pagando las 80 pesetas que piden, decidida, sin temor, cuando los otros patronos ni se atreven a aparecer en la plaza, incluso Don León quien, escondido en una esquina observa la escena:

El capataz se quedó de una pieza. ¡Aquella mujer iba a bajar a la plaza, sabiendo cómo estaban las cosas y lo que podía pasarle!

– Señorita ¡tenga cuidado!

– No te preocupes. Sé mejor que tú lo que tengo que hacer.

Plantada a unos metros de los obreros, con las manos apoyadas en las caderas, gritó:

– ¡Necesito veinte hombres ahora mismo!

Era una voz aguda, diferente de los demás. Todos callaron. El Pelao se adelantó, perdiendo su puesto frente al Pacorro.

– Aquí no trabaja nadie por menos de ochenta!

– ¿Quién ha dicho lo contrario?¹⁸

Además, goza de una autoridad natural «Sentada en el porche vigilaba de lejos. No daba órdenes, pero todos sentían su presencia»¹⁹ y es respetada por los campesinos:

– Ha venido sola. No nos tiene miedo.

– Prueba que no tiene mala voluntad

– Siempre dije que prefería trabajar con ella. En Santo Domingo no aprietan como en otros sitios²⁰.

«Beli trabajaba. Hacía estadísticas, números que nadie leería». Esta frase introduce el personaje de la secretaria del sindicato oficial y pone también de realce la diferencia en el estatus social de la mujer. Aunque su trabajo sea ninguneado, «el jefe no se tomaba siquiera el trabajo de mirarlos», pertenece a esa categoría de mujeres que consigue escapar a la reclusión del hogar y del matrimonio. Su formación académica, su trabajo en el sindicato conforman también una incipiente conciencia política que la llevan a solidarizarse con los del campo, «Beli estaba con ellos, con los hombres del campo. Era su ocasión de ayudarles y no estaba dispuesta a desaprovecharla»²¹.

La correlación entre los roles tradicionales de la mujer, la miseria de la posguerra y el opresivo discurso nacionalcatólico desemboca en *La Huelga* en la violencia y explotación sexual que se ceba en las mujeres. «Armas de hombres contra mujeres indefensas»²² finalizan esta represión

18 Luisa Isabel Álvarez de Toledo, *op. cit.*, p. 78.

19 *Ibid.*, p. 83.

20 *Ibid.*, p. 80.

21 *Ibid.*, p. 109.

22 Tomo prestada esta oposición a Yannick Ripa, *Armes d'hommes contre femmes désarmées: de la dimension sexuée de la violence dans la guerre civile espagnole*, Paris, Albin Michel, 1997.

sexuada sobre la cual Álvarez de Toledo arroja la luz. El relato de la violación de una chiquilla de 15 años, la Macarena, permite denunciar la fuerza opresiva del caciquismo que quiebra la más valiente y legítima oposición. Al no dejarle su hija, el capataz, Juan será despedido y su familia sumida en la miseria: «El capataz se marchó. Durante varios meses, ni él ni ninguno de su gente encontraron trabajo en Sanlúcar. Don César se encargaba de «hacerles la cama» a su gusto». La Macarena, embarazada, se tirará a la vida para acabar en la calle, hambrienta y enferma. La violación de la chica pone también de manifiesto una red de complicidades que va, del juez al cura. El discurso del cura, si bien es la caja de resonancia de los preceptos morales de la Iglesia, revela la hipocresía, para los pudientes, de una moralidad en los detalles (ir a confesarse, asistir a las procesiones) pero la aceptación de la degeneración moral, en lo esencial. Es el caso de la confesión de la violación:

- Padre, la niña de que le hablé está en la vida.
- ¿Tú has intervenido?
- No, padre, ya sabe lo que pasó...
- Está bien hijo, queda tranquilo. La cabra tira al monte, se haga lo que se haga²³

o en el caso de la procesión de viernes santo:

Don León tenía la costumbre de terminar las procesiones en el callejón del Turco. Entraba en las casas cubierto con la túnica y el cucurucho de nazareno, que no solía quitarse, sobre todo si volvía del Silencio²⁴.

Traducción del aumento significativo de la prostitución, tolerada hasta 1956, la depredación sexual corre pareja con la depredación económica y social. La gitanilla comprada y violada mediante la alcahueta del pueblo, Doña Mary, es vendida por sus padres, mejor dicho su virginidad es vendida, para alimentar a la familia. La Tagala, que tan bien cantaba y bailaba en la taberna del pueblo, será la víctima de una violación colectiva, cuya denuncia al juzgado será llevada a cabo por el médico Don Vicente. Ni que decir tiene que esa denuncia «se archivó entre otras cuantas»²⁵ y que la Tagala se echará a la vida.

Si los relatos de las desafortunadas suertes de las tres muchachas forman un como tríptico de la opresión sexual a menores, se merece una mención especial la fiesta en la bodega de Manolo. En efecto no se trata aquí de gitanillas pobres sino de muchachas de la clase media, cuya ingenuidad será su perdición. Este pasaje, que a través del retrato del depravado Reiniero, esboza las taras constitutivas del señoritismo: ociosidad, inmoralidad y degeneración, podría ser también la metáfora de los estragos de la reclusión en el ámbito del hogar. En efecto, en ese reducidísimo y cutre espacio de la bodega parecen caer todas las barreras morales de «puertas afuera» como el alcoholismo, el incesto: «Puig, completamente borracho, se apoyaba en sus hijas, que le sostenían a duras penas. De trecho en trecho se paraba besándolas en la boca.» o la prostitución de las propias hijas:

¡No seas incestuoso! [...] ya sabes que las hijas son para los demás [...] ésta me la dejas a mí. Ya sabes que me gusta²⁶.

23 *Ibid.*, p. 174.

24 Luisa Isabel Álvarez de Toledo, *op. cit.*, p. 204.

25 *Ibid.*, p. 196.

26 *Ibid.*, p. 217.

Contrapunto del discurso oficial que convirtió a la mujer en «virgen», en receptáculo del amor y la vida, este fragmento es una despiadada ilustración de los discursos del régimen, y cuando Primo de Rivera evoca las diferencias entre la mentalidad masculina y la femenina:

Los movimientos espirituales del individuo o de la multitud responden siempre a una de estas dos palabras: el egoísmo y la abnegación. El egoísmo busca el logro directo de las satisfacciones sensuales; la abnegación renuncia a las satisfacciones sensuales en homenaje a un orden superior. Pues bien: si hubiera que asignar a los sexos la primacía en la sujeción a esas dos palancas, es evidente que la del egoísmo correspondería al hombre y la de la abnegación a la mujer²⁷.

En la novela de Luisa Isabel eso se traduce por la aterradora complicidad del pastelero y del señorito a la hora de violar a la joven Mari Paz:

Reiniero cruzó sobre los cuerpos tendidos.

– ¡buen bocado!

– ¡Y que lo digas! ¡vale la pena!

– ¿Me la dejas después?

– ¿Por qué no?

La voz de Reiniero temblaba. Sólo en aquel ambiente conseguía «ser hombre»²⁸.

Curiosamente, el relato de tres páginas de esta repulsiva situación, que constituye sin duda alguna en la novela, una de las más crudas evocaciones de la violencia sexual, con su lenguaje brutal y sus detalles espeluznantes, no se tradujo al francés. ¡Qué ironía! *La Huelga* en su versión española escapó al acoso del órgano censor franquista pero otro tipo de censura, por muy «leve» que resultase recortó una de las evocaciones más despiadada de la obra.

Recepción de la obra en Francia

Si bien el interés suscitado por la literatura hispanoamericana se tradujo en el mercado editorial por una fuerte presencia de sus autores eso no quita que la novela realista fuera en Francia la representante por antonomasia de la literatura de oposición al régimen franquista.

El estudio de los catálogos de las editoriales Gallimard, Plon, Flammarion, J'ai lu, Librairie des Champs Elysées, De Lucca²⁹ demuestra que hasta los años 50 apenas se publicó literatura española y aún menos autores afines al régimen como Laín Entralgo, Ridruejo, por ejemplo. En cambio, a partir de los años 50 varios fenómenos parecen concurrir para abrir paso a la publicación de las novelas de los autores antifranquistas, además de la obvia, pero difícil de medir, solidaridad y compromiso con la oposición antifranquista española:

– Una nueva generación de exiliados que pertenecían a esa juventud harta de vivir en la asfixiante y rancia atmósfera del franquismo. El caso de Juan Goytisolo es el mejor ejemplo y él, que calificó en sus memorias de «paraíso» la editorial Gallimard, redactó para esa editorial informes de lector siendo el responsable «no oficial» de la también «no oficial» colección española hasta 1968. De hecho, respecto a su papel en la publicación de obras españolas reconoció que «Aún cuando mis informes de lector en Gallimard solían ser ecuanímes y tomaban en consideración el valor literario de las obras manifesté sin duda mayor indulgencia por los escritores de mi generación,

27 José Antonio Primo de Rivera, Discurso de Badajoz, citado por Marie Aline Barrachina, *op. cit.*

28 *Ibid.*, p. 219.

29 Les monographies de l'édition française, Syndicat National des éditeurs.

simpatizantes o miembros del partido que por cuantos en general se situaban a la derecha»³⁰.

- El papel de unos insignes hispanistas traductores como Claude Couffon, Mathilde Pomés, Maurice Edgar Coindreau, Robert Marrast.
- El desarrollo general de la literatura extranjera a raíz del creciente interés de los lectores.

Ahora bien, en ese panorama general, entre los años 1967 y 1974, *La Huelga* tendrá una notable divulgación. En efecto tras ser publicada en español en 1967 por las Éditions de la Librairie Du Globe con una impresión de 4500 ejemplares se volvió a editar 6 veces en Francia:

- En junio 1970, traducida por Léonard Vergnes, la editorial Grasset publicó 11000 ejemplares.
- Otra vez Grasset en julio de 1970 unos 2000/2200 ejemplares y en agosto de 1970 se imprimen unos 3000/3300 ejemplares más.
- En agosto de 1970 *La Huelga* pasa también a ser publicada en una edición de bibliófilo de 20 000 ejemplares a cargo del selecto *Club Français du Livre*. En esta edición, por primera vez, el traductor incluye unas 36 notas.
- Por fin llega lo que se podría considerar como una consagración con los 20 000 ejemplares de la edición de bolsillo, sacados a la venta en enero de 1974 por *La librairie générale française*, filial de Hachette desde 1954.
- En esta edición, se redacta por primera vez una nota biográfica de 12 líneas de las cuales 7 se centran en las consecuencias del compromiso de Luisa Isabel: condenas, encarcelamiento, exilio y la última condena a 20 años de cárcel por sus conferencias y entrevistas a la prensa extranjera.
- La última frase de presentación de esta edición de amplia difusión dice así: «*La Grève, témoignage d'une combattante de la justice, nous présente pour la première fois l'Espagne actuelle dans sa réalité quotidienne*»³¹.

Si bien con estos datos podemos reducir a unas cifras la difusión de la novela de Álvarez de Toledo, parece más difícil medir la aceptación que tuvo en el público. La correspondencia recibida por la autora en el exilio en Francia, podría constituir un primer esbozo para una muestra del lectorado de *La Huelga*. Limitaremos nuestro análisis a unos breves e incompletos comentarios.

Lectores «de a pie»: En 1974 el señor Gaspar Hons expresa desde Bélgica la admiración suscitada por la lectura de *La Huelga*, recalcaremos su lectura de la novela como clave esencial para la comprensión de la situación del campo español y en sus preguntas a Isabel la admiración por la intelectual que comprende el presente y puede, de ello, deducir el porvenir: «*pensez vous que le peuple espagnol est conscient du drame et qu'il a l'intention de reprendre le combat pour s'émanciper?*»³²

En 1975, el señor Luis Najera, con tres sintagmas acierta a la hora de calificar el compromiso de Luisa Isabel Álvarez de Toledo, pues habla así de «trayectoria vital» como sinónimo de «defensa de causas justas e independencia personal» «fortaleza personal ejemplar e insólita». Ese mismo lector explica cómo,

30 Juan Goytisolo, *Memorias*, Barcelona, Península, 2002, p. 415.

31 Luisa Isabel Álvarez de Toledo, *La Grève*, Paris, Édition Le livre de poche, 1974.

32 Carta del señor Gaspard Hons, Neuville en Condroz, Bélgica, 13 de octubre de 1975, Inéditos, colección privada.

cuando publicó *La Huelga* esa comunión espiritual se convirtió en admiración y por ello con ocasión de un viaje a París, adquirí una docena de ejemplares que distribuí entre amigos y familiares³³.

Desde España, Josefina Sagarra en 1974 escribe una carta a la que fue encarcelada nueve meses en las Ventas y condenada posteriormente a 20 años de cárcel. Fue Elisabeth, la hija de Josefina, detenida, quien la rogó comunicara esa información a la exiliada de Hasparren, lo que parece indicar que la obra y/o las entrevistas eran conocidas y reconocidas entre los opositores de la resistencia «interior». También recalca esta misiva la admiración de la que gozaba Álvarez de Toledo como modelo de mujer disidente:

El motivo de la carta es comunicarle que mi hija Elisabeth ha sido detenida por la policía y está por el momento en la cárcel de mujeres de Barcelona. [...] Elisabeth nos ha pedido reiteradamente que se lo comunicáramos a usted³⁴.

Admiración que encontramos también en la carta de Monique Bacq, estudiante, que recortaba toda la información publicada acerca de Luisa Isabel ya que «*depuis mon enfance je voue à Madame la plus sincère des vénération*s»³⁵.

Se merece una mención especial la carta de Jean Riera, resistente y deportado de 70 años: «Desearía mucho poder hablar con usted y leer su obra *La Huelga*. Yo también he sufrido los campos de concentración y la ocupación alemana en Francia y tomé parte en la resistencia francesa»³⁶.

En el campo de las instituciones y asociaciones se encuentran igualmente referencias a esta obra: *La Huelga* llegó a estudiarse en los institutos como lo comprobamos con una carta del 28 de abril de 1976 del profesor Garcias y de sus alumnos de 1^{ère} B, del instituto Théodore Aubanel de Aviñón.

Con motivo de un congreso sobre la mujer en España, la universidad de Nueva York invitó a la autora. También la invitó *La fédération suisse des socialistes religieux*.

Por fin, los medios de comunicación. Se interesaron a su obra como lo demuestra una carta de la televisión suiza en 1976. En 1975, la editorial argentina Schapire promete editar 3000 ejemplares de *La Huelga*.

Linda Gould Levine solicita, desde los Estados Unidos, una entrevista en París para hablar de *La Huelga y Mi cárcel*.

La paradójica y comprometida invitación, en 1975, del comité de empresa de la editorial Del Duca es realmente reveladora de la percepción que se tenía en Francia de la novela de Álvarez de Toledo. En efecto en una carta del 26 de setiembre de 1975 le rogaron viniese hacer una venta/dedicatoria, para el personal, de sus dos novelas publicadas por la competencia, Grasset³⁷.

33 Carta del señor Luis Najera, Madrid, 13 de octubre de 1975, *op. cit.*

34 Carta de la señora Josefina Sagarra, Barcelona, 27 de julio de 1974, *op. cit.*

35 Carta de la señorita Monique Bach, Oeting, 2 de octubre de 1975, *op. cit.*

36 Carta del señor Jean Riera, Dax, 9 de junio de 1975, *op. cit.*

37 Carta del Comité de Empresa de la editorial Del Duca, París, 26 de septiembre de 1975, inéditos, colección privada.

Si esta editorial publicó autores españoles como Ángel Ruiz Ayúcar o Concha Espina, notorios falangistas, jamás publicó las subversivas obras de Luisa Isabel. Eso sí, en materia de literatura española, editó una colección titulada «*Collection amours et aventures*» que decía así en su presentación: «*de la tendresse, du courage, des personnages captivants parfois exceptionnels vivant dans un monde à leur mesure*» es decir unos personajes que eran los arquetipos soñados del franquismo. Cobra pues una especial relevancia el que la autora de La Huelga fuese invitada por ese comité de empresa para una venta de las dos novelas publicadas por Grasset.

Sustitución de la obra y del compromiso

No cabe duda de que la fuerza disidente de las voces de la Huelga, y el compromiso de su autora encontraron en los años 67 y hasta el 76 un eco importante y una amplia recepción. ¿Cómo explicar entonces el olvido y el silencio en el que cayó su obra? Es más, ¿cómo explicar el que ese progresivo desinterés por su obra y sus escritos dejara paso a la sola y a veces caricatural imagen de mujer?

Quizás nos sea útil, en un primer tiempo, la lectura de los artículos de prensa que se publicaron a raíz de la agresión de la cual fue víctima Luisa Isabel el 28 marzo de 1975. A las 5 de la madrugada, al regresar a Hasparren se encontró con un tal Lucien Barenne que la persiguió en su coche. No viene a caso aquí esclarecer los hechos. Nos centraremos en los términos empleados por la prensa para contar el suceso.

Los dos periódicos locales, *Sud Ouest* y *L'Éclair des Pyrénées* echan mano a la misma metáfora del «*Western* vasco». La caricatura es más patente en el artículo del *Éclair des Pyrénées*³⁸ que empieza por lo que Bourdieu³⁹ llamaba «*le ton de l'évidence*»: la legitimación de una verdad mediante una autoridad (con la generalización e inclusión del autor merced al pronombre indefinido francés ON), «*c'est l'année de la femme, on le sait*» seguida de la advertencia, «*mais il ne faudrait pas que*» desembocan en las imágenes tópicas sobre el sexo débil y la imposibilidad, cuando no la anormalidad, para una mujer de recurrir a la fuerza. En la retahíla de tópicos misóginos que siguen, el de la mujer al volante por ejemplo, y que pretenden establecer una connivencia con el lector, nos interesa recalcar dos aspectos:

la utilización de la referencia a las películas del oeste permite obviar toda idea de legitimidad y acatamiento de la ley para dejar paso a impulsos (los puñetazos, los disparos, y el güisqui)⁴⁰

Se construye pues la imagen de una mujer imprevisible incapaz de reflexión con el insulto, solapado de animalización, que se confirma en las últimas líneas con la palabra «pedigrí»⁴¹.

Si el artículo de *Sud Ouest*⁴² no es tan lamentablemente misógino eso no quita que proceda a unas sustituciones semánticas que deslegitimizan la lucha de la intelectual: la oposición a la dictadura pasa a ser un conflicto, «*en conflit avec le régime franquiste*»⁴³ y si bien la palabra conflicto tiene también el sentido de oposición no deja de introducir una atenuación del

38 *L'Éclair des Pyrénées* – 29-30-31 mars 1975.

39 Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982, p. 169.

40 La película de Christian Jaque, *Les pétroleuses*, se estrenó en 1971.

41 «*la conductrice irascible, armée et sous l'emprise du whisky, termine sa course devant le shérif du commissariat de police de Bayonne, puis à la gendarmerie. On apprend à ce moment-là le pedigree de la dame [...]*» *L'Éclair des Pyrénées*, op. cit.

42 *Sud Ouest*, samedi 29 mars 1975.

43 *Ibid.*

concepto de compromiso. Compromiso que también se disuelve a continuación con las litotes «*démêlés avec le régime franquiste*» (problemas-altercados y es de notar que es el mismo término que se emplea en la última frase para evocar el altercado con Barenne)⁴⁴, «*n'est pas à proprement parler une femme de droite*» y por fin el hermético tríptico «*dangereuse fomenteuse de troubles*» esos disturbios pierden sus características políticas pues el conector «*elle a d'ailleurs été*» deja paso a la explicación: no fue una presa política sino que fue «*incarcérée avec les détenus de droit commun*» lo que es una manera de expulsarla de la esfera del compromiso y palabra política para arrastrarla en los calabozos de mujerzuelas y maleantes, que no tienen porqué hablar. Y aunque la condición de intelectual aparezca bajo la mención de la profesión «*écrivain, journaliste*», la ausencia de referencias a sus obras convierte su trabajo en mero pasatiempo, otra forma de ocultación de su voz.

Los artículos de la prensa española recogen el texto de la agencia EFE (*La unidad – El progreso – ABC*): «La duquesa de Medina Sidonia dispara sobre un perseguidor /La duquesa de Medina Sidonia dispara contra un automovilista». La opción es, en estos artículos presentar a la Duquesa como la víctima de la agresión pero eso sí, sin ninguna referencia a su compromiso, ni siquiera a su situación de exiliada. Más interesante es el artículo que se publicó en *Informaciones*⁴⁵. En efecto, si publicaron el derecho a réplica y rectificación de Luisa Isabel, se añadió una nota biográfica relativamente extensa. Sirva de botón de muestra esta referencia a la novela *La Huelga*. En este fragmento aparece claramente el método utilizado, en el cual se identifican los procedimientos de la retórica franquista: «la novela en su línea argumental se centraba en el conflicto suscitado entre obreros y patronos en Sanlúcar de Barrameda lugar donde la duquesa posee una casa»⁴⁶. Otra vez, se utiliza la palabra «conflicto», lo que viene a ser una manera de ocultar la palabra huelga como lucha de los antagónicos intereses de dos clases sociales o en el sentido de oposición. No puede ser neutro también el que el periodista aluda a Luisa Isabel Álvarez de Toledo en ocho ocasiones, con la mención de su título de duquesa, como una manera de recordar su clase y ocultar, reactivando la pertenencia a la nobleza, el compromiso con las clases bajas.

Esa imagen de «pistolera» irreflexiva e incontrolable como medio de negarle a la exiliada su disidencia y su compromiso se contagiará al ámbito judicial francés. En efecto cuando el tribunal de Bayona condena Isabel a seis meses de cárcel y a dos multas por los sucesos de marzo del 75, el fiscal vuelve a utilizar la referencia y la imagen que acuñó la prensa local, ya que la acusación del tribunal decía así que la duquesa: «se paseó haciendo disparos en el aire como si estuviera en el Far West, poniendo en peligro la seguridad y el orden público»⁴⁷.

Con todo, la lectura de estos artículos y la posterior censura editorial nos dan algunas pistas para comprender como, incluso después del 75 la sustitución de la obra, dicho de otro modo, la sustitución de la producción intelectual, por la construcción de una imagen de mujer, permitió ocultar y silenciar un compromiso y una obra que no cejó en su empeño de analizar y denunciar las máscaras de la opresión y la injusticia.

44 *Sud Ouest*, op. cit.

45 *Informaciones*, 30 de marzo de 1975.

46 *Ibid.*

47 *El País* – 26 de febrero de 1977.

En la novela *La Huelga* Álvarez de Toledo dio cuerpo a unas mujeres recluidas y sometidas en el reducido espacio del hogar, o en ámbitos masculinos en los cuales se convierten en presas (prostíbulos, tabernas, bodegas) construyendo así una impecable muestra del manido paradigma empleado por el franquismo: acción/ pasividad o superior/inferior como equivalencia de la figura hombre/mujer. También es cierto que estas mujeres, relegadas a reducidos y sórdidos espacios, fueron doblemente excluidas del espacio público por el discurso dominante del nacionalcatolicismo y por la miseria. Porque excluir del espacio público es también arrebatar la palabra. En el exilio, Luisa Isabel ejerció su poder de «decir» cuando la censura de su país no se lo permitía, pero no obstante, paulatinamente, otros mecanismos pretendieron excluirla del espacio simbólico de la palabra y pues de la indisociable correlación entre cultura y poder.

Al regresar de su exilio en París y Hasparren, Luisa Isabel se dedicó al archivo de su palacio de Medina Sidonia, en Sanlúcar, entregada tarea en el delimitado espacio de su biblioteca y de su palacio. Si bien seguirá escribiendo, su obra sigue sin ser reeditada o publicada. Ya en 1977, el 30 de abril, en *Ruedo Ibérico, Cuadernos para el dialogo* Fernando García denunciaba, en un artículo titulado «Libros que no nos dejan leer»⁴⁸, el que no se pudieran leer las obras publicadas por la editorial Ebro entre las cuales figuraba *La Huelga*.

En 2011, con motivo de la publicación ¡46 años más tarde!, de *La era de Palomares* por las ediciones *El viejo Topo* Juan Goytisolo se indignaba ante la censura editorial que impidió que se publicara antes esta obra de Luisa Isabel Álvarez de Toledo y si, como el mismo la calificó, fue una «escritora sin mandato»⁴⁹ los mecanismos de la censura y la reactivación de los paradigmas masculino/femenino la convirtieron también en una escritora sin espacio.

48 Fernando García, «Libros que no nos dejan leer», *Cuadernos para el diálogo de Ruedo Ibérico*, París, 30 de abril 1977.

49 Juan Goytisolo, *El País*, 2 de junio de 2011.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ DE TOLEDO, Luisa Isabel, *La Huelga*, Paris, Éditions de la librairie du Globe, colección Ebro, 1967, 285 p.
- BARRACHINA, Marie Aline, *La Section Feminine de F.E.T et des J.O.N.S, puis du Mouvement National. Origine, genèse, influence, fin 1937-1977*, Thèse de III cycle, Paris III: 1979, 451 p.
- BOURDIEU, Pierre, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982, 244 p. ISBN: 2-213-01216-4
- CHAMPEAU, Geneviève, *Les enjeux du réalisme dans le roman sous le franquisme*, Madrid, bibliothèque de la Casa Velázquez, 1995, 418 p. ISBN: 84-86839-62-9
- CASTELLET, Josep María, *La hora del lector*, Barcelona, Seix Barral, Biblioteca Breve, 1957, 162 p.
- GOYTISOLO, Luis, *El furgón de cola*, Barcelona, Seix Barral, 2001, 312 p. ISBN: 9788432211058
- HIBOU, Béatrice, *Anatomie politique de la domination*, Paris, Éditions de la Découverte, 2011, 300 p. ISBN 9782707167668
- LAVAIL, Christine, *La femme nouvelle et son rapport à la culture (1935-1965) : la presse institutionnelle*, thèse de III cycle, Paris IV: 1994, 413 p.
- RIPA, Yannick, «*Armes d'hommes contre femmes désarmées : de la dimension sexuée de la violence dans la guerre civile espagnole*», in: Cécile Dauphin, Arlette Farge (dir.), *De la violence et des femmes*, Paris, Albin Michel, 1997, 208 p. ISBN: 9782226093813
- VEYNE, Paul, *Sociologie historique d'un pluralisme politique*, Paris, Éditions du Seuil, 1976, 799 p. ISBN: 2-02-0045079

Elise MARTOS – professeure agrégée, ses recherches portent sur l'oeuvre et la figure d'intellectuelle engagée de Luisa Isabel Álvarez de Toledo. Dans une perspective de genre, ses études la conduisent également à analyser les mécanismes de censure et d'exclusion du champ de la pensée.

Questions d'histoire, d'y voir et de pouvoir

Historia, visión y poder

History, vision and power

Marion LE CORRE-CARRASCO

Université Lumière-Lyon 2 - Maître de conférences

La réflexion s'oriente dans une perspective proche de l'utilité, mais teintée d'une résonance politique, un chemin de traverse emprunté pour sonder les paradigmes du masculin et du féminin dans les créations en tant qu'« espaces de contestation », plus ou moins conscients d'ailleurs, révélateurs d'engagements qui cristallisent « les réalités politiques et sociétales ». Quelques œuvres de l'artiste d'origine mexicaine Frida Kahlo (1907-1954) permettent une lecture plurielle, éclairée par le triptyque annonciateur de notre titre. Tout d'abord, quels rapports entretiennent les peintures de Frida Kahlo avec l'Histoire du Mexique ainsi qu'avec sa propre histoire personnelle ; puis quelle vision, singulière et féminine, offrent-elles des « réalités politiques et sociétales » dans lesquelles l'artiste se meut ; enfin, comment l'art de Frida Kahlo s'affirme-t-il en tant que pouvoir de revendication à la fois collectif, individuel et féministe ? La présence, physique et artistique, de Diego Rivera (1886-1957) a marqué l'art de cette artiste. Pour autant, la citation du paradigme féminin dans l'œuvre de Frida Kahlo s'affranchit d'une binarité sexuée archétypale ; celui-ci surgit au contraire dans une symbiose

La investigación se orienta hacia una perspectiva que tiene que ver con la utilidad, pero matizada por una resonancia política, una trocha por la que vamos andando para sondear los paradigmas de lo masculino y de lo femenino en las creaciones en tanto que «espacios de protesta», más o menos conscientes por cierto, reveladores de compromiso que cuajan «las realidades políticas y societales». En este sentido, unas obras de la artista de origen mexicano Frida Kahlo (1907-1954) permiten una lectura plural, guiada por el tríptico anunciador de nuestro título. Antes que nada, ¿qué relaciones unen las pinturas de Frida Kahlo tanto con la Historia de México como con su propia historia personal? Luego, ¿qué visión, singular y femenina, ofrecen de las “realidades políticas y societales” entre las cuales evoluciona la artista? Y por fin, ¿cómo se afirma el arte de Frida Kahlo en tanto que poder de protesta colectivo a la par que individual y feminista? La presencia física y artística de Diego Rivera (1886-1957) impactó el arte de aquella artista. Con todo, la cita del paradigma femenino en la obra de

paradoxalement chaotique dans laquelle les paradigmes Masculin/Féminin déconstruisent et fondent tour à tour l'originale cosmogonie de Frida Kahlo. Ainsi, sous son regard scrutateur s'enchaînent « bouleversements, mutations [et] avancées » artistiques.

Mots clés : Frida Kahlo, Diego Rivera, histoire, regard, revendication, genre

Domaine : Peinture, xx^e siècle, Mexique

Frida Kahlo se libra de una binaridad sexualizada arquetípica; al contrario ésta surge en medio de una simbiosis paradójicamente caótica en la cual los paradigmas Masculino/Femenino a veces deshacen y otras veces fundan la original cosmogonía de Frida Kahlo. Así es como, mediante su escudriñadora mirada, se enlazan «trastornos, mutaciones [y] avances» artísticos.

Palabras claves : Frida Kahlo, Diego Rivera, historia, mirada, reivindicación, género

Keywords : Frida Kahlo, Diego Rivera, history, vision, claim, gender

Les paradigmes Masculin/Féminin sont-ils encore utiles aujourd'hui ? À l'image de Balthazar Claës dans *La recherche de l'absolu*¹, nous poursuivons là sans relâche notre quête conceptuelle et passionnelle, testant de nouvelles approches, mettant à l'épreuve des supports pluriels, éprouvant d'insondables contradictions, expérimentant enfin d'audacieuses hypothèses. L'interrogation posée ici d'une utilité des paradigmes du masculin et du féminin semble avancer sur le devant de la scène artistique une problématique incongrue : la création n'échappe-t-elle pas, par essence, à cet impératif pragmatique ? Et pourtant, c'est de ce décalage notionnel lui-même que peut surgir une nouvelle lecture de ce double paradigme diffracté.

Nos réflexions s'orientent aujourd'hui dans une perspective toujours proche de l'utilité, mais teintée d'une résonance politique, un chemin de traverse en somme que nous empruntons pour sonder les paradigmes du masculin et du féminin dans les créations en tant qu'« espaces de contestation », plus ou moins conscients d'ailleurs, révélateurs d'engagement qui cristallisent « les réalités politiques et sociétales »².

Pour joindre ma contribution à cette nouvelle matière, je suis restée fidèle à mon champ d'étude de prédilection : la peinture, mais, pour la première fois, c'est l'œuvre d'une femme que je voudrais parcourir. Je tenterai de ne pas répéter des commentaires communs, servis abondamment sur Frida Kahlo, l'intérêt étant de débusquer plutôt ce qui n'est pas vu, ce qui n'est pas dit, et d'interroger la ductilité de l'expression artistique plutôt que de s'arrêter aux formes figées.

Mes analyses suivront logiquement le triptyque énoncé dans le titre. J'envisagerai quelques tableaux de Frida Kahlo dans leurs rapports avec l'histoire avec et sans majuscule (« question d'histoire »); puis en tant que vision singulière et en tant que vision féminine (« question d'y voir ») ; et finalement en tant que pouvoir, l'art de Frida Kahlo – pour reprendre les termes employés par Nadia Mékouar-Hertzberg au moment de définir cette orientation politique –, étant un « espace de contestation ». Contestation collective, contestation personnelle, mais aussi contestation féminine.

La première approche proposée est donc celle de l'histoire. Comment et pourquoi, tout en portant, détournant, révolutionnant, déniait les paradigmes du masculin et du féminin, l'art de Frida Kahlo nous renvoie-t-il aux réalités politiques et sociétales de son quotidien et du nôtre ? Toute l'œuvre de cette artiste est fondamentalement liée, tout d'abord, à l'histoire du Mexique où elle est née en 1907. Frida Kahlo elle-même scelle son existence avec La première approche proposée est donc celle de l'histoire. Comment et pourquoi, tout en portant, détournant, révolutionnant, déniait les paradigmes du masculin et du féminin, l'art de Frida Kahlo nous renvoie-t-il aux réalités politiques et sociétales de son quotidien et du nôtre ? Toute l'œuvre de cette artiste est fondamentalement liée, tout d'abord, à l'histoire du Mexique où elle est née en 1907. Frida Kahlo elle-même scelle son existence avec les bouleversements politiques de son pays puisqu'elle falsifie sa date de naissance pour la faire correspondre avec celle du début de la révolution mexicaine en 1910. Comme si son propre avènement était inhérent à cet événement, ou vice-versa.

L'Histoire, avec une majuscule, a influencé son art, car après la période coloniale et la dictature du général Porfirio Díaz, le Mexique aspire à de profonds changements. Lorsqu'en 1920 Álvaro Obregón arrive au pouvoir, un certain renouveau culturel voit le jour. Un ministère des affaires culturelles est créé, sous la direction de José Vasconcelos et ces années marquent

1 Roman d'Honoré de Balzac publié pour la première fois en 1834.

2 Pour reprendre les termes de l'appel à contribution.

une véritable révolution sociétale : l'héritage et l'identité du Mexique indien ressurgissent avec force et sont intégrés, plus ou moins naturellement, à la culture nationale. D'un point de vue artistique, ce revirement signifie l'abandon progressif des canons étrangers, principalement européens, et la célébration des origines populaires séculaires. Une œuvre de jeunesse, *l'Autoportrait à la robe rouge* de 1926, souligne notamment cette influence occidentale que Frida Kahlo abandonnera peu à peu. « Le portrait [est] plein de dignité et de noblesse [et il] reflète l'intérêt que Frida Kahlo portait à la peinture de la Renaissance italienne. Le cou maniériste démesurément long rappelle les représentations du Parmesan »³. Comme certains artistes de son époque, tels Miguel Covarrubias ou Roberto Montenegro, Frida Kahlo tournera donc le dos à ces canons pour puiser plutôt son inspiration dans sa culture nationale, voire patrimoniale.

Au-delà de l'influence de l'Histoire politique sur son évolution stylistique, il faut également remarquer que son engagement politique a été réel, militant et utile. Réel, dès sa jeunesse puisqu'elle adhère au groupe des « *cachuchas* » actif au sein de l'école supérieure où elle suit ses études, la Escuela Nacional Preparatoria. Les « *cachuchas* » sont des partisans socio-nationalistes qui soutiennent les réformes et la politique éducative de José Vasconcelos, ministre des Affaires culturelles. L'engagement de Frida Kahlo est également militant, marqué symboliquement par son adhésion au parti communiste mexicain en 1928. Enfin, elle désire elle-même que cet engagement soit « utile ». En effet, Frida Kahlo écrit à la fin de sa vie dans son journal, alors que sa santé est déjà très altérée : « je veux transformer [ma peinture] en quelque chose d'utile, car jusqu'ici, j'ai uniquement créé avec une expression sincère de moi-même qui est malheureusement très loin de servir le parti. Je dois lutter de toutes mes forces pour que le peu de positif que me permet mon état physique serve aussi la révolution, la seule vraie raison de vivre »⁴. Cette citation est éclairante à plus d'un titre. D'abord elle insiste sur la notion de mutation, avec « je veux transformer [ma peinture] », ensuite elle revendique l'idée d'un art utile, ici instrument de la propagande politique, radicalement posé comme « seule raison de vivre » de l'artiste. Toutefois, les œuvres politiques de Frida Kahlo ne sont pas les plus abouties esthétiquement, comme le montre par exemple *Le marxisme guérira les malades* de 1954. Frida Kahlo évoque ici « l'idée utopique que la conviction politique pourrait la délivrer – et avec elle l'humanité entière – de ses souffrances [physiques]. Soutenue par son idéologie, elle peut renoncer à ses béquilles »⁵. Le visage et le buste de Frida Kahlo sont protégés par une forme circulaire qui se dessine tout autour d'eux. En bas, les mains bienveillantes et miraculeuses du parti, rehaussées du troisième œil, affranchissent l'artiste de son handicap. En haut, la colombe blanche, figure métonymique de Frida dont le prénom en allemand signifie « la paix », abrite à la fois la jeune femme et le monde. Mais le réseau symbolique, habituel chez Frida Kahlo, est moins nourri que dans d'autres œuvres et la touche est plus épaisse, voire empâtée par endroits. Son état physique altère sa maîtrise de l'art, comme dans *Autoportrait avec Staline* de 1954 composé dans le même esprit qu'*Autoportrait avec le Dr Juan Farill*, 1951. Ses deux sauveurs, l'idéologue et le médecin, sont mis en abyme, représentés eux-mêmes sur une toile dans la peinture, comme un piédestal leur rendant hommage. Cette composition, sous la forme d'un ex-voto populaire, est fréquente dans l'art de Frida Kahlo. Mais ici les nombreux tranquillisants qu'elle consomme en 1954 rendent difficile l'exécution de ses projets propagandistes.

3 Andrea Kettenmann, *Frida Kahlo 1907-1954, souffrance et passion*, Cologne, éd. Benedikt Taschen, 1992, p. 7.

4 Raquel Tibol, *Frida Kahlo, una vida abierta*, México D.F, Oasis, 1983, p. 63.

5 Andrea Kettenmann, *op. cit.*, p. 85.

L'histoire personnelle de l'artiste a également eu des incidences majeures sur son art. Je ne retiendrai ici que deux événements. Tout d'abord, un accident de la circulation est à l'origine de toutes ses souffrances, mais il est aussi le principal déclencheur de son art. À 18 ans, Frida Kahlo frôle la mort : sa jambe droite, son bassin, certaines de ses côtes et sa colonne vertébrale sont fracturés. Toute sa vie, elle endurera de pénibles affres suite à ce drame et devra longtemps rester alitée. C'est cette station allongée et cette immobilité qui seront la genèse de son art. Elle confie à un critique d'art, en 1952 : « comme [...] je devais passer beaucoup de temps au lit, [...] je réclamai à mon père [sa boîte de couleurs]. [...] Ma mère me fit faire un chevalet par un menuisier, si l'on peut appeler ainsi l'appareil spécial que l'on pouvait fixer à mon lit [...]. Je commençais donc à peindre »⁶.

La seconde circonstance qui bouleverse sa vie et son art est sa rencontre avec le peintre muraliste Diego Rivera, de 21 ans son aîné. En 1922, elle vient le voir à l'œuvre, et l'admirer, alors qu'il peint l'amphithéâtre Simón Bolívar à l'Escuela Nacional Preparatoria. Elle le consulte sur ses propres productions et ils fréquentent ensuite ensemble les mêmes milieux artistiques et politiques qui prônent un art mexicain authentique. Dans ce cercle intellectuel, Frida Kahlo est particulièrement influencée par un essai d'Adolfo Best Maugard, écrit en 1923. Il s'agit d'un « manuel de dessin relatif à la tradition, la revivification et le développement de l'art populaire mexicain. [Une] introduction théorique [porte sur] la fonction sociale de l'art et l'importance de l'art populaire. [...] »⁷. Son *Autoportrait*, 1923, illustre son propos : il emploie « la manière de peindre stylisée sans perspective pour renvoyer aux sources indiennes de l'art populaire du Mexique »⁸, et, sans rejeter totalement l'inspiration coloniale, il représente un « rideau retenu avec des cordelettes, un élément des portraits du siècle précédent [...] Il crée de la même manière le fond vallonné, le château avec drapeau mexicain sur le toit, le soleil et l'avion »⁹. Je détaille ces éléments, car ils se retrouvent clairement dans l'*Autoportrait* « *Le temps vole* », de 1929 : l'avion, les rideaux et les éléments typiques de la culture mexicaine, ici, les bijoux de l'artiste. L'année d'exécution de ce tableau est aussi celle du mariage de Diego et Frida.

Sa liaison avec Diego a été plus que tumultueuse, en raison principalement des infidélités de celui-ci. Le tableau *Unos cuantos piquetitos* offre un bel exemple de l'intersection des paradigmes du masculin et du féminin. Une première lecture sociétale de cette œuvre soulignerait qu'il s'agit là de la transcription personnelle d'un fait divers survenu au Mexique en 1935 et dont Frida Kahlo avait eu connaissance. On peut y lire la dénonciation sociologique d'une violence machiste disproportionnée et outrageante : un mari jaloux poignarde et tue sa femme, puis s'en défend mollement au tribunal en prétendant qu'il ne s'agissait que de « quelques petits coups », termes odieux repris comme dans un phylactère dans le tableau. Le masculin et le féminin sont ici cruellement opposés : l'homme, habillé, tête couverte, garde un poing serré et un rictus indéfinissable. La victime, nue, couverte de sang, a la bouche et une main ouvertes, d'où le sang s'échappe à flots. Son ventre surtout a été symboliquement lacéré. Mais au-delà, ou en deçà, de cette lecture sociétale les paradigmes du masculin et du féminin nous renvoient à la souffrance émotionnelle de Frida Kahlo. En 1935, elle a quitté Diego parce qu'il avait commencé une liaison avec sa sœur Cristina Kahlo qui posait alors pour lui. Cette figure masculine, goguenarde et érigée, inflige une blessure profonde et mortelle à la forme féminine inerte, mise à nu, anéantie. Techniquement, le cadre du tableau signifie que l'anecdote dépasse le motif et que la scène

6 Antonio Rodríguez, « *Frida Kahlo heroína del dolor* », *Hoy*, México D.F, 9 février 1952.

7 Andrea Kettenmann, *op. cit.*, p. 24.

8 *Ibid.*

9 *op. cit.*, p. 25.

invoque un au-delà du représenté, car les taches de sang débordent de la scène et contaminent sa bordure. Comme si la peinture rouge sortait de son support pour s'inviter dans l'espace du peintre et du spectateur.

Telles sont, sommairement, les principales questions d'(H)(h)istoire que je voulais évoquer pour commencer. Ces coordonnées à la fois historiques et personnelles ont façonné chez Frida Kahlo une vision tout à fait singulière.

Là aussi, il y aurait beaucoup à dire sur cette « question d'y voir ». Je commencerai par ce que sa vision n'est pas. Bertram Wolfe, biographe de Diego Rivera, écrit en 1938 : « Bien qu'André Breton [...] lui ait dit qu'elle était une surréaliste, elle n'est pas parvenue à son style en suivant la méthode de cette école [...] Sans les symboles freudiens et la philosophie dont sont possédés les peintres surréalistes officiels, son style est une sorte de surréalisme naïf qu'elle a inventé elle-même. [...] Alors que le surréalisme officiel s'occupe surtout de rêves, de cauchemars et de symboles névropathes, l'esprit et l'humour dominant dans la variante de madame Rivera »¹⁰. Frida Kahlo elle-même écrit dans son journal : « On me prenait pour une surréaliste. Ce n'est pas juste. Je n'ai jamais peint de rêves. Ce que j'ai représenté était ma réalité »¹¹. Dans un autre registre, en 1939, déçue par son séjour à Paris, où l'organisation d'une exposition de ses œuvres promise par André Breton tombe à l'eau, elle écrit à son amant de l'époque Nickolas Muray à propos des surréalistes : « Tu ne peux pas imaginer combien ces gens sont des fils de pute. Ils me font vomir. Ils sont si foutûment "intellectuels" et dépravés que je ne peux vraiment pas les supporter plus longtemps »¹².

C'est sa cosmogonie picturale si particulière qui tend à faire prendre son art pour du surréalisme, mais sans doute est-ce là une déformation propre aux Européens, car Frida Kahlo n'intègre ni plus ni moins que les motifs chers à sa culture mexicaine et à son héritage précolombien. Ses représentations fantastiques ne sont pratiquement jamais déconnectées du monde sensible : réel et imaginaire cohabitent et se fondent dans sa vision personnelle, comme dans la tradition mexicaine. Souvent, son art n'est pas dénué d'une certaine mise en scène artificielle, mais il s'inspire fondamentalement des « affaires de la cité ». Frida Kahlo a elle-même théorisé sa démarche. En effet, à partir de 1943, elle dirige un cours de peinture à l'académie des beaux-arts. Ses élèves ont témoigné ainsi : « Ce qu'elle nous apprend avant tout, c'est l'amour des hommes, du peuple et le plaisir de l'art populaire. "Muchachos", avait-elle l'habitude de dire, "enfermés ici, dans l'école, nous ne pouvons rien faire. Allons dans la rue. Peignons la vie dans les rues" »¹³. C'était déjà le cas en 1929 par exemple dans *L'Autobus* où elle aligne « des archétypes de la société mexicaine »¹⁴ : « ménagère, ouvrier, femme indienne donnant le sein, petit garçon, bourgeois »¹⁵ et une jeune femme dans l'air du temps.

Pourtant les scènes de rues ne sont pas légion dans l'œuvre de Frida Kahlo. Et s'il ne fallait retenir qu'un genre pour caractériser en somme sa vision, ce serait celui de l'autoportrait bien sûr. En 1945, elle explique à un critique d'art : « Je me peins parce que je passe beaucoup de

10 Bertram D. Wolfe, « *Rise of another Rivera* », *Vogue*, New York, octobre-novembre 1938, p. 64 et p. 131.

11 Frida Kahlo, *Le journal de Frida Kahlo*, préfacé par Carlos Fuentes, Paris, éd. du Chêne, 1995, cité par Andrea Kettenmann, *op. cit.*, p. 96.

12 Andrea Kettenmann, *op. cit.*, p. 51.

13 Hayden Herrera, *Frida. A biography of Frida Kahlo*, New York, 1983, p. 277.

14 Andrea Kettenmann, *op. cit.* p. 19.

15 *Ibid.*

temps seule et parce que je suis le motif que je connais le mieux »¹⁶. Mais la reproduction sérielle des autoportraits suggère aussi un au-delà de l'autoportrait : elle est, le plus souvent, la seule protagoniste de ses œuvres. Autrement dit, autour de son image ce qui est présent c'est l'absence. Pour peindre son intériorité, Frida Kahlo n'a besoin que d'elle-même : sa solitude face au chevalet ou face au spectateur est constitutive de sa démarche et la circonstance de son alitement la pousse à cette auto-analyse répétée¹⁷.

L'évolution des formats de ses autoportraits est notable. Avant le début des années 1930, elle peint surtout des autoportraits au cadrage resserré, de son visage et de son buste, avec autour d'elle quelques éléments symboliques comme dans l'*Autoportrait* « Le temps vole » de 1929 déjà évoqué, ou simplement décoratifs comme avec l'*Autoportrait au collier*, 1933, qui a pour seuls ornements son bijou précolombien et la broderie de son col immaculé.

À partir de 1930 environ, le format de ses tableaux change, il s'allonge en hauteur quand elle se représente debout, en largeur quand elle se met en scène et qu'elle est alitée. Son corps tout entier est un élément parmi d'autres dans des compositions aux décors fouillés, à la mise en scène structurée, essaimée de symboles. C'est le cas par exemple dans *Ma nourrice et moi*, 1937. Dans un entretien, Frida Kahlo se souvient :

Ma mère ne put pas m'allaiter, car ma sœur vint au monde onze mois après moi. Une nourrice à qui on lavait la poitrine avant de me mettre au sein me nourrissait. Sur l'une de mes toiles, je me représente avec le visage d'une femme adulte et le corps d'une petite fille, dans les bras de ma nourrice, du lait tombant des bouts de sein comme du ciel¹⁸.

L'inconnue qui l'allaitait est anonymée par un masque qui rappelle ceux en pierre retrouvés sur le site de Teotihuacán. De ce fait, aucun contact visuel n'est établi entre la nourrice et l'enfant dont la relation reste froide et distante. L'impression de froid est renforcée par les tonalités grises, bleues et vertes qui encadrent la scène. Tout se passe comme si, finalement, c'était la nature elle-même qui nourrissait Frida Kahlo : le sein nourricier est orné de motifs d'apparence végétale¹⁹, telles de petites grappes, et la pluie semble du lait tombé du ciel. Là encore, en dépit de la massive silhouette humaine, Frida Kahlo est seule, avec la nature.

Enfin, dans les années 40, elle resserre de nouveau son cadrage dans certains de ses autoportraits, de conception plus intimiste comme *Autoportrait en Tehuana*, 1943. Elle porte là un costume traditionnel, dit de Tehuana, caractérisé par ses broderies blanches et provenant d'une région du sud-ouest du Mexique où les traditions matriarcales subsistent. Un autre titre de ce tableau est *Diego dans mes pensées*, ce qui apparaît clairement dans cette composition introspective.

Pourtant, ce qui frappe dans cette série d'autoportraits, c'est la fixité des traits de Frida Kahlo qui ne laisse transparaître aucune émotion, quels que soient les objets ou les symboles qui l'entourent. Même dans le paroxysme de souffrance qui éclate dans *La colonne brisée*, 1944, les larmes coulent sur ses joues, mais son visage demeure imperturbable. Peut-être est-ce là le motif itératif de son regard scrutateur sur le monde ? Faut-il l'interpréter comme une signature, comme un indicateur d'artification²⁰ ? Toujours est-il que sa récurrence interpelle notre propre regard.

16 Antonio Rodríguez, « Una pintora extraordinaria », *Así*, México D.F, 17 mars 1945.

17 Andrea Kettenmann, *op. cit.*, p. 19.

18 Cité par Andrea Kettenmann, *op. cit.*, p. 8.

19 Les lobules mammaires ont, en réalité, exactement cette apparence.

20 Au sens où l'entend Nathalie Heinich, « La signature comme indicateur d'artification », *Sociétés* &

Un tableau fait exception et s'intitule paradoxalement *Le masque*, 1945. Dans cette œuvre, on reconnaît son chignon et le décor habituel de plusieurs de ses autoportraits. Elle porte la main à son visage pour soutenir le masque et c'est la seule occurrence où, de manière factice, son visage exprime une émotion. Comme dans *Ma nourrice* la pluie s'apparentait au lait, ici la rosée perle sur des feuilles comme des larmes. Avec ce masque le renversement est complet : la répétition du visage figé de Frida Kahlo est brisée, une forme préfabriquée vient supplanter ses traits. Avec cet ultime retournement, cet oxymore iconographique, Frida Kahlo marque une fois de plus la singularité de sa vision.

Qu'en est-il à présent de ses mises en scène du pouvoir ?

En tant qu'« espaces de contestation », trois catégories peuvent être distinguées dans ses tableaux. Dans la première, ses revendications concernent des relations de pouvoirs à l'échelle nationale, voire internationale. Par exemple, dans *Mes grands-parents, mes parents et moi*, 1936, elle « raconte l'histoire de ses origines, elle est la petite fille du jardin de la "Maison bleue" à Coyoacán, l'actuel musée Frida Kahlo, où elle est née et décédée »²¹. Au-dessus de cet autoportrait souvenir, elle a peint ses parents, tels qu'ils ont posé pour leur photo de mariage. À gauche, Frida Kahlo est également représentée au stade de fœtus, liée à sa mère. Juste en dessous, fécondation et pollinisation se côtoient comme la pluie et le lait, ou les larmes et la rosée. Reléguée dans l'angle inférieur gauche du tableau, cette saynète d'étincelles de vies humaine et végétale conjointes n'en est pas pour autant anecdotique et elle rappelle bien combien la genèse d'une osmose tellurique est fondamentale dans l'art de Frida Kahlo. Tout en haut, symboliquement, les grands-parents maternels de l'artiste sont peints au-dessus du sol mexicain d'où ils sont originaires, au-dessus de plants de nopal emblématiques du Mexique. À droite en revanche, pour signifier l'immigration de ses grands-parents paternels depuis l'Europe, Frida Kahlo fait figurer ceux-ci au-dessus de l'étendue d'eau qu'ils ont traversée. C'est bien le métissage social, culturel et historique qui est mis en scène ici avec, en arrière-plan, les tensions et les luttes de pouvoir que chaque identité ou nationalité tentera d'imposer.

D'autres enjeux, d'autres relations de pouvoir sans doute plus politiques, sont à l'œuvre dans un des tableaux les plus connus de Frida Kahlo : *Autoportrait à la frontière entre le Mexique et les États-Unis*, 1932. Au centre du tableau, hiératique, l'artiste incarne littéralement la frontière du titre. À gauche, elle tient un petit drapeau mexicain dont tout l'arrière-plan se fait l'écho, depuis les végétaux typiques, profondément ancrés dans le sol jusqu'aux divinités pré-hispaniques Quetzalcóatl et Tezcatlipoca, le soleil et la lune, en passant par les vestiges culturels épars. À droite, du côté de la cigarette qu'elle tient à la main, l'univers américain est froid et sans âme. La technique et l'artificiel culminent dans les gratte-ciel aveugles et les usines Ford qui crachent leur fumée en noyant le drapeau des États-Unis. Les dieux ont ici été remplacés par le règne de la production, du profit, et de l'exploitation ; c'est donc le pouvoir capitaliste qui est stigmatisé dans la moitié droite de ce diptyque.

Mais les revendications de Frida Kahlo peuvent être également d'ordre personnel. Avec son succès grandissant, elle commence à gagner de l'argent : grâce à son art, elle acquiert peu à peu une autonomie financière. Elle explique en ces termes sa prise de conscience : « De cette manière, je pourrai devenir libre. Je pourrai voyager et faire ce qui me plaît sans devoir demander

Représentations, 1/2008, n° 25, p. 97-106. En ligne, disponible sur <http://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2008-1-page-97.htm> (consulté en mars 2013).

21 Andrea Kettenmann, *op. cit.*, p. 7.

de l'argent à Diego »²². Séparée de Diego, elle fréquente d'autres hommes et des femmes. Ils divorcent finalement en 1939. Son indépendance est officiellement scellée.

En dernier lieu, j'évoquerai ses revendications féminines, voire féministes. Les cheveux de Frida Kahlo sont un marqueur symptomatique de ses états d'âme suite au divorce. En 1940, elle peint *Autoportrait aux cheveux coupés*. Elle s'est débarrassée de ses attributs féminins et en rejette l'image stéréotypée. Jeune fille déjà, elle arborait parfois des costumes d'homme et se complaisait à entretenir une ambiguë androgynie. Ici, la radicalité de la coupe de cheveux, les mèches éparses, sont la réaffirmation de son identité individuelle, non genrée, délestée des codes catégoriels. Mais un an plus tard, Diego et Frida se remarient. Elle peindra alors *Autoportrait à la natte*, 1941, car elle aura laissé ses cheveux repousser. Dans ce tableau, elle porte une coiffure tressée régionale typique, mais des mèches rebelles s'échappent, signe peut-être d'une cassure irréparable, d'un impossible retour en arrière, où toutes les mèches étaient sagement tressées. Ce remariage n'est en effet pas tout à fait conventionnel, car si Frida Kahlo éprouvait le besoin impérieux de vivre avec Diego, et ce besoin était réciproque, elle avait posé ses conditions : grâce à son travail, elle subviendrait seule à ses besoins, et Diego et elle n'auraient plus aucun contact sexuel²³. Ainsi, dans *Autoportrait à la natte* l'artiste n'a plus besoin ni de robe ni de costume pour définir son identité. Ses cheveux rebelles sont l'indice de son indépendance, son collier, la réaffirmation de son appartenance à la culture pré-hispanique, et sa nudité habillée de feuilles d'acanthé la pure expression de son corps et de son être, une fois encore, intimement liés à la représentation de la nature. Vivant aux côtés de Diego, sans plus dépendre de lui, Frida Kahlo trouve une nouvelle force d'expression autonome, libre et affranchie des chaînes stéréotypées.

Je conclurai avec une création de 1944 intitulée *Portrait double Diego et moi*, figuration anthropomorphique originale d'un dieu Janus aux deux visages de face. Cette œuvre a été créée à l'occasion du cinquante-huitième anniversaire de Diego. Elle va me permettre de revenir finalement sur la dualité fondatrice de la question de l'utilité des paradigmes du masculin et du féminin. Coquillages et escargots, symboles ici de la sexualité de Frida et Diego, ornent la composition. Mais cette ornementation reste à distance de la représentation du couple, signifiant ainsi qu'à cette date ils n'ont plus de relations sexuelles : leur fusion n'est qu'artistique. Si par l'artifice de la composition les deux moitiés de visage fusionnent, elles restent cependant distinctes. Plus encore, comme dans *Unos cuantos piquetitos*, un certain rictus n'effleure-t-il pas les lèvres de Diego ? Tandis qu'impassible, Frida Kahlo regarde droit devant elle. Quel sens donner alors aux racines qui enserrant ce visage bivalent ? Sont-elles là pour forcer la fusion coûte que coûte ? Ne sont-elles pas en train d'étrangler le couple unicéphale bissexué ? Ou symbolisent-elles le carcan définitoire et catégoriel qui unit systématiquement et artificiellement le masculin au féminin, comme si l'un ne pouvait exister sans l'autre, comme si l'une ne pouvait s'affirmer sans l'autre ? Ici l'intersection figurative des deux moitiés de visages nous renvoie nettement à une réalité sociale sans demi-mesure.

22 Bambi, « *Frida Kahlo es una mitad* », *Excelsior*, México D.F, 13 juin 1954, p. 6.

23 Diego Rivera, Gladys March, *My art, my life : An autobiography*, New York : Diver publications, 1960, p. 242.

BIBLIOGRAPHIE

BAMBI, « *Frida Kahlo es una mitad* », *Excelsior*, México D.F, 13 juin 1954.

HEINICH Nathalie, « La signature comme indicateur d'artification », *Sociétés & Représentations*, 1/2008, n° 25, p. 97-106. En ligne, disponible sur <http://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2008-1-page-97.htm> (consulté en février 2013).

HERRERA, Hayden, *Frida : A biography of Frida Kahlo*, New York, 1983, 528 p.

KAHLO, Frida, *Le journal de Frida Kahlo*, préfacé par Carlos Fuentes, Paris, éd. du Chêne, 1995, 296 p.

KETTENMANN, Andrea, *Frida Kahlo 1907-1954 : souffrance et passion*, Cologne, éd. Benedikt Taschen, 1992, 96 p.

RIVERA, Diego, MARCH, Gladys, *My art, my life : An autobiography*, New York, Dover publications, 1960, 224 p.

RODRÍGUEZ, Antonio, « *Frida Kahlo heroína del dolor* », *Hoy*, México D.F., 09 février 1952.

RODRÍGUEZ, Antonio, « *Una pintora extraordinaria* », *Así*, México D.F. Hoy, México D.F., 17 mars 1945.

TIBOL, Raquel, *Frida Kahlo, una vida abierta*, México D.F, Oasis, 1983, 273 p.

WOLFE Bertram D., « *Rise of another Rivera* », *Vogue*, New York, octobre-novembre 1938.

Marion LE CORRE-CARRASCO, agrégée d'espagnol, Maître de conférences à l'Université Lumière-Lyon 2, laboratoire PASSAGES xx^e-xxi^e. Auteure d'une thèse de doctorat intitulée *Le sacré espagnol aux prises avec la Modernité (1868-1923), étude d'un motif iconographique et littéraire, au carrefour de l'identité nationale et de la création artistique*.

El ojo que mira: La campaña cartelística del Patronato Nacional de Turismo

L'oeil qui regarde : Les affiches du Patronato Nacional de Turismo

The eye which is watching: Tourist National Board's posters

Nuria PRATS FONS

Université d'Avignon

La publicidad ha sido desde su creación un espacio abierto a la imagen de la mujer; la publicidad turística también. Con objeto de preparar las Exposiciones de Barcelona y Sevilla de 1929, el Patronato Nacional de Turismo editó una serie de carteles para promocionar el turismo receptor. Dado que la mirada de España desde el exterior estaba modelada por el mito romántico, estudio su posible influencia en estos carteles así como el tipo de visión que se ofrece en ellos sobre España y la mujer, teniendo en cuenta no sólo la producción de la imagen sino su recepción por un espectador ideal. Es ahí donde los paradigmas femenino/masculino me parecen todavía válidos.

Plabras claves: turismo, publicidad, cartel, imagen, mujer, género, Patronato Nacional de Turismo

La publicité a été un espace ouvert à l'image de la femme, y compris la publicité touristique. Pour préparer l'Exposition de Barcelone et de Séville en 1929, le Patronato Nacional de Turismo publia une série d'affiches afin de promouvoir le tourisme récepteur. Étant donné que le regard porté sur l'Espagne depuis l'étranger était imprégné du mythe romantique, j'examinerai d'abord sa possible influence sur les affiches avant d'analyser le type d'image que ces affiches donnent de l'Espagne et de la femme, tant du point de vue de la production que de sa réception par un spectateur idéal. C'est là que les paradigmes masculin/féminin me semblent être toujours porteurs de sens.

Mots clés : tourisme, publicité, affiche, image, femme, genre, Patronato Nacional de Turismo

Domaine : Publicité, xx^e siècle, Espagne

Keywords : tourism, advertising, image, women, gender, Tourist National Patronato



El análisis de la evolución del cartelismo turístico oficial ofrece una interesante perspectiva de cómo un país se mira o quiere que se le mire. La imagen que se nos ofrece en los carteles es un verdadero concentrado de ópticas diversas que convergen intentando imponer cada una de ellas su peso y dominancia. En ocasiones, si estamos atentos, podemos oír una pugna, un rechinar entre ellas. No olvidemos que en ese tipo de carteles nos encontramos ante una verdadera sucesión de representaciones mentales, individuales y colectivas, que no siempre van a ser fáciles de armonizar.

En primer lugar, el autor del cartel, ya sea éste nacional o extranjero, posee su propia idea de cuál es el atractivo turístico más adaptado para promocionar el lugar. Dicho autor ha recibido el encargo directo de una comisión –o bien se ha presentado a un concurso público– constituida por diversas personas, quienes a su vez tienen sus propias expectativas sobre el tema, y además, y es esto lo más importante, tienen la misión oficial de encontrar el mejor motivo para traducir los encantos de un espacio nacional y captar con él el interés del turista extranjero. Por lo tanto, el autor del cartel tiene que conjugar su perspectiva con lo que él piensa que pueden ser las expectativas de la comisión que le hizo el encargo. Y para concluir, tiene que combinar todo ese entramado de representaciones antes descritas con la del espectador extranjero quien cuenta también con una serie de imágenes transmitidas por la cultura a lo largo de la historia o por sus experiencias personales. Una larga cadena, pues, de representaciones mentales en las que se funden gustos estéticos, corrientes artísticas, propaganda política, mitos, arquetipos, estereotipos, discursos genéricos y aspiraciones económicas. En palabras de Elysée Trenc, el cartel «recueille tout le système symbolique, les croyances et l'esthétique d'une époque»¹.

El cartel, nacido en el siglo XIX gracias a los avances técnicos que permitieron la reproducción litográfica en serie, se convirtió en un medio visual de comunicación de masas muy efectivo, de ahí que fuera un útil fundamental para la publicidad en general y para la turística en particular.

Desde los inicios de la publicidad, la imagen de la mujer ha sido uno de sus iconos predilectos y el cartel turístico oficial no escapa a esta regla. Estudiar el modo en que se utilizó la imagen femenina en ellos supone preguntarse tanto con qué objetivo aparecen como ante qué mirada ideal esperan encontrarse. Las respuestas a estos interrogantes tendrán que ver con la política turística de cada período así como con el papel de la mujer en la sociedad. De este modo, aparecerán producciones de esa imagen con significados diversos –mujer como adorno, como reclamo, como símbolo...– y a cada uno de ellos corresponderá un tipo de espectador ideal.

En el presente artículo analizo los primeros años del cartelismo oficial, momento crucial porque asistimos a la primera construcción gubernamental de la imagen de España para el turismo, una imagen algo titubeante puesto que tiene que dialogar con múltiples miradas sobre el objeto.

El perdurable legado de los viajeros

Si bien es cierto que desde el siglo XVIII hubo numerosos extranjeros que se adentraron en el país, éstos tenían más de viajeros que de propiamente turistas. Aún con todo, la huella que dejaron marcó profundamente la relación de la península con su imagen exterior.

1 Elysée Trenc, «*L'affiche espagnole*», in: Carlos Serrano et al., *Temps de crise et années folles*, Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2002, p. 138. Ver también Dolores Juanately Heredia y Xosé Manuel Santos Solla, «Turismo y cartelería en Galicia», in: Xosé Manuel Santos Solla (coord.), *Galicia en cartel: A imaxe de Galicia na cartelaria turística*, Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, p. 24 (p. 201 en castellano).

Así, como es sabido, el siglo XIX tiene la marca indeleble de los ilustres intelectuales franceses e ingleses, que visitaron el país dejando a su paso imágenes pictóricas y literarias de una España diferente al horror de la leyenda negra, pero no por ello más cercana a los países del resto de Europa. España seguía siendo diferente, pero esta vez su diferencia se veía desde una perspectiva positiva.

En una Europa romántica cada vez más industrializada y capitalista, los valores tradicionales parecían volatilizarse al compás trepidante de las máquinas. Para encontrarlos había que volverse hacia las sociedades que todavía quedaban fuera de ese proceso, de ahí la mirada hacia lo exótico y oriental. España supuso entonces la entrada desde Europa hacia ese otro mundo distinto. Pasando los Pirineos el ruido del desarrollo vivido en Europa parecía ensordecirse paulatinamente al mismo ritmo que el viajero se acercaba al sur, donde otros sonidos distintos lo inundaban todo.

España diferente, con esa diferencia que tanto ha marcado la representación de sí misma. Diferente, a causa del exotismo orientalista que encontraban tanto en paisajes y arquitectura, como en el carácter natural, poco domeñado, de su población, donde sus tipos predilectos son los bravos bandoleros y las apasionadísimas españolas a lo Carmen. No cabe duda de que esta visión ha sido el legado más perdurable de estos intelectuales, un visión representativa de la mirada del otro extranjero que, por su recurrencia, acabaría por convertirse en la piel que recubriría la imagen de nuestra nación, una suerte de mito identitario con el que desde la orilla española los intelectuales no dejaron de dialogar para repudiarlo o asumirlo, aunque fuera de forma a veces casi inconsciente.

Como señalan algunos autores, el discurso orientalista romántico es un discurso masculino de dominación que feminiza los espacios evocados² y ensalza la masculinidad de los aventureros. Así, España es vista como una tierra indomable donde sólo aguerridos varones –los viajeros– saben introducirse en ella. Y qué mejor modo de feminizarla que escoger a la *española* para condensar en ella la identidad nacional y al mismo tiempo fijar un modo de mirada masculina de dominación sobre ella. Una mirada extranjera primero, pero que después, va a interiorizarse.

La imagen de esta figura femenina no podía dejar de aparecer en el nuevo lenguaje publicitario en que se habían convertido el cartel desde finales del siglo XIX. En esos años, el motivo principal utilizado por la publicidad fue la mujer cuya imagen servía para promocionar cualquier producto, jabones, aceites, bebidas, etc. Eran el reclamo. Este gusto por la reproducción de la imagen femenina se corresponde también con la línea estética modernista de ensalzamiento de lo femenino, que después también se daría en los años treinta con el Art Déco. Pues bien, de entre todas esas imágenes femeninas se encuentran muchas que responden a los rasgos prototípicos de la mujer del sur peninsular, de la andaluza, quien ya estaba fagocitando cualquier otra peculiaridad regional para representar a la española, siguiendo el modelo romántico.

Así, por ejemplo, pueden verse estos rasgos en las bellas y sensuales españolas en los carteles de Julio Romero de Torres, para anunciar las ferias de Córdoba de los años 1912 y 1913, y en el de Salvador Bartolozzi para la Feria de Sevilla de 1922, lo que es normal puesto que se trata de ciudades andaluzas, pero es que el mismo tipo de *Manola* aparece, en el cartel del famoso Rafael de Penagos, para anunciar las fiestas de 1925 de San Fermín.

2 Ver Xavier Andreu Miralles, «La mirada de Carmen: el mite oriental d'Espanya i la identitat nacional», *Afers. Fulls de recerca i pensament*, 2004, vol. 19, nº 48, p. 351.

Inicios del cartel turístico oficial en España

¿ «*Le confort de l'Europe, la luxuriance de l'Afrique*»³?

Como en otros países, son el final del siglo XIX y sobre todo el inicio del XX los que marcan el punto de partida del fenómeno propiamente turístico en España. Y con él nace también el interés estatal por regularlo y fomentarlo, pues pronto se comprueba la importante entrada de divisas que puede suponer para la economía y el enorme poder de propaganda que entraña la que ya empieza a llamarse «la industria del forastero».

En España, en 1905 y bajo el reinado de Alfonso XIII, se crea el primer organismo gubernamental encargado del sector, la *Comisión Nacional para el Turismo*, que en 1911 será sustituida por la *Comisaría Regia del Turismo y Cultura artística*, presidida por el Marqués de la Vega Inclán, ferviente protector del patrimonio histórico cultural español⁴. Pero no es hasta la creación del *Patronato Nacional de Turismo* (PNT), en 1928, cuando el estado otorga los medios económicos y humanos necesarios para que este organismo pueda llevar a cabo una verdadera labor de fomento y promoción del turismo, y ello de cara a las dos grandes exposiciones internacionales (Sevilla y Barcelona) que tendrían lugar el año siguiente, en 1929. El Patronato siguió existiendo durante la Segunda República, pero es en la etapa monárquica cuando su labor de promoción fue realmente modélica. Como señala Ana Moreno Garrido, «la calidad de la acción estatal (cartelería, promoción, diseño de hotelería) no ha tenido rival en el pasado y hubiese sido muy necesaria en otros momentos de nuestra historia turística»⁵.

Es precisamente al PNT de la época monárquica a quien debemos la primera campaña de turismo en la que los carteles fueron protagonistas. Se trata de una extensa y hermosa serie en la que se promocionaron los principales lugares de cada una de las regiones, dignos de atraer al turista ya fuera por sus características naturales, por sus monumentos o por el hospedaje que se ofrecía en ellos, como en el caso de los paradores⁶ o los albergues de carretera.

Los artistas fueron designados por el Patronato y posteriormente sus obras fueron expuestas en una sala de la Exposición Iberoamericana de Sevilla y sometidas a un concurso en el que cinco de ellos resultaron galardonados obteniendo una recompensa monetaria⁷.

Cabría pensar que la imagen de la española estaría muy presente en ellos como así lo estaba en esos otros reclamos publicitarios de los que hablábamos. Tanto más cuanto que se trataba de

3 Existe un catálogo en línea de los carteles oficiales de turismo del fondo del Instituto de Estudios Turísticos. No poseen todos los carteles pero amplían constantemente su colección y representa una ayuda inestimable para el investigador. Disponible en: <http://www.iet.tourspain.es/es-es/documentacionturistica%20consultabddocumental/espanol/catalogos/paginas/catalogosturisticos.aspx> (consultado el 15 de octubre de 2013).

4 Él mismo se ocupó de la restauración y conservación del patrimonio; a su labor se debe por ejemplo la creación de la Casa Museo del Greco.

5 Ana Moreno Garrido, «El patronato Nacional de Turismo (1928-1936). Cuestiones en torno a su financiación y actividad económica», p.17. Disponible en http://www.um.es/ixcongresoaehe/pdfB13%20El%20patronato.%20pdf#_blank (consultado el 15 de octubre de 2013).

6 El primer parador, el de Gredos, se inauguró en 1928. Hay un interesante cartel de 1930 que lo promociona, disponible en <http://www.iet.tourspain.es/img-iet/Carteles/30-15.JPG> (consultado el 15 de octubre de 2013).

7 Ver Rocío Herrero Riquelme, *Madrid en los carteles de turismo*, Tesis doctoral, Universidad Rey Juan Carlos, 2011, p. 220-221. Disponible en <http://hdl.handle.net/10115/11648> (consultado el 15 de octubre de 2013).

llamar la atención de un turista extranjero quien poseía en su imaginario ese estereotipo español forjado por los románticos. Y también, porque si se trataba de representar a la nación, podríamos haber imaginado que la imagen de ese tipo de mujer u otro sirviera de metáfora de la patria como en muchos casos se producía⁸. Pero ninguna de éstas fue la línea seguida para la promoción del turismo en la época, como ahora veremos.



Lámina 1: Cartel Litográfico. Rogéiro, 1929, PNT, Fuente: IET.

De hecho, sólo en un cartel⁹, y éste fuera de la serie principal, aparece claramente el estereotipo de la española y además asimilándose a la nación. Se trata del cartel de Rogéiro¹⁰ para promocionar los descuentos en los billetes de tren para ir desde Francia hasta la Exposición de Sevilla y de Barcelona. En él, se muestran a dos seductoras mujeres sentadas sobre el escudo español con las banderas de sus respectivos países cubriéndoles una buena parte del cuerpo (y descubriéndoles otras), casi idénticas las dos, con la misma postura, pero la española más morena de piel, cabello oscuro, peineta, caracolillo en la frente y dos rosas prendidas del cabello. Es decir, con todos los detalles necesarios para poder ubicarla inmediatamente como española. Lo interesante en

8 Ver el interesante artículo de Andreu Miralles acerca de la construcción de las naciones modernas sobre las construcciones de género, «Retratos de familia (nacional): discursos de género y de nación en las culturas liberales españolas de la primera mitad del siglo XIX», in: Ismael Saz y Ferrán Archilés (eds.): *Estudios sobre nacionalismo y nación en la España contemporánea*, Zaragoza, PUZ, 2011, p. 79-109.

9 Disponible en <http://www.iet.tourspain.es/img-iet/Carteles/29-04.JPG> (consultado el 15 de octubre de 2013).

10 Hasta ahora no he podido encontrar ninguna información sobre el autor, lo que me hubiese interesado para poder comprender mejor el tipo de representación que propone.

este cartel es comprobar que esos detalles, ya en 1928, estaban absolutamente codificados y se estaban convirtiendo en fetiches de la mirada masculina creadora o espectadora.

La política del Patronato, en todo caso para su serie principal de carteles, no fomentó esa dirección puesto que exigía que los cartelistas se interesaran en el patrimonio natural, cultural o arquitectónico y que las figuras estuvieran en un segundo plano¹¹, así es como no pudieron centrarse en la imagen femenina, aunque muchos de ellos la incluyeron. Tampoco la línea predominante va a ser la de ofrecernos una visión romántica de España, salvo en el caso de las ciudades andaluzas de Córdoba y Sevilla.



Lámina 2: Cartel Litográfico. Carlos Sáenz de Tejada,
Córdoba, 1929, PNT, Fuente: IET

El más significativo en este sentido es el cartel de Córdoba¹² de Tejada. Es el único que se centra en un monumento árabe para representar una ciudad. En primer plano aparece un tipo tradicional, pero no una mujer, sino un esbelto caballero vestido de cordobés que parece mirar o esperar al turista apoyado en una de las columnas del patio. El lema de 1929 señalaba simplemente su ubicación: «Córdoba. Cour des Caliphes», pero al año siguiente se transformó en el de «Córdoba. *Le confort de l'Europe, la luxuriance de l'Afrique*». Este añadido tan significativo es la única referencia directa de todos los carteles nacionales del PNT a la imagen oriental. La dualidad expresada, de una sociedad con lo positivo de la naturaleza oriental y lo positivo del

¹¹ Ver Herrero Riquelme, *op. cit.* p. 221.

¹² Disponibles respectivamente en <http://www.iet.tourspain.es/img-iet/Carteles/29-13.JPG> y <http://www.iet.tourspain.es/imgiet/Carteles/30-03.JPG> (consultados el 15 de octubre de 2013).

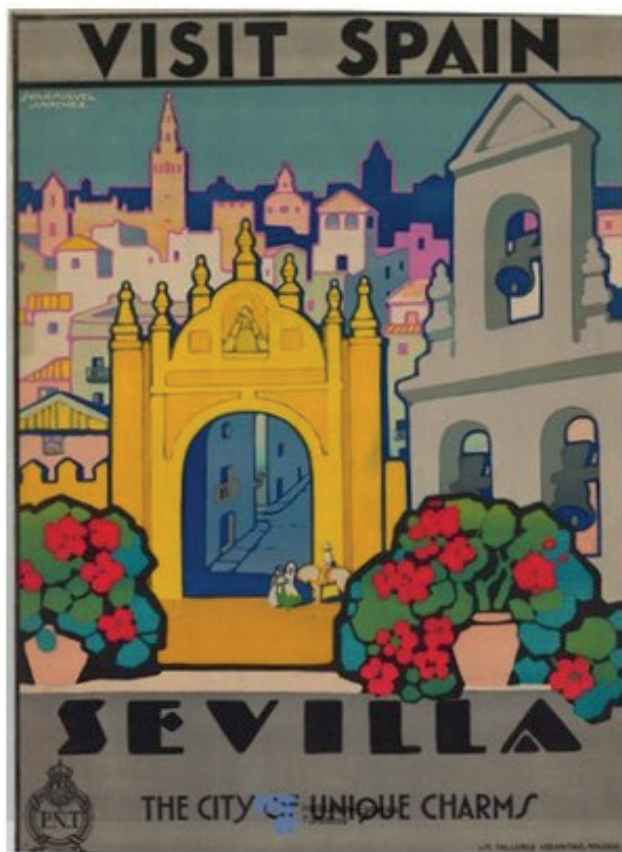


Lámina 3: Cartel Litográfico. Juan Miguel Sánchez,
Sevilla, 1929, PNT, Fuente: IET.

desarrollo occidental, no es en nada la representativa de la serie, puesto que ni siquiera en el cartel de Sevilla se expresa firmemente.

En efecto, en dicho cartel, firmado por Juan Miguel Sánchez¹³ aparecen en primer plano dos macetones con flores que enmarcan la escena, como si la viéramos desde la altura de algún balcón: la Puerta barroca de la Magdalena, un campanario de Iglesia a la derecha y al fondo, el conglomerado de la ciudad de Sevilla con sus torres, casas, tejados y la silueta de la Giralda en ultimo plano. Es claramente uno de los ejemplos en que la arquitectura árabe aparece confundido con el resto de estilos arquitectónicos sin darle un mayor énfasis. Las figuras humanas ocupan un espacio muy reducido en el conjunto. Dos mujeres ataviadas de forma tradicional (parece entreverse que una de ellas lleva mantilla), conversan con un hombre montado a caballo delante de la puerta de entrada a la ciudad. Una escena pues de tipismo para «*The city of unique charms*» de la versión en inglés, o para la «*Ville gracieuse et souriante*» de la versión francesa, en la que más se destaca el colorido de una ciudad luminosa que cualquier otro rasgo distintivo.

13 Disponibles respectivamente en <http://www.iet.tourspain.es/img-iet/Carteles/29-12.JPG> y <http://www.iet.tourspain.es/imgiet/Carteles/29-11.JPG> (consultados el 15 de octubre de 2013).



Lámina 4: Cartel Litográfico. Rafael de Penagos,
Ávila, 1929, PNT, Fuente: IET.

La dualidad existe en la serie, pero no entre lo oriental y lo occidental, sino entre una España tradicional, arcaica, de clases populares pobres y una España moderna, cosmopolita, de la aristocracia y alta burguesía. El cartel de Sevilla puede, de hecho, leerse también como ejemplo de esa España tradicional ya que en sus figuras apenas se visibiliza lo andaluz. Pero quizás el cartel más significativo y sorprendente de esta línea sea el de Rafael de Penagos sobre Ávila¹⁴. En éste, el personaje principal es la imponente muralla que aparece al fondo dejando ver la ciudad tras su puerta¹⁵. Hacia ella se dirigen unas figuras de tipo popular con un mulo, cargados todos de bultos, que parecen caminar dificultosamente a causa de la nieve que todo lo cubre. El ambiente es oscuro, los tonos marronáceos. Una España popular, pues, de espaldas, como sus figuras, a sus propios estereotipos y atractivos, incluso climáticos. El lema parece acentuar la desconstrucción del modelo de atracción turística basado en el sol en el que España también se apoyaba desde sus primeros balbuceos turísticos¹⁶: «*Eine sinfonie der Verschiedensten Klimas*».

14 Disponible en <http://www.iet.tourspain.es/img-iet/Carteles/29-09.JPG> (consultado el 15 de octubre de 2013). Ver también los de Santiago de Compostela y el del Parador de Oropesa.

15 Es muy interesante ver cómo en numerosos carteles las ciudades se nos muestran a través de sus puertas o a través de algún objeto que las enmarca, raramente desde dentro. Perspectivismo, sí, pero también un significativo clave en la representación de España por sí misma: una puerta siempre supone la existencia de dos espacios separados. Véase en este sentido, el comentario sobre el cartel de Córdoba que abordo más adelante.

16 «*Sunny Spain*» fue el lema de una de las primeras campañas promocionales del turismo español en Nueva York en 1914.

Me parece extraordinario que sea justamente Penagos el que haya recogido esta óptica cuando él fue uno de los mayores difusores del enfoque cosmopolita.

«Visit Spain»

Antes de pasar a ver en qué consiste este último enfoque quiero detenerme en el lema que reunía la serie. Se empleó un simple «Visit Spain» –también declinado en francés o alemán–, situado en la parte superior del cartel y con caracteres mayores a los del texto explicativo y/o publicitario de la parte inferior. El conminar a visitar un país era un motivo común en la época, otros como Francia, ya lo habían utilizado antes y seguían haciéndolo.

La búsqueda de originalidad no era un valor para los carteles españoles de entonces y ello responde a dos causas. En primer lugar, dado que en ellos todavía predominaba lo artístico sobre lo publicitario, la originalidad y el impacto del mensaje se dejaba sobre todo a la parte pictórica. En segundo lugar, la copia de un lema nos habla de la voluntad por emparentarse con destinos turísticos europeos más frecuentados entonces, como Suiza, Francia e Italia, donde gracias a la modernidad de sus redes de comunicaciones e infraestructuras el turismo empezaba a tener un importante impacto en su economía¹⁷. Utilizando el mismo reclamo –«Visite España»–, se intentaba pues dar una imagen decididamente moderna del país e incitar a que los espectadores asimilaran ese destino turístico con los anteriormente citados. La parte icónica reforzó en muchos de ellos ese carácter europeo del país.

No hay duda de que la impresión predominante que nos deja la campaña del PNT es de modernidad. Fue una campaña muy cultural dirigida a un turismo de élite –único destinatario que podía responder al reclamo–, un turismo exigente, amante de la cultura, de los deportes –vela, regatas, montañismo, pesca–, de las estaciones balnearias del norte –San Sebastián y Santander– o de otras más soleadas situadas al sur, como las de Málaga o Cádiz, visitadas frecuentemente por los turistas ingleses llegados desde Gibraltar.

Para ofrecer esta orientación cultural y elitista, se destacaron los bienes naturales –paisajes, montañas, costas, clima– y los patrimoniales, ya fueran materiales –monumentos, museos, ciudades– que ponían de relieve el rico patrimonio histórico español, aunque sin hacer apenas hincapié en el legado árabe, como antes aclaramos, o inmateriales –el Camino de Santiago, las carabelas– símbolos de espiritualidad y de pasado glorioso respectivamente. Junto a ello se hacía también la oda a los modernos medios de transporte –automóvil, tren, barco e incluso avión– símbolos de la modernidad y de la velocidad en la época¹⁸.

En cuanto al tratamiento y selección de las figuras humanas, éstos siguen la misma lógica. En la serie encontramos carteles con y sin figura. Cuando la hay, se da una predominancia de las que evocan la modernidad (los casos contrarios son los señalados anteriormente). Estas figuras modernas se muestran en primer plano, u ocupando un espacio significativo respecto al conjunto litográfico. Representan la alta sociedad amante de los deportes y de la cultura, que gusta vestirse siguiendo los dictados parisinos: los hombres con elegantes trajes de chaquetas; las mujeres con vestidos rectos, zapatos de tacón, sombrero cloché, guantes y sombrillas para cubrirse del sol español. Personas ociosas que pasean, van en coche, hacen deporte, visitan

17 Ver Sasha D. Pack, *La invasión pacífica. Los turistas y la España de Franco*, Madrid, Turner, 2006, p. 49.

18 Como ejemplo véase el interesante cartel dedicado a Barcelona donde la ciudad se presenta desde una perspectiva aérea mostrando una parte de una avioneta y su sombra proyectada sobre la Sagrada Familia. Cartel disponible en <http://www.iet.tourspain.es/img-iet/Carteles/29-39.JPG> (consultado el 15 de octubre de 2013).

museos y monumentos, en grupo o en pareja, nunca solos. Cuando se trata de un grupo, siempre son más numerosas las mujeres que los hombres, y éstas son el prototipo de las llamadas Evas o las mujeres modernas.

Quiero detenerme en uno de los carteles que ilustran esta línea. El de Hohenleiter dedicado a la ciudad de Cádiz dentro de la misma serie de «*Visitez l'Espagne*»¹⁹. En la parte inferior cuenta con otro lema que sirve para identificar el lugar escogido: «Cádiz. Puerta de Europa» y en la versión en francés «*Cádiz. Porte de l'Europe sur l'Atlantique*». Este doble lema parece mostrar un titubeo: ¿se trata de una puerta de entrada, o de salida?, ¿qué dos espacios se delimitan?, ¿a dónde da esa puerta cuando se abre? El añadido «*sur l'Atlantique*» restringe el horizonte de significados, evocando únicamente lo que se puede hallar desde el Atlántico, es decir, las tierras de Ultramar, mientras que el simple «Puerta de Europa» podía evocar el continente africano, dirección contraria a la marcada voluntad europeísta de estos carteles.

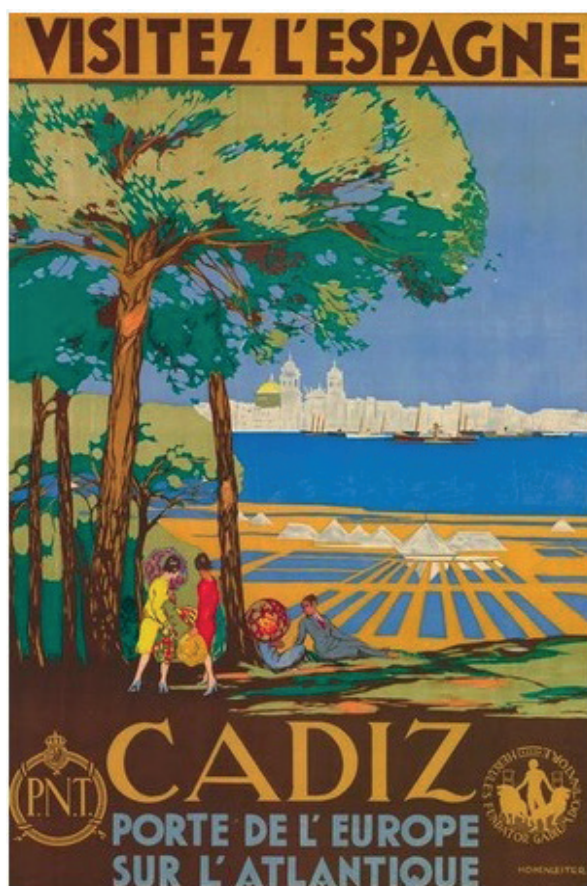


Lámina 5: Cartel Litográfico. Francisco Hohenleiter,
Cádiz, 1929, PNT, Fuente: IET.

Las figuras humanas se hallan en el primero de los cuatro planos que se suceden dando perspectiva a la ciudad de Cádiz, cuya silueta blanca se destaca al fondo. Se encuentran a la sombra de una pinada situada en una suave colina que domina sucesivamente las salinas, la bahía con sus grandes navíos y la ciudad. No hay ninguna concesión a lo andalucista ni en el tratamiento del paisaje ni en los personajes. El grupo está compuesto por tres mujeres y un hombre, todos ellos de la alta sociedad. El hombre, casi tumbado, conversa con una de las damas que está sentada junto a él con su sombrilla, las otras dos están levantadas y parecen ponerse

¹⁹ Disponible en <http://www.iet.tourspain.es/img-iet/Carteles/29-27.jpg> (en español) y en <http://www.iet.tourspain.es/img-iet/Carteles/29-18.JPG> (en francés).

en movimiento. Nadie mira el paisaje, y sin embargo, es casi su perspectiva de Cádiz la que nos ofrece el cartel. Estos personajes funcionan como la llave que abre la lectura del espacio ofrecido a los ojos, lo sitúan en un tiempo y en unas características de la modernidad deseada. Con ellos pueden identificarse los turistas extranjeros y los españoles urbanos acomodados, puesto que tanto pueden ser representación de los primeros –lo que es de por sí de una gran modernidad para la promoción turística- como de la nueva sociedad española que aparece también en otros tipos de publicidad.

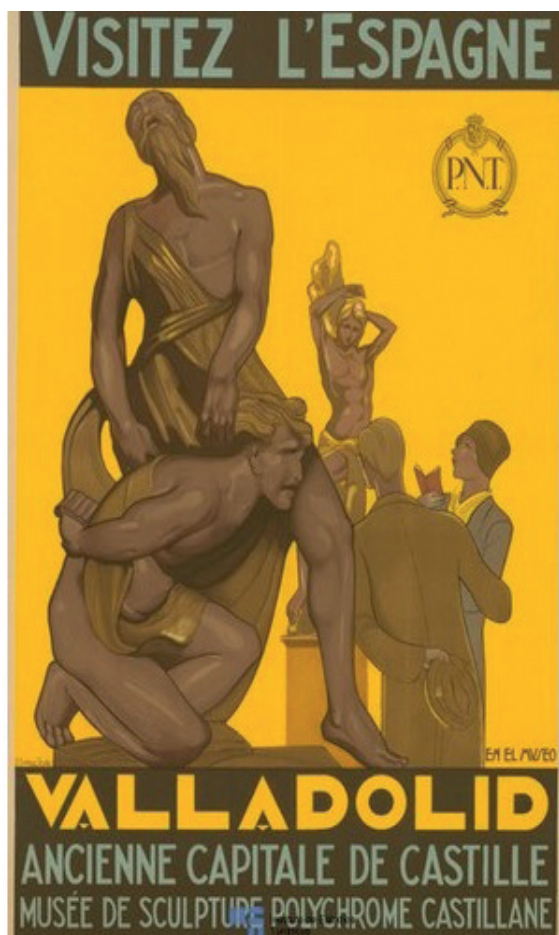


Lámina 6: Cartel Litográfico. Rafael de Penagos,
Valladolid, 1929, PNT, Fuente: IET.

Otros carteles de la serie utilizan la misma técnica para traducirnos con su presencia la modernidad del espacio, como en el dedicado a Alcalá de Henares, donde una pareja que acaba de salir de su coche contempla la fachada de la Universidad, o el del Museo de Valladolid, donde una culta dama, acompañada por su pareja masculina quien la sujeta por la cintura, contrasta la información de un folleto con la escultura que tiene enfrente; o también en el más vanguardista de la serie, el dedicado a las playas del Abra en Bilbao en el que un grupo de personas –tres mujeres y dos hombres– conversan animadamente junto a un flamante automóvil en algún lugar público, como podría ser la terraza de un salón de té, que da a las playas²⁰.

En esta línea moderna, lo que incesantemente muestran los carteles es, por tanto, todo aquello que puede hacer de España semejante a sus vecinos del norte, puesto que de lo que se trata es de demostrar que es capaz de ofrecer lo mismo a los visitantes, no una diferencia.

20 Ver también los carteles de la playa de la Concha de Santander, de Penagos y el de los jardines de la Granja. Todos son consultables en el Catálogo citado del Instituto de Estudios Turísticos.

Pocos años después la balanza se inclinará del lado contrario para encerrarse en su soledad, su idiosincrasia y sus olés.

Si bien es cierto que ofrecer la imagen de un tipo de mujer culta, desinhibida, segura de sí misma, cosmopolita, podía suponer en sí un «símbolo del desarrollo social y ejemplo de la liberalización emprendida», en palabras de Pérez Rojas²¹, no podemos dejarnos obnubilar por la presencia de estas representaciones de mujeres aparentemente liberadas, como si el mero hecho de mostrarlas supusiera ya de por sí un avance. El mismo Pérez Rojas señala que la constante presencia de la mujer moderna tenía más de mito que de realidad empírica. Entonces, ¿por qué esta insistencia de los cartelistas masculinos en mostrárnosla?

En primer lugar, porque como ya hemos ido viendo a lo largo del análisis la figura de la mujer moderna se había convertido en «sinécdote de la modernidad misma»²², para emplear la definición de Susan Kirkpatrick. Emplear su imagen en el cartel era un signo incluso más poderoso que el de los transportes modernos, sin duda precisamente por el contraste y lo novedoso de esta irrupción de la mujer en los espacios públicos.

Y en segundo lugar, porque como señala Lola Luna, la imagen de la mujer ofrece una doble lectura: «El sentido atribuido a la imagen de la mujer depende [...] de una doble convención de lectura patriarcal que la convierte en signo sexuado para un receptor idealmente masculino y en signo modélico para una receptora mujer»²³.

Jamás se muestra a una de esas Evas modernas sola, siempre aparecen acompañadas, a menudo sujetas por el brazo galante de un hombre que les rodea la cintura. Como queriendo limitar o controlar su espacio de libertad. Ahí, en ese aprendizaje de los límites, puede que se encuentre una parte de la construcción de una imagen modélica para lectoras. Pero nada más que una parte, porque la otra tiene que ver con el tipo de lectura sexuada masculina que hace del signo mujer un objeto de deseo al que tienen que parecerse las espectadoras.

21 Francisco Javier Pérez Rojas, «Modernas y cosmopolitas. La Eva Art Déco en la revista *Blanco y Negro*», in: Rosario Camacho, y Aurora Miró (eds.), *Iconografía y creación artística. Estudios sobre identidad femenina desde las relaciones de poder*, Málaga: CEDMA, 2001, p. 235.

22 En *Mujer, Modernismo y Vanguardia en España (1898-1931)*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 221.

23 Lola Luna, *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*, Barcelona, Anthropos, 1996, p. 27.



Lámina 7: Cartel Litográfico. Roberto Martínez Baldrich, Madrid, 1929, PNT, Fuente: www.Todocoleccion.net (ya no está disponible en la web. Puede consultarse en el IET aunque no digitalizado).

El ilustrador Baldrich, a quien le debemos tres carteles para el Patronato –el de la temporada de primavera de Madrid, el único donde aparecen dos mujeres sin acompañamiento masculino, prestas seguramente a acudir a algunos de los espectáculos; el de Toledo y el de las playas del Sardinero en Santander– publicó un conjunto de 13 litografías sobre *Mujeres* (así lo tituló) en posturas sugerentes, picarescas o incluso eróticas, del cual reproduzco su humorística nota introductoria dirigida a un lector masculino, para comprender mejor cuánto hay de erotización, propia de la mirada masculina, en las formas de representación de la imagen de la mujer moderna y comprender también algunas de las trampas:

Antes de penetrar en este Álbum, te agradeceré me escuches dos palabras. No quiero que al terminar de ver sus hojas te encuentres defraudado y me culpes de no habértelo advertido. En las páginas de este libro no vas a encontrar nada nuevo; *la eterna mujercita de todos los siglos se te presentará con el atavío moderno y descocado de nuestra época, muy siglo xx*. El artista, al concebir una obra, recurre casi sobre las demás cosas de la tierra; es el acercamiento del hombre a la mujer; es la fuerza de atracción del ser opuesto... Por eso en todas las edades el artista plasmó la belleza femenina y en todas ellas el desnudo reinó sobre el vestido. *Pero ésta se diferencia de las otras en que reina el vestido sobre el desnudo, influencia de la perversidad y el refinamiento sobre la belleza salvaje*. Así, el artista que hoy se precie de moderno no debe dibujarlas desnudas, sino cubiertas con ceñidos trajes modeladores o con las diminutas vestiduras íntimas que transparenten a través de la fina tela las rosadas tonalidades de su piel suave y perfumada. Estamos en pleno reinado de la coquetería, y nosotros los dibujantes debemos ser las Vestales que conserven el fuego sagrado de tanta frivolidad. Ya ves, tú que vas a hojear este libro, que nada nuevo te espera dentro de él:

son las mujeres que todos los días encuentras en tu camino y que hoy, una vez más, pasan ante ti...²⁴

En resumen, imágenes de eternas mujeres, objetos del natural y también eterno deseo masculino, desnudas ayer, hoy vestidas; para así reducir los logros reales de las mujeres de la época a meras modas y cuestiones pasajeras.

Puesto que una imagen refleja y construye al mismo tiempo, las Evas modernas de los carteles turísticos perfilaban la imagen de una mujer –mítica o no– de la clase alta que había conquistado espacios públicos, así como el derecho a la cultura y al ocio, y que podía simbolizar, en los ojos de un espectador, todos los avances de la sociedad española y su modernidad, pero al mismo tiempo modelaba su dominación genérica, poniendo sutiles límites, clonando modelos hasta que perdieran su sentido (diríase casi que se trata siempre de la misma mujer) y haciéndola diana del deseo masculino.

Aun con todo, la propuesta de estos carteles tanto desde una perspectiva publicitaria, turística, cultural y genérica son el futuro lejano de la línea seguida por la Dirección General de Turismo durante el franquismo. Entonces sí aparecerán por doquier las Cármenes doblemente españolizadas, primero por el estereotipo y segundo por la nueva censura de los cuerpos que despoja al mito romántico de toda su carnalidad.

Pero esa es ya otra historia, otra diferencia y otros los ojos que las verán. De los que daré cuenta, espero, en pronto estudios.

24 Baldrich, *Mujeres*, Madrid, Compañía Ibero-Americana de publicaciones, 1928. Disponible en <http://moralia.tomasmorales.com/index.php/moralia/article/view/1283> (consultado el 15 de octubre de 2013).

BIBLIOGRAFÍA

ANDREU MIRALLES, Xavier, «La mirada de Carmen: el mite oriental d'Espanya i la identitat nacional», *Afers. Fulls de recerca i pensament*, 2004, vol. 19, nº 48, p. 347-367.

«Retratos de familia (nacional): discursos de género y de nación en las culturas liberales españolas de la primera mitad del siglo XIX», in: Ismael Saz, y Ferrán Archilés (eds.), *Estudios sobre nacionalismo y nación en la España contemporánea*, Zaragoza, PUZ, 2011, p. 79-109.

BALDRICH, *Mujeres*, Madrid: Compañía Ibero-Americana de publicaciones, 1928.
Disponible en <http://moralia.tomasmorales.com/index.php/moralia/article/view/1283>
(consultado el 15 de octubre de 2013).

HERRERO RIQUELME, Rocío, *Madrid en los carteles de turismo*, Tesis doctoral, Madrid: Universidad Rey Juan Carlos, 2011. Disponible en <http://hdl.handle.net/10115/11648>
(consultado el 15 de octubre de 2013).

JUANATELY HEREDIA, Dolores y SANTOS SOLLA, Xosé Manuel «Turismo y cartelaría en Galicia», in: Xosé Santos Solla Manuel (coord.), *Galicia en cartel: A imaxe de Galicia na cartelaria turística*, Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, 2005, p. 13-40.

KIRKPATRICK, Susan, *Mujer, Modernismo y Vanguardia en España (1898-1931)*, Madrid, Cátedra, 2003, 322 p.

LUNA, Lola, *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*, Barcelona, Anthropos, 1996, 189 p.

MORENO GARRIDO, Ana, «El patronato Nacional de Turismo (1928-1936). Cuestiones en torno a su financiación y actividad económica», disponible en <http://www.um.es/ixcongresoaehe/pdfB13/El%20patronato.pdf> (consultado el 15 de octubre de 2013).

PACK, Sasha D., *La invasión pacífica. Los turistas y la España de Franco*, Madrid, Turner, 2006, 343 p.

PÉREZ ROJAS, Francisco Javier «Modernas y Cosmopolitas. La Eva Art Decó en la Revista *Blanco y Negro*», in: Camacho, Rosario y Miró, Aurora (eds.), *Iconografía y creación artística. Estudios sobre identidad femenina desde las relaciones de poder*, Málaga: Servicio de Publicaciones Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), 2001, p. 235-288.

SERRANO, Carlos et al., *Temps de crise et années folles*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2002, 300 p.

Nuria PRATS FONS (1964), Maître de Conférences, est espagnole. Un projet post-doctoral l'amena en France en 1995. Elle s'est intéressée aux études de genre dans la littérature latino-américaine et récemment au tourisme afin de rapprocher sa recherche de son enseignement en LEA.

Films de genre et représentations genrées dans le cinéma d'Arturo Ripstein : *Tiempo de morir*, *El castillo de la pureza*, *Cadena perpetua*

Películas de género y representaciones de género en el cine de Arturo Ripstein: Tiempo de morir, El castillo de la pureza, Cadena perpetua

Genre films and gendered representations in Arturo Ripstein's cinema: Tiempo de morir, El castillo de la pureza, Cadena perpetua

Maria FORTIN

Université du Littoral Côte d'Opale (ULCO) - Laboratoire HLLI (EA 4030 – Unité de Recherche sur l'Histoire, les Langues, les Littératures et l'Interculturel)

Les identités féminines et masculines se trouvent au cœur de l'œuvre du cinéaste mexicain Arturo Ripstein. Les critiques ont souvent relevé l'importance de la figure féminine depuis la collaboration du cinéaste avec la scénariste Paz Alicia Garciadiego, ainsi que la tendance presque naturelle, ou atavique, qui les pousse vers le mélodrame. En proposant des représentations de femmes contraires aux paradigmes cinématographiques classiques – la mère cruelle et égoïste, la prostituée qui exerce pour le plaisir, la mère infanticide, ou encore une bisexuelle – et en subvertissant les codes d'un des genres les plus appréciés au Mexique, le duo Ripstein-Garciadiego s'est créé une place à part dans le 7^e art. Nous allons nous intéresser plus particulièrement à trois films qui précéderont cette rencontre professionnelle, car il nous semble intéressant d'observer la genèse d'un processus de redéfinition des genres, qui perdurera tout au long de la carrière du réalisateur. À travers les analyses de *Tiempo de morir* (1965), *El castillo de la pureza* (1973), et *Cadena perpetua* (1979),

Las identidades femeninas y masculinas ocupan un lugar central en la obra del cineasta mexicano Arturo Ripstein. Los críticos a menudo han notado la importancia de la figura femenina desde la colaboración del cineasta con la guionista Paz Alicia Garciadiego, así como la tendencia casi natural, o atávica, que les empuja hacia el melodrama. Al proponer representaciones de mujeres contrarias a los paradigmas cinematográficos clásicos – la madre cruel y egoísta, la prostituta que trabaja por placer, la madre infanticida, o también una bisexual – y al subvertir los códigos de uno de los géneros más apreciados en México, el dúo Ripstein-Garciadiego se hizo un lugar aparte en el 7^o arte. Vamos a fijarnos más particularmente en tres películas que preceden este encuentro profesional, pues nos parece interesante observar el génesis de un proceso de redefinición de los géneros, que perdurará a lo largo de la carrera 1 del director. A través de los análisis de



nous aurons l'occasion de constater l'émergence d'identités masculines fragmentées et plurielles, ainsi que la naissance – plus ou moins marquée selon les cas – de figures féminines rebelles voire dangereuses. Dans un contexte de crise des valeurs et de bouleversements sociaux propres aux années 60 et 70, Ripstein a su saisir l'opportunité de rompre le carcan de la tradition en proposant sa propre représentation du monde.

Mots clés : Arturo Ripstein, films de genre, représentations genrées, identité

Domaine : Cinéma, xx^e siècle, Mexique

Tiempo de morir (1965), El castillo de la pureza (1973), et Cadena perpetua (1979), tendremos la ocasión de constatar el surgimiento de identidades masculinas fragmentadas y plurales, así como el nacimiento – más o menos marcado según el caso – de figuras femeninas rebeldes e incluso peligrosas. En un contexto de crisis de los valores y de conmociones sociales propios de los años 60 y 70, Ripstein supo aprovechar la oportunidad de romper la jaula rígida de la tradición proponiendo su propia representación del mundo.

Palabras claves : Arturo Ripstein, películas de género, representaciones de género, identidad

Arturo Ripstein est connu parmi les spécialistes du cinéma latino-américain pour être passé maître dans un art qui consiste à subvertir les lois du mélodrame, un genre pourtant particulièrement apprécié et respecté en son pays, le Mexique. Le réalisateur est allé à bonne école, puisqu'il a eu le privilège, dès son plus jeune âge, de côtoyer Luis Buñuel, pour qui subversion et provocation étaient pour ainsi dire des marques de fabrique. En voyant *Nazarín* (1959), Ripstein comprit qu'il était possible de remettre en question les conventions du cinéma classique sans pour autant se situer en marge de l'industrie cinématographique, et que les contraintes liées aux exigences de rentabilité n'anéantissaient pas nécessairement l'expression personnelle.

Luis Buñuel fut un des premiers à proposer des figures féminines tout à fait opposées à celles que l'on rencontrait à l'époque de l'« âge d'or » du cinéma mexicain, entre 1930 et 1950. Un des exemples les plus fréquemment cités est celui de la mère de Pedro dans *Los Olvidados* (1950), qui refuse de donner un morceau de viande à son fils qu'elle traite de fainéant. Dans ses mémoires, Buñuel raconte que cette scène lui valut la démission de sa coiffeuse : « Elle prétendait qu'aucune mère mexicaine ne se conduirait de cette façon »¹. Il n'épargnait pas non plus les figures masculines, ébranlant ainsi l'image traditionnelle du patriarcat sans faille et respecté de tous. On songe notamment à Francisco dans *Él* (1953), dont la personnalité paranoïaque et les accès de jalousie le ridiculisent et l'infantilisent plus qu'ils ne le présentent comme un homme respectable, ou encore à Archibaldo qui, dans *Ensayo de un crimen* (1955) tombe dans l'absurde en ne parvenant pas à donner suite à ses pulsions meurtrières, malgré de nombreuses tentatives.

Arturo Ripstein, en bon disciple de Buñuel², entreprit à travers une démarche d'expression personnelle de redéfinir les identités masculines et féminines proposées par le cinéma mexicain traditionnel. Si les spécialistes se sont souvent intéressés à la seconde phase de sa carrière, initiée par sa collaboration avec Alicia Paz Garcíadiego, avec qui il s'attellera surtout à bousculer les conventions du mélodrame (au niveau des représentations genrées, mais aussi de la narration, ou encore de la morale), nous proposons dans le cadre de cet article de nous concentrer sur trois films antérieurs à cette phase : *Tiempo de morir*, *El castillo de la pureza*, et *Cadena Perpetua*. Outre le fait d'attirer l'attention sur des films qui sont aujourd'hui tombés dans l'oubli (le grand public français connaît d'ailleurs très peu l'œuvre ripsteinienne dans son ensemble), ces trois exemples nous semblent pertinents dans la mesure où ils permettent d'établir un lien entre représentations genrées et genres cinématographiques, en l'occurrence ici, le *western*, le drame familial et le film noir. Nous proposons d'observer comment ce cinéaste appartenant à la génération du renouveau artistique contribua à redéfinir les identités masculines et féminines, en élargissant notamment l'éventail des représentations.

***Tiempo de morir* : le premier coup porté au cinéma de papa**

Dès son premier essai dans le septième art à l'âge de 21 ans, Ripstein met en œuvre, pour la réalisation de *Tiempo de morir* (1965), les principes éthiques de Buñuel. Cédant aux pressions de son père – le producteur Alfredo Ripstein – il applique à son premier long métrage les codes basiques du *western*, un genre supposé garantir à l'époque une certaine rentrée d'argent puisque, comme le rappelle l'historien du cinéma Paulo Antonio Paranaguá :

El chile-western, como se lo llegó a llamar despectivamente, fue un filón pasajero en México. En 1959, con 26 títulos sobre una producción total de 116 películas, el western logró quitarle el pri-

1 Luis Buñuel, *Mon dernier soupir*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 247.

2 Arturo Ripstein fait bien évidemment partie des personnalités citées dans l'ouvrage d'Augusto Martínez Torres, *Buñuel y sus discípulos*, Madrid, Huerga y Fierro editores, 2005.

*mer lugar a géneros tradicionales como el melodrama (22), la comedia (17) y las rancheras (15). El viejo oeste made in México se mantiene hasta el año de Tiempo de morir y luego entra en decadencia*³.

Mais loin de respecter à la lettre les conventions du genre, malgré la présence d'éléments incontournables tels que le *saloon*, les chevaux, les plaines désertiques et le duel final au pistolet, Ripstein cherche d'emblée à montrer qu'il ne souhaite pas s'inscrire dans la lignée de ce qu'il nomme avec un certain mépris « le cinéma de papa »⁴. L'expression est à prendre au propre comme au figuré, puisque, s'il s'agissait pour le jeune réalisateur de s'opposer à son propre père, ce film qui prenait quelques libertés vis-à-vis des normes du cinéma classique était aussi emblématique de toute une génération, celle des cinéastes ayant commencé leur carrière dans les années 60, synonymes de renouveau artistique dans le septième art ainsi qu'en littérature, notamment avec le surgissement des écrivains du « boom » latino-américain. Rien d'étonnant, donc, à ce que ce projet ait suscité une coalescence de membres issus de cette nouvelle génération, Gabriel García Márquez et Carlos Fuentes étant les scénaristes de *Tiempo de morir*. Leur présence eut sans aucun doute une influence sur le style même de l'œuvre, caractérisée par une certaine hybridité générique, le western adoptant partiellement les règles de la tragédie. Le film raconte l'histoire de Juan Sáyago, qui après avoir passé dix-huit ans en prison pour le meurtre Raúl Trueba, n'aspire qu'à reprendre le cours de sa vie. Mais Julián, le fils aîné de la victime, n'entend pas lui laisser cette opportunité et met tout en œuvre pour provoquer un duel afin de venger son père. *Chronique d'une mort annoncée*⁵ avant l'heure, le récit est parsemé de présages funestes – « *Antes –de veinticuatro horas estarás muerto* » (Diego) ; « *No tiene chiste salir de la cárcel para ir al camposanto* » (le patron du bar-saloon) ; « *Todo lo que viva de aquí en adelante será pura vida prestada* » (Julián Trueba) – qui font peser sur les épaules du protagoniste le poids d'un destin inéluctable.

Tiempo de morir ne se limite pas à jouer avec la notion de « genre » dans le sens de classification cinématographique, puisqu'il s'attaque aussi à la représentation classique des genres masculin et féminin qui, comme le rappelle Éric Fassin, sont avant tout des constructions sociales puisque « pour le dire dans un vocabulaire emprunté à Claude Lévi-Strauss, [...] le genre est donc au sexe ce que la culture est à la nature »⁶. Au niveau plastique déjà, on voit dès les premières secondes du film le motif des barreaux qui se superposent à la silhouette de Juan Sáyago, et qui le montrent paradoxalement comme étant prisonnier alors qu'il vient au contraire d'être libéré. Or, ce motif est répété ensuite dans la séquence où apparaît pour la première fois Mariana Sampedro, l'ex-amante de Juan Sáyago. L'idée d'enfermement est dans un premier temps symbolisée par des cages où sont retenus des oiseaux, dans le patio de la maison situé *intramuros*. On retrouve là encore cette idée étrange d'enfermement à l'extérieur. Lorsque la séquence des retrouvailles s'achève, c'est Mariana filmée de dos devant les barreaux de la porte d'entrée, qui semble cette fois prisonnière. Ce motif situe par conséquent l'homme et la femme sur un pied d'égalité et rompt avec le schéma classique laissant l'homme libre de ses mouvements, et la femme condamnée à

3 Paulo Antonio Paranaguá, *Arturo Ripstein: la espiral de la identidad*, Madrid, Cátedra/Filmoteca española, 1997, p. 40.

4 Arturo Ripstein, cité dans Andrea Martini et Nuria Vidal « *Ritratto a due voci* », dans Andrea Martini, Nuria Vidal et al., *Arturo Ripstein / a cura di Andrea Martini e Nuria Vidal*, Torino, Lindau, 1997, p. 62.

5 Ce roman de Gabriel García Márquez a été publié pour la première fois en 1981.

6 Éric Fassin, *Le sexe politique. Genre et sexualité au miroir transatlantique*, Paris, Édition de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2009, p. 25. Sur la question du genre comme construction sociale, voir aussi Judith Butler, *Défaire le genre*, (traduit de l'anglais par Maxime Cervulle), Paris, Éditions Amsterdam, 2006.

la sphère domestique. Juan Sáyago, même libéré, demeure prisonnier d'une prison indéfectible : la culpabilité.

S'agissant d'un *western*, qui plus est réalisé au Mexique, le spectateur serait en droit de s'attendre à la représentation d'une masculinité forte, inébranlable et sans pitié, conforme à la figure cinématographique du *charro* qui, selon Carl J. Mora

*glories in his masculinity and he exercises it not so much to right a wrong but rather to enhance his male self-esteem and social prerogatives. It is the idealization of an attitude firmly rooted not only in the Porfirian past but in Mexico's colonial tradition and can be said to reflect a powerful conservative tendency in the society*⁷.

Mais l'esprit subversif d'Arturo Ripstein le conduit à dépasser cette image conventionnelle figée en optant pour une représentation plurielle de la masculinité. Le personnage qui correspond le plus au stéréotype du genre est Julián, le fils aîné de Raúl Trueba. Il est l'héritier des représentations genrées traditionnelles, et rappelle d'ailleurs à son petit frère Pedro que son père lui a fait promettre avant de mourir « *Nunca seas menos hombre que tu padre* », une phrase lourde de conséquences, qui le contraint à venger l'honneur bafoué du patriarcat. L'acharnement dont fait preuve Julián est d'autant plus justifié qu'il s'agit aussi de réparer l'affront subi par son père lorsqu'il avait essuyé une défaite face à Juan Sáyago lors d'une course de chevaux, pratique culturelle typiquement mexicaine qui met en jeu la virilité (à l'instar des combats de coqs). Cette remise en question de la masculinité fut à l'origine du meurtre puisque Raúl Trueba, mû par la honte, n'eut de cesse de harceler son rival jusqu'à ce que celui-ci décide de régler définitivement l'affaire par un duel. Symboliquement, Julián devient une représentation forte du patriarcat en réinvestissant les habits de son père. Il va jusqu'à enfiler le gilet qu'il portait le jour de sa mort, rappelée par le trou qu'a laissé la balle au niveau de la poitrine. À propos de la scène où il se reflète, vêtu de ce gilet, dans le grand miroir qui surplombe la cheminée chez Sonia, Paulo Antonio Paranaguá affirme : « *Tiene incluso una dimensión auto-erótica y una homosexualidad latente: frente al propio reflejo, Julián se acaricia el pecho* »⁸. Pour notre part, nous pensons que cette attitude contemplative et admirative ne se dirige pas à lui-même en tant que personne, mais en tant qu'image qu'il renvoie à la société. Ce besoin d'être reconnu publiquement comme un véritable *macho* le pousse d'ailleurs à corriger son frère Pedro à coups de fouet en pleine rue, devant les passants qui n'osent s'interposer. Ensuite, nous remarquons que Julián idéalise et idolâtre le père. Son portrait trône au beau milieu d'armes diverses et de trophées de chasse, accrochés aux murs d'une pièce-sanctuaire dont Julián est le seul à détenir la clef. Il prétend aussi que le cadavre « *era tan grande que no cabía en la caja* », emphasiant ainsi la grandeur – physique et symbolique – du patriarcat. Cette image mythique qu'il a construite vole cependant en éclats lorsque Pedro fait remarquer que l'impact de la balle se situe à l'endroit du cœur et non pas dans le dos, comme on a voulu le faire croire afin de faire passer Juan Sáyago pour un lâche et Raúl Trueba pour une victime.

Adeptes du paradoxe (sous l'influence probable, ici, de García Márquez), Ripstein propose comme seconde représentation d'une masculinité « forte » celle de Casildo, l'ami de Juan Sáyago, devenu handicapé après avoir eu les jambes broyées par un cheval. Malgré son impotence qui le maintient cloué au lit, Casildo risque deux fois par jour sa vie à la roulette russe, jeu où le courage de l'homme se soumet aux lois du hasard. Mais pour lui, c'est surtout une question de

7 Carl J. Mora, *Mexican cinema: reflections of a society, 1896-2004*, Jefferson, N.C.; London, McFarland & Co., 2005, p. 46-47.

8 Paulo Antonio Paranaguá, *op. cit.*, p. 46.

fierté mal placée propre au macho puisque, comme il le dit à Juan : « *Yo no salí a morir como una señora, habiendo tantas balas perdidas en el mundo* ». Poussant le ridicule jusqu'au bout, Casildo va même jusqu'à mettre à l'épreuve sa virilité en s'engageant dans un bras de fer avec Juan, mais pis encore, en lui proposant « *¡Vete a buscar a esos catrines del miércoles y tráelos aquí! Ya verás que entre los dos los mandamos a empujar margaritas* ».

À l'opposé de ces représentations du *macho* typique, on trouve celle de Pedro, l'orphelin en quête d'un père de substitution. Il pense le trouver en la personne de Juan Sáyago, qu'il appelle à la fin du film « *viejo* », utilisé dans ce cas comme synonyme affectueux de « *padre* ». Après que le père de sa fiancée lui a appris la vérité à propos des raisons qui ont poussé Juan à tuer son père, Pedro abandonne toute idée de vengeance et invite Juan à quitter le village « *Quiero que te vayas, porque me duele que te mueras* », lui avoue-t-il. Parvenant à établir une relation filiale avec le meurtrier de son père, Pedro contrevient complètement aux représentations classiques de la masculinité. Pour lui, le véritable *macho* n'est pas celui qui attend pendant des années de pouvoir obtenir vengeance mais, comme il l'explique au tenant du bar, celui capable de dresser le plus sauvage des chevaux. Il oppose une virilité de pacotille à une virilité fondée sur des éléments concrets tels que la droiture et la détermination. Vers la fin du film, il livre à son frère la vérité telle qu'il la perçoit à propos de leur père :

Piensa derecho hermano: no debe de haber sido tan bueno con los caballos si perdió una carrera, ni tan bueno con las pistolas si le madrugaron tan fácil [...] Así que vamos conformando con la idea de que fue un buen papá. Con esto basta y sobra para recordarlo como él se lo merece.

À travers les paroles de son personnage, Ripstein livre le portrait d'une masculinité en mutation : l'homme n'est plus seulement défini par sa virilité ou son courage, mais aussi par sa capacité à être un bon père, un message que la tradition cinématographique antérieure avait laissé de côté. Dans la séquence finale, Pedro s'oblige à venger Julián, abattu par Juan Sáyago dans un duel. Il incite Juan à l'affronter, mais voyant que celui-ci se désarme, il lui tire à trois reprises dans le dos. Un plan moyen permet de voir que son visage ne traduit ni détermination ni froideur, bien au contraire : Pedro Trueba est certainement le seul *cow-boy* du cinéma mexicain à verser des larmes en pressant la gâchette et à implorer sa victime de mourir au plus vite, une association qui fait voler en éclats le stéréotype.

Concernant Juan Sáyago, il est paradoxal qu'il n'ait aucune place définie à occuper dans la diégèse malgré sa qualité de personnage principal. Au sens propre, puisque la majorité des personnages – le tenant du bar, Pedro, le commissaire et Mariana – l'encourage à s'exiler. Au figuré également, puisque lorsqu'il souhaite reprendre le travail qu'il occupait avant d'aller en prison, on lui répond que son ancien patron est mort. D'autre part, Mariana le présente à son fils (qu'elle a eu avec un autre homme) comme le « *tío* », niant ainsi leur relation amoureuse passée. Elle insiste également sur le fait que c'est son défunt mari qui s'est occupé jusqu'au bout de la mère de Juan, comme pour lui rappeler avec cruauté la conséquence de ses actes. L'absence de reconnaissance sociale est efficacement rappelée par Sonia qui, répondant à son père qui lui demande où elle était passée, dit « *Fuimos a ver un fantasma* ». La seule place qui lui sera symboliquement octroyée est celle du père de substitution, puisque Juan Sáyago meurt exactement au même endroit que Raúl Trueba dix-huit ans auparavant. En ce qui concerne à présent la masculinité du personnage, nous constatons qu'elle est altérée par la présence d'éléments qui ne cadrent pas avec le stéréotype du criminel, même repent. Le premier d'entre eux est la paire de lunettes que Juan Sáyago ne quitte jamais, et de laquelle il se pourvoit à plusieurs reprises pour vérifier que sa montre à gousset (autre élément surprenant) est bien à l'heure. Mais c'est lors du duel final que la présence de ces lunettes semble la plus incongrue : le personnage les sort avec précaution de leur

étui et les met, offrant au spectateur une image anti-conventionnelle de *cow-boy*. Il les rengaine d'ailleurs en même temps que son pistolet après avoir abattu Julián, renonçant désormais à être un homme ordinaire autant qu'un assassin. Ensuite, l'image traditionnelle du *macho* est encore ébranlée par le passe-temps favori de Juan, le tricot. Outre le fait que cette activité soit d'ordinaire réservée aux femmes, le personnage avoue à Mariana « *Aprendí a tejer esperando tus cartas* », inversant ainsi les rôles conventionnels de la relation amoureuse : c'est lui qui prend la place de l'amoureux fidèle qui attend avec impatience des nouvelles de sa bien-aimée, tandis que Mariana refait sa vie avec Marcial. L'inversion en termes de représentation genrée est d'ailleurs suggérée lorsqu'on voit dans un même plan Juan qui tricote et, à côté de lui, Mariana qui essaye ses lunettes.

Cette dernière n'est pas pour autant une figure subversive de la féminité. Si elle refuse d'entamer à nouveau une relation avec Juan, c'est avant tout parce qu'elle s'est habituée à sa solitude et qu'elle n'a pas envie de vivre dans la crainte, et non par souci d'indépendance. Sonia, la fiancée de Pedro, bouscule davantage la représentation classique de la femme. C'est elle, par exemple, qui demande à ce dernier de l'embrasser avec un peu plus de fougue, mais c'est surtout elle qui agit afin d'empêcher le drame d'arriver : elle enferme Pedro dans une pièce, puis lui confisque son revolver et, comble de l'indécence, elle menace Julián avec cette arme afin de l'empêcher d'aller rejoindre Pedro et Juan. Elle lui parle de façon autoritaire et sans ambages « *Siéntate. Vamos a esperar a que regrese Pedro [...] ahora te vas a quedar quieto, porque no voy a permitir que arruines mi vida y la de tu hermano nada más por tus locuras* ». Bien qu'elle soit plus petite que lui, elle soutient son regard et le tient en joue sans la moindre hésitation. Elle défie également l'autorité du père en refusant à deux reprises de lui confier l'arme.

À travers cette première galerie de personnages, Ripstein joue cartes sur table et annonce d'office que l'identité générique d'un film – ici, le *western* – n'est pas synonyme d'identités genrées figées et unidimensionnelles. Le *macho* pur et dur cohabite désormais avec un *macho* diminué, et la figure paternelle n'est plus une entité immuable, mais une identité soumise à la subjectivité de chacun. La figure féminine demeure en retrait, même si le personnage de Sonia laisse entrevoir l'évolution postérieure des féminités ripsteiniennes.

***El castillo de la pureza* : représentation d'une masculinité excessive**

Dans *El castillo de la pureza* (1972), comme le rappelle Jesús Angulo : « *El padre ausente de Tiempo de morir es aquí omnipresente. En ambos casos, todopoderoso y dictatorial* »⁹. On s'attendrait donc a priori à retrouver une figure masculine plus en accord avec le paradigme cinématographique mis à l'honneur depuis les origines du cinéma mexicain : celle de l'homme qui domine l'ensemble de la société. En outre, ce film met en scène la famille qui, selon Óscar Robles, est « [...] *una de las grandes alegorías nacionales y una representación cultural e ideológica poderosa para explicar al Estado, a la sociedad mexicana del período posrevolucionario y las relaciones entre el patriarcado y el capitalismo* »¹⁰. Les films mexicains, et plus particulièrement le mélodrame, contribuent depuis toujours à encenser l'homme, dont l'attitude héroïque lors de la Révolution l'a placé dans une posture de sauveur, garant de l'ordre et du bien-être de la Nation. Si l'on se fie à ce jugement acerbe porté par Ugo Ulive à propos du film - « *Pueden dormir tranquilos, señores burócratas del PRI, señores millonarios devotos de la Guadalupita, señores asesinos de Tlatelolco, el "nuevo cine mexicano" es entretenido y romo, bienhechito e indiferente,*

⁹ Jesús Angulo, « Afuera es feo: la belleza del tiempo fotografiado », *Nosferatu*, septembre 1996, n° 22, p. 39.

¹⁰ Óscar Robles, *Identidades Maternacionales en el cine de María Novaro*, New York, Peter Lang Publishing, 2005, p. 47.

melodramático y digestivo, a colores y castrado »¹¹ – on est tenté de croire que la représentation du protagoniste Gabriel Lima est en accord avec ce système de valeurs patriarcales. *El castillo de la pureza* s'inscrirait selon lui dans une lignée traditionnelle, pour ne pas dire traditionaliste, du cinéma mexicain, et ne chercherait en rien à contrecarrer les images véhiculées par les représentants de l'hégémonie patriarcale, désignés de façon péjorative.

Inspirée d'un fait réel – celui du Mexicain Rafael Pérez Hernández, qui enferma pendant quinze ans les membres de sa famille – l'histoire a d'abord été transposée au théâtre par Sergio Magaña, dans la pièce *Los motivos del lobo* (1965). Buñuel déclina la proposition d'adaptation cinématographique formulée par les studios CLASA, et suggéra d'en confier la réalisation à Ripstein, qui accepta à condition de pouvoir se baser sur le fait divers et non sur la pièce de Magaña¹². Il s'inspira en revanche de *Él* (1926), le récit autobiographique de Mercedes Pinto, qui servit aussi de base au film éponyme de Buñuel (1953), ce qui explique que l'on trouve de nombreux points communs aux personnages de Francisco Galván et de Gabriel Lima¹³. Cette filiation écarte à notre sens une lecture qui n'envisagerait *El castillo de la pureza* que sous l'angle d'une allégorie nationale visant à justifier et à légitimer l'autorité patriarcale, ou qui le réduirait à un essai sociologique.

Concernant les rôles de l'homme et de la femme, Paulo Antonio Paranaguá a conclu que : « *El castillo de la pureza describe la pareja simbiótica, la fusión amorosa del hombre y la mujer plenamente identificados con sus atributos tradicionales, la complementaridad de los dos sexos* »¹⁴.

Notre point de vue diverge, car il nous semble que la relation entre Beatriz et Gabriel tient plus de la dépendance affective que de la « fusion amoureuse ». En tant que mère, Beatriz désapprouve certains agissements de son mari (elle s'interpose lorsqu'il corrige avec trop de violence ses enfants et, lorsque la relation entre frère et sœur prend des tours incestueux, elle lui reproche « *nunca pensaste en lo que se iba a convertir esto con el tiempo* »), mais en tant que femme, elle souhaite avant tout rester l'objet du désir. C'est pourquoi elle est en premier lieu présentée au spectateur à travers un insert sur ses lèvres, qu'elle est en train de maquiller. À plusieurs reprises, elle apparaît face à ce miroir, dans un plan destiné à souligner l'importance de l'apparence pour le sujet féminin. On croit tout d'abord que c'est le reflet de Beatriz dans le miroir qui est filmé, mais on se rend compte grâce au contrechamp que c'est impossible étant donné la taille réduite de celui-ci. C'est donc comme si le spectateur se trouvait derrière un miroir sans tain (métaphore de la surface écranique ?), amené à apprécier le spectacle d'une femme s'apprêtant pour son mari, parée d'une multitude de cosmétiques qui s'accumulent au premier plan. Par ce geste de séduction, elle vise à rétablir une relation normale avec son mari, sur le mode de l'affection, tandis que celui-ci, atteint de paranoïa, agit essentiellement sous les coups de la pulsion et de la manipulation. Après avoir couché avec une prostituée, il l'avoue sans ambages à Beatriz, mais lorsqu'il constate qu'il est peut-être allé trop loin et qu'il risque de la perdre, ou plutôt, de perdre

11 Paulo Antonio Paranaguá, *op. cit.*, p. 93, citant Ugo Ulive, *Cine al día*, Caracas, décembre 1973, n° 17, p. 37-38.

12 Pour connaître plus en détail le déroulement du projet, consulter Emilio García Riera, *Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera*, Guadalajara, Jalisco, México, Universidad de Guadalajara, Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas, 1988, p. 85-118.

13 La plupart de ces similitudes ont été relevées par Paulo Antonio Paranaguá. Voir Paulo Antonio Paranaguá, *op. cit.*, p. 86-87.

14 *Ibid.*, p. 90.

l'ascendant qu'il a sur elle, il tente de rattraper la situation et l'allonge sur le lit, le caractère artificiel de la situation se traduisant par la posture inerte de Beatriz.

Pour Gabriel, les femmes sont essentiellement réduites à une fonction de procréation, ce qu'il n'envisage pas de façon positive. Dans la lettre dirigée aux autorités sanitaires qu'il dicte à sa femme, il affirme à propos des rats que « *su única fuerza verdadera, como la de todos los débiles, es su enorme capacidad de reproducción* », la caméra recadrant à ce moment précis sur Beatriz, alors que lorsqu'il dictait que les rats devaient être « *aniquiladas por el más fuerte* », c'est sur lui qu'elle se focalisait. Le spectateur perçoit ainsi que la justification de la fabrication du raticide cache un discours sur les représentations genrées, telles que le patriarche les conçoit. Gabriel n'envisage pas la femme autrement que comme un être concupiscent, ce pourquoi il s'acharne, à l'instar du protagoniste de Buñuel, à questionner sa compagne à propos de son passé amoureux. De même, il se retrouve désemparé lorsqu'il propose à la fille d'une de ses clientes de coucher avec lui, et que celle-ci refuse catégoriquement. Pris en défaut, il retourne la situation et conseille à sa cliente de surveiller sa fille parce que, dit-il, « *es muy coqueta* ».

Néanmoins, la féminité est aussi perçue dans le film comme un véritable pouvoir. En effet, face au danger que représente la visite de l'inspecteur des services sanitaires – le seul à être expressément autorisé à pénétrer les lieux –, c'est Utopía, la fille aînée qui sauve la mise. C'est sur le mode d'un jeu de séduction que l'inspecteur remet entre les mains de la jeune fille la décision d'attribuer ou non le droit de poursuivre la fabrication du raticide. Symboliquement, il nie l'autorité du père, reconnaît Utopía en tant que personne et sujet pensant, la situe dans un rôle de femme et non plus de fille, et lui permet momentanément de détenir le pouvoir. C'est d'ailleurs probablement parce qu'il se sent menacé dans son rôle de dominant que Gabriel coupe grossièrement les cheveux d'Utopía, percevant le potentiel de séduction féminin comme un danger possible. À nouveau châtiée par son père pour avoir entretenu des rapports incestueux avec son frère Porvenir (elle est contrainte à manger en paria en dehors de la cuisine), Utopía prend l'initiative d'alerter la police au moyen d'un message, qu'elle cache dans sa culotte et qu'elle jette ensuite dans la rue, après avoir prétexté devoir se rendre aux toilettes en dehors des heures de permission, à cause de ce que le spectateur comprend comme étant une nécessité féminine. Il y a là une redondance symbolique, le sexe féminin étant associé aux idées de pouvoir et de rébellion, ce qui résonne avec le contexte des luttes féministes des années 70. « *Las ratas ya no se comen lo que les estoy dando* », phrase prononcée plus tôt par Gabriel, peut donc être rétroactivement entendue comme une métaphore de la mutation amorcée au sein des relations familiales, puisque par son attitude transgressive, Utopía montre qu'elle ne « gobe » plus aveuglément les principes de son père.

Tandis que Paranaguá parle de « complémentarité » pour qualifier la relation homme-femme, nous pensons au contraire qu'il y a un déséquilibre avéré dans la répartition des tâches. Beatriz n'est même pas pleinement responsable du domaine culinaire, conformément à ce qui est attendu selon les représentations sociales, car Gabriel impose un régime végétarien à la famille. Il est bien sûr exempté de cette restriction, puisqu'on le voit commander des tacos dans la rue. Quand sa fille cadette Voluntad lui demande quel goût a la viande, il lui répond « *A sangre, horrible* », phrase doublement hypocrite, non seulement parce que lui-même en consomme, mais aussi parce qu'on l'a vu dans une séquence précédente se piquer avec une épingle à nourrice afin de pouvoir sucer son propre sang. D'autre part, dans la mesure où la question de Voluntad intervient peu après le flagrant délit d'inceste, le terme « *carne* » peut aussi acquérir une connotation sexuelle. La réponse du père, qui fait référence au sang, peut être entendue comme une allusion à la rupture de l'hymen, et le qualificatif « *horrible* » demeure hypocrite puisqu'on

sait que Gabriel est allé voir une prostituée, qui, si l'on en croit ses dires, était vierge. La politique éducative du père, reposant sur le principe « faites ce que je dis, pas ce que je fais », témoigne d'une personnalité masculine polyédrique, matérialisée à deux reprises dans le film : la première fois lorsque son visage est démultiplié dans le reflet du miroir à trois pans, puis lorsqu'on aperçoit l'image dupliquée d'un homme sur un dépliant publicitaire.

Hormis les normes culinaires et sexuelles, la « loi du père » s'impose dans trois autres domaines : le travail, l'entretien du corps et l'éducation morale. Gabriel se pose en héritier du fordisme et du taylorisme : il a assigné chacun de ses enfants à une tâche bien précise et régleme les heures de pause avec rigueur. Ces principes de management et d'optimisation ne portent pourtant pas leurs fruits, puisque son raticide est devenu obsolète : un revendeur chinois lui explique qu'il préfère le produit nouvelle génération parce qu'il lui rapporte plus. Dans le contexte d'une économie globalisée, la fabrication artisanale destinée à la vente locale n'a plus aucun sens, et Gabriel Lima s'en serait rendu compte s'il ne s'était pas obstiné à se couper du monde. On peut y voir une critique à l'encontre des politiques protectionnistes qui engendrent le repli sur soi, l'extérieur étant perçu comme une menace. Ripstein montre que la dialectique *femenino-abierto/masculino-cerrado*, exprimée par Octavio Paz dans *El laberinto de la soledad* (1950), doit être dépassée, l'homme devant lui aussi s'ouvrir pour éviter sa propre perte. À la fin du film, la pénétration de l'extérieur s'impose : la police et les badauds font irruption dans la forteresse que Gabriel Lima s'était construite, brisant son utopie personnelle. En ce qui concerne l'éducation morale, on s'aperçoit rapidement que les maximes qu'il fait apprendre par cœur à sa femme et à ses enfants ne lui servent qu'à légitimer son attitude. Gabriel devient par exemple l'illustration concrète de Goethe : « *El hombre de recia voluntad moldea el mundo a su gusto* ». Mais il se retrouve pris au piège de la rhétorique lorsqu'Utopía lui demande d'explicitier cette autre maxime : « *Para guiar a los hombres es necesario volver la espalda a la humanidad* ». Il lui explique que pour s'élever au-delà du commun des mortels, il faut faire abstraction des normes imposées par les autres et vivre comme bon nous semble. Or, au moment même où il prononce ces mots, Porvenir bâille – une manière comme une autre d'appliquer ce que vient de dire son père – et se fait immédiatement rappeler à l'ordre. Autrement dit, le dogmatisme fanatique n'admet qu'une lecture de ses principes, et toute interprétation personnelle est prohibée.

Porvenir, l'autre identité masculine du film, était sans doute supposé être le prolongement du père, comme semble indiquer son prénom : contrairement à ce que pensait Aragon, pour Gabriel c'est l'homme qui est l'avenir de l'homme. Au début du film, on constate que le jeune garçon a intégré certaines valeurs paternelles. Lorsqu'il joue à « *la gallina ciega* » avec sa mère et ses sœurs, il demande à Utopía de faire « *la estatua de la alegría* », puis il choisit pour sa mère « *la estatua de la muerte* », reproduisant symboliquement les pulsions meurtrières de son père. Devant les réticences de la mère, Utopía propose qu'elle fasse plutôt « *la de la guerra* » (une allusion possible à son propre esprit rebelle et combatif), ce qui déclenche l'agressivité de Porvenir, qui leur rappelle sèchement que c'est lui qui commande. La caméra passe alors d'un plan d'ensemble sur le groupe familial à un plan rapproché poitrine qui cadre Porvenir de face, l'isolant du reste du groupe, un procédé utilisé la plupart du temps pour le personnage de Gabriel Lima. De même, il supplée le père dans le rôle répressif lorsqu'il dit à sa sœur, qui lui confie son désir de voir la mer, « *Es malo salir. Afuera es feo* ». Mais le personnage subit une mutation au cours du récit : après être furtivement sorti de la maison avec ses sœurs, il confie à sa mère « *Me gustó como es afuera* », même si le seul aperçu qu'il a eu de l'extérieur s'est limité à un camion poubelle. Vers la fin du film, il entame le mythe du patriarche détenteur de l'unique Vérité. Quand Voluntad lui demande de mettre un rat dans l'eau pour l'observer se noyer, il répond que c'est inutile puisque tous les animaux savent nager. Or, dans une séquence précédente, le père expliquait à sa fille le

fonctionnement du « *castillo* », un piège qu'il a élaboré pour noyer les rats après les avoir fait pénétrer dans un labyrinthe. La fin du film est ambivalente : si Porvenir se jette sur son père au moment où celui-ci tente de récupérer son couteau, il implore ensuite les policiers de le relâcher, témoignant d'un vacillement entre fidélité au patriarcat et indépendance.

Le regard caméra par lequel Beatriz interpelle le spectateur dans les dernières secondes du film semble aller dans le même sens. Le procédé constitue un effet dynarratif, dans le sens employé par Alain Robbe-Grillet pour désigner « une opération de contestation du récit par lui-même [dont] l'objectif [...] est de briser non pas l'illusion du récit, mais celle du récit en tant que modèle de vérité [...] »¹⁵. Ici, c'est la vérité de Gabriel Lima et son utopie personnelle qui sont remises en question. Il est aussi possible d'interpréter ce regard caméra comme une invitation à la redéfinition des genres et des rôles sociaux qui leur sont dévolus, car Francis Vanoye a précisé que l'une des fonctions des procédés dynarratifs est de « souligner l'aspect simplificateur ou réducteur du récit par rapport à la complexité des divers aspects de la réalité et, notamment d'indiquer le rôle fondamental des stéréotypes culturels et structurels »¹⁶. Le procédé marque également, pour reprendre les termes qu'a employés Ludovic Cortade à propos d'Antoine Doinel dans *Les Quatre Cent Coups* (1959) de Truffaut, un « point de non-retour »¹⁷, le personnage se trouvant dans une « impasse narrative »¹⁸ qui le contraint à évoluer. S'il signifiait pour Antoine Doinel la transition de l'enfant à l'adulte, il signe pour Beatriz la rupture d'avec le modèle de domination patriarcale et l'acquisition d'une autonomie dont il lui incombe désormais d'assumer les conséquences.

Cadena perpetua : l'homme pris au piège

Après le *western* et le drame familial, Ripstein a expérimenté avec *Cadena perpetua* (1978) le film noir, qui se prête volontiers à la représentation d'une masculinité en crise. L'une des caractéristiques dominantes du genre est l'incertitude, puisque comme l'indique Delphine Letort, il « [...] interdit une lecture moralisatrice de la part du public comme il ébranle les habitudes spectatoriennes [...]. Privé de repères sécurisants à l'écran, le spectateur se trouve brusquement plongé dans un univers où moralité et justice ne sont guère plus des valeurs sûres »¹⁹. De ce fait, l'identité du héros ou anti-héros n'est pas stable, mais varie en fonction des aléas du récit et des interactions avec les différents personnages, provoquant « [...] des émotions contradictoires chez le spectateur qui se laisse manipuler par l'ambiguïté d'un récit où culpabilité et innocence s'entremêlent »²⁰.

Dans *Cadena perpetua*, ce mélange des valeurs est perceptible dès le commencement du récit. Ripstein présente une figure masculine plurielle, tiraillée entre le bien et le mal, entre une vie d'honnête citoyen et celle de criminel. Javier Lira est un ex-pickpocket, « *rehabilitado* », mais il est pourtant le complice d'un vol à l'arraché commis à l'encontre de Robles, un des collègues de la

15 André Parente, *Cinéma et narrativité*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 163.

16 Francis Vanoye, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Amand Colin, 2005, p. 199.

17 Ludovic Cortade, « François Truffaut en Pygmalion : les arrêts sur image dans "Les Quatre Cents Coups et Jules et Jim" » [en ligne], *The French Review*, 2006, Vol. 79, n° 6, p. 1188, disponible sur <http://www.jstor.org/stable/25480507> (consulté le 26 décembre 2013).

18 *Ibid.*

19 Delphine Letort, *Du film noir au néo-noir : Mythes et stéréotypes de l'Amérique (1941-2008)*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 9.

20 *Ibid.*, p. 50.

banque où il travaille comme recouvreur. Dans la séquence qui suit le vol, la double personnalité de Lira est mise en évidence à travers une astuce visuelle : tandis qu'il ne laisse rien paraître face à son collègue, de retour au travail avec une minerve qui rappelle la violence de l'agression, son sentiment de culpabilité transparaît à travers son incapacité à allumer sa cigarette.

Tout au long du film, la dualité du protagoniste est concrétisée par le fait qu'il est connu sous l'identité civile de Javier Lira auprès de ses collègues, de son patron et de ses clients, tandis que les personnes qui l'ont côtoyé dans le passé – Gallito, le commissaire Burro Prieto et le colonel Pantoja – l'appellent « *Tarzán* », un sobriquet que l'on associe à l'idée de virilité. À un moment clé du film, ces deux identités se confrontent, lorsque Burro Prieto tente de contraindre Lira à détourner l'argent de la banque. Si le personnage était jusque-là perçu comme un coupable (un pickpocket doublé d'un proxénète), il devient sous l'effet de la corruption une victime, tandis que le policier supposé représenter l'ordre et la sécurité devient un bourreau aux méthodes d'intimidation musclées. Dans un premier temps, le commissaire questionne Lira, de façon presque innocente, adoptant une posture similaire à celle d'un confesseur lorsqu'il lui demande « *¿No has tenido tentaciones?* ». L'opposition entre les deux hommes est rendue par un montage en champ/contrechamp, renforcé par un jeu de lumières qui situe Burro Prieto – qui incarne à ce moment-là le mal – dans la pénombre, tandis que Javier Lira reçoit la lumière presque de manière frontale, celle-ci se reflétant sur sa chemise blanche, symbole d'une pureté tout juste retrouvée. Pour prouver sa bonne foi, Lira montre au commissaire un lot de cartes supposées valoir comme preuves : celle de la banque où il travaille, celle du club de colombophilie, et même celle de San Martín de Porres, le Saint de la Charité ! Mais ce jeu de « confesseur à bon chrétien » cesse au moment où Burro Prieto laisse volontairement tomber les affaires de Lira – qui doit s'abaisser (ou se rabaisser) pour les ramasser –, et se transforme en un rapport de « dominant à dominé ». Javier Lira tente d'abord d'occuper le premier rôle en disant au commissaire que s'il lui vole l'argent, la banque et l'assurance feront des recherches pour savoir qui est à l'origine du méfait. À l'instant où il prononce ces mots, le plan est filmé en caméra semi-subjective depuis le point de vue de Lira, comme pour assurer le spectateur que c'est lui qui détient pour le moment l'ascendant. Burro Prieto tente donc d'inverser la donne en changeant de stratégie : il passe d'un ton menaçant à affectif, et prétend inclure Javier dans son cercle d'amis : « *Mira Tarzán, me caes bien. Eres como me gusta que sean mis amigos: reata, derecho, macizo* ». En ajoutant ensuite « *Pues yo también lo soy. Reta, derecho, macizo. Lo mismo aquí el compañero Cotorra* », il abolit symboliquement la frontière entre l'homme honnête et le voyou (Lira apparaît d'ailleurs dans un plan d'ensemble au milieu de Burro Prieto et son acolyte). Il se fait aussi passer pour une victime du système en justifiant ses activités illégales par le fait que son maigre salaire ne lui permet pas de payer les études de son fils. Puis il assure ses arrières en s'adressant à l'autre versant de la personnalité de Lira, lui vantant les mérites du marché qu'il lui propose : l'argent facile et l'assurance d'une protection personnelle. Confronté à l'implacable détermination de Lira, le commissaire le gifle et lui assène un violent coup de pied à l'entre-jambe, coup bas qui contraint toute masculinité à la soumission. Ce passage à tabac a un effet cathartique, et fait remonter à la surface le Mr Hyde du personnage, qui en voix intérieure s'adresse à lui-même :

Desde mañana Tarzán, desde mañana ya te hundiste. Seiscientos a diario. A diario seiscientos pesos. Y si no les cumples, al bote derecho, y al carajo con mi chamba, al carajo contigo, y con haberme portado bien. Si, con ellos no se puede. Y si pago la primera vez, tengo que pagar siempre, cada día más, ya los conoces. Ya te jodiste Tarzán, ya te jodiste. Para siempre Tarzán, para siempre. Para siempre te fregaste Tarzán, ya te fregaste.

Tarzán cohabite désormais avec Javier, comme en témoigne l'alternance de la première et de la deuxième personne du singulier. Cette dualité est en outre perceptible à travers la répétition

de plusieurs termes (« *desde mañana* » ; « *seiscientos* » ; « *al carajo* » ; « *ya te jodiste* » ; « *para siempre* » ; « *ya te fregaste* ») qui donnent l'impression que Lira s'adresse tour à tour à ses deux identités.

Cette voix intérieure revient ensuite à trois reprises, lorsque Javier tente de prendre le dessus sur Tarzán. Après le flash-back sur son séjour au centre pénitentiaire des Îles Mariás, dont le souvenir amer le motive à tout mettre en œuvre pour ne pas retourner en prison, il tente de s'auto-convaincre qu'il peut encore rester dans le droit chemin : « *Ya no voy a ser un cabrón, voy a dejarme de mujeres, voy a dejar de fumar, voy a ir a la Virgen, Virgencita. No permites que me hagan otra vuelta ladrón Virgencita [...]* ». Après qu'il ne soit pas parvenu à rencontrer M. Romero pour tout lui avouer, la voix intérieure nous apprend que Javier envisage de quitter la ville. Dans les dernières minutes du film, elle s'adresse enfin à une instance divine qu'elle accuse d'être responsable des malheurs qui s'abattent sur le protagoniste :

Me fallaste canijo Dios, me fallaste. Me escondiste todo el día el señor Romero, me cerraste todas las puertas como me las ha cerrado siempre, siempre, siempre. Pero no le hace. Aunque tú quieras, yo no voy a ser ladrón otra vuelta. Aunque me persigan, aunque me frieguen, aunque me maten. Yo no voy a volver a robar, aunque tú no me ayudes canijo Dios. Yo no voy a volver a lo de antes.

On remarque que cette voix se fait entendre alors que le personnage est encore à peine visible. Or, en l'absence de point de référence, la voix s'ancre à défaut en lieu et place de la caméra, ce qui très important dans ce cas précis, car ce son acousmatique²¹ traduit parfaitement la dichotomie qui caractérise le personnage : ses propos attestent d'une volonté de continuer à être un honnête homme, tandis que sa conscience semble déjà avoir franchi le pas vers la délinquance. Lira se dirige en effet vers l'endroit où se situe la caméra, où semblait l'attendre son *alter ego négatif*, Tarzán, puisque c'est là qu'il achète le journal qui lui permettra de voler discrètement un portefeuille.

Ce sont sur les mots de Paranaguá que nous choisissons de clore cette analyse de la masculinité :

*Cadena perpetua muestra que el hombre no « se hace » sino que nace, no se transforma sino que se perpetúa, no se produce sino que se reproduce. En una época de crisis y evolución de los comportamientos de género, Ripstein y su guionista Vicente Leñero enfocan en lo que permanece, lo que no cambia, lo que se resiste a todo cambio, aun cuando se le venga abajo el mundo*²².

Les femmes qui apparaissent dans *Cadena perpetua* sont conformes aux stéréotypes du film noir. À cet égard, Simon Ofenloch indique : « [...] l'image de la femme est ambiguë. Cette dernière est soit forte, sous les traits de la "femme fatale", ou faible, "femme fragile" ou "*nurturing woman*", victime ou bonne copine. Les histoires de ménages à trois ne sont pas rares »²³.

La femme de Lira, en tant que *nurturing woman*, c'est-à-dire mère au foyer, n'apparaît pas une seule fois à l'écran. Tout juste lui sert-elle d'alibi : lorsque M. Romero propose à Lira de

21 « Cet adjectif d'origine grecque, qui désignait au départ les paroles du philosophe dissimulé derrière une toile, a été repris par le créateur de la musique concrète, Pierre Schaeffer (1966), pour caractériser tous les « sons entendus dont on ne voyait pas la source, parce qu'elle est masquée ». Jacques Aumont et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, 2^{ème} édition, Paris, Armand Colin, 2008, p. 8.

22 Paulo Antonio Parnaguá, *op. cit.*, p. 145.

23 Simon Ofenloch, « Genre : film noir », [en ligne], 05/12/2011, dernière mise à jour 6 janvier 2012, disponible sur : <http://www.arte.tv/fr/genre-film-noir/4308984,CmC=6288150.html> (Consulté le 08/05/2013).

participer à une compétition de pigeons voyageurs, il prétend ne pas pouvoir s'y rendre du fait de l'accouchement imminent de sa femme.

Ensuite, dans le premier flash-back, les femmes apparaissent comme de vulgaires biens de consommation. Les deux jeunes femmes – dont Lira ne prononce jamais le nom, comme pour nier leur qualité d'être humain – passent chacune à leur tour dans son lit. Lorsque la première refuse de se donner à lui pour la seconde fois alors qu'il insiste lourdement, il se rhabille, et quand elle lui demande de rester avec lui, il rétorque « *No. Es temprano* », autrement dit, il est encore assez tôt pour pouvoir en conquérir une autre.

Dans ce film, les chansons complètent la caractérisation des personnages féminins. Lorsque Lira séduit sa deuxième conquête, les paroles que l'on entend – « *sabes que te quiero mucho, y quien nos separa, es la humanidad* » – reflètent la situation et évoquent les paradigmes du masculin et du féminin tels qu'ils ont souvent été représentés dans la tradition mexicaine : celui de la femme éprise et du *macho* libertin, ici disposé à s'ébattre « *hasta morir* ». La femme fatale, figure féminine la plus attendue du film noir, est quant à elle désignée pour la première fois par une chanson dont le titre, *Traicionera*, anticipe sur le rôle qu'elle occupe dans le récit. En effet, ce n'est que lorsqu'il apprend que la séductrice a dénoncé Javier Lira à la police que le spectateur mesure la portée du clin d'œil qui lui était adressé via la chanson. C'est par un procédé similaire qu'est annoncée la trahison de Lira, lorsqu'il couche avec la femme du caporal Pantoja, qui l'avait pourtant soutenu lors de son incarcération aux Îles Mariás. Dans la séquence en question, la femme est présentée comme un leurre : elle est mise en valeur par un jeu de lumière et d'ombre qui attire l'œil sur sa silhouette (on sait que le film noir a fortement été influencé par l'esthétique de l'expressionnisme allemand), et elle est située en arrière-plan, ce qui permet au spectateur et à Javier Lira d'apprécier son attitude lascive. La chanson qu'entonne le caporal – « *No me desesperes, ábreme la puerta, porque esta noche, te quiero besar* » – annonce l'issue de la séquence. En effet, à peine son mari s'est-il écroulé ivre mort sur la table que la femme jette à Lira un regard qui ne laisse aucun doute sur ses intentions. Son objectif est atteint au moment où l'on voit en insert la main du caporal, symbole d'une main tendue que Lira a rejetée. Contrairement aux stéréotypes de la *nurturing woman* et de la femme éprise, la femme fatale bouscule la tradition cinématographique mexicaine, dans la mesure où le caractère subversif du personnage n'implique pas le châtiment d'ordinaire réservé à la « *mujer mala* ».

À travers *Tiempo de morir*, *El castillo de la pureza* et *Cadena perpetua*, nous avons eu l'occasion d'observer la permanence de certaines caractéristiques chez les personnages masculins et féminins tels qu'ils sont envisagés par Arturo Ripstein. Les genres cinématographiques exigent bien souvent le respect de conventions en matière de représentation genrée, mais Ripstein, soucieux d'appliquer une vision personnelle à son œuvre, a choisi de conserver une certaine cohérence dans la définition de ses personnages. Que ce soit dans le *western*, le drame familial, le film noir, mais aussi le mélodrame auquel il s'est fréquemment essayé, Ripstein représente donc une masculinité fragmentée et plurielle, souvent confrontée à une crise identitaire. Initiant sa carrière dans un contexte de renouveau artistique et de bouleversements sociaux, Ripstein conserve de la tradition l'image du *macho* sûr de lui et parfois violent, mais le fait cohabiter avec des identités masculines fragilisées, marginales ou hors normes. De même, la femme n'est plus seulement reléguée à un rôle passif. Elle peut prendre l'initiative, défier l'homme, voire le mettre en danger, même si c'est surtout depuis sa collaboration avec la scénariste Alicia Paz Garciadiego que les femmes ont acquis un rôle prépondérant au sein de son œuvre. De fait, les paradigmes du masculin et du féminin tels qu'ils ont été construits par la tradition cinématographique mexicaine sont remis en question, nuancés et complétés par le réalisateur, qui s'en sert pour

mieux déjouer l'horizon d'attente du spectateur, largement conditionné par les conventions génériques cinématographiques, sociales et culturelles. S'il est communément admis que la représentation du masculin et du féminin dans le 7^e art mexicain a depuis la Révolution contribué à légitimer l'hégémonie patriarcale, le cinéma constituant à cet égard un puissant « *aparato ideológico del Estado* »²⁴, il nous semble également que l'attitude de Ripstein n'est pas exempte de tout utilitarisme : en proposant une réélaboration des paradigmes genrés, il s'assure de se démarquer du cinéma classique national et, partant, de susciter la curiosité et l'intérêt de la critique internationale, susceptible d'ouvrir la voie à la distribution de ses films à l'étranger.

24 Óscar Robles, *op. cit.*, p. 22.

BIBLIOGRAPHIE

- AUMONT, Jacques, MARIE, Michel, *L'Analyse des films*, Paris, Nathan, 1999, 234 p.
- AUMONT, Jacques, MARIE, Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, 2^{ème} édition, Paris, Armand Colin, 2008, 300 p.
- ANGULO, Jesús, « *Afuera es feo: la belleza del tiempo fotografiado* », *Nosferatu*, septembre 1996, n° 22.
- BUÑUEL, Luis, *Mon dernier soupir*, Paris, Robert Laffont, 1982, 316 p.
- BUTLER, Judith, *Défaire le genre*, (traduit de l'anglais par Maxime CERVULLE), Paris, Éditions Amsterdam, 2006, 311 p.
- CARMONA, Ramón, *Cómo se comenta un texto fílmico*, quinta edición, Madrid, Cátedra, 2002, 323 p.
- CHION, Michel, *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, collection essais, 1993, 156 p.
- CHION, Michel, *L'audio-vision : son et image au cinéma*, 2^{ème} édition, Paris, Armand Colin, 2005, 186 p.
- CORTADE, Ludovic, « François Truffaut en Pygmalion : les arrêts sur image dans "Les Quatre Cents Coups et Jules et Jim" » [en ligne], *The French Review*, 2006, Vol. 79, n° 6, p. 1187-1194, disponible sur <http://www.jstor.org/stable/25480507> (consulté le 26 décembre 2013).
- FASSIN, Éric, *Le sexe politique. Genre et sexualité au miroir transatlantique*, Paris, Édition de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2009, 313 p.
- GARCÍA RIERA, Emilio, *Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera*, Guadalajara, Jalisco, México, Universidad de Guadalajara, Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas, 1988, 315 p.
- JULLIER, Laurent, *L'Analyse de séquences*, Paris, Armand Colin, 2007, 192 p.
- JULLIER, Laurent, MARIE, Michel, *Lire les images de cinéma*, Paris, Larousse, 2009, 239 p.
- LETORT, Delphine, *Du film noir au néo-noir : Mythes et stéréotypes de l'Amérique (1941-2008)*, Paris, L'Harmattan, 2010, 328 p.
- MARTINI, Andrea, VIDAL, Nuria et al., *Arturo Ripstein / a cura di Andrea Martini e Nuria Vidal*, Torino, Lindau, 1997, 214 p.
- MORA, Carl J. *Mexican cinema: reflections of a society, 1896-2004*, Jefferson, N.C.; London, McFarland & Co., 2005, 327 p.
- MORA, Sergio (de la), *Cinemachismo: Masculinities and sexuality in Mexican films*, Austin, University of Texas Press, 2006, 236 p.

OFENLOCH, Simon, « Genre : film noir », [en ligne], 05/12/2011, dernière mise à jour 6 janvier 2012, disponible sur : <http://www.arte.tv/fr/genre-film-noir/4308984,CmC=6288150.html> (Consulté le 08/05/2013)

PARANAGUÁ, Paulo Antonio, *Arturo Ripstein: la espiral de la identidad*, Madrid, Cátedra/Filmoteca española, 1997, 348 p.

PARENTE, André, *Cinéma et narrativité*, Paris, L'Harmattan, 2005, 198 p.

PÉREZ TURRENT, Tomás et DE LA COLINA, José, *Conversations avec Luis Buñuel : il est dangereux de se pencher au-dedans*, Paris, Cahiers du cinéma, 2008, 399 p. RIPSTEIN, Arturo, *Tiempo de morir*, Alameda Films, 1965, DVD, 90 min.

RIPSTEIN, Arturo, *El castillo de la pureza*, Films sans frontières, 1972, VHS, 110 min.

RIPSTEIN, Arturo, *Cadena perpetua*, Colección IMCINE, 1978, DVD, 88 min.

ROBLES, Óscar, *Identidades Maternacionales en el cine de María Novaro*, New York, Peter Lang Publishing, 2005, 242 p.

TORRES, Augusto Martínez, *Buñuel y sus discípulos*, Madrid, Huerga y Fierro editores, 2005, 316 p.

ULIVE, Ugo, *Cine al día*, Caracas, décembre 1973, n° 17.

VANOYE, Francis, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Armand Colin, 2005, 222 p.

Maria FORTIN – Doctorante en Études hispaniques et hispano-américaines à l'Université du Littoral Côte d'Opale (ULCO), Maria Fortin mène depuis octobre 2012 une thèse sous la direction de Carl Vetter et co-direction de Bénédicte Brémard. Ses recherches portent sur l'œuvre du cinéaste mexicain Arturo Ripstein et s'intéressent aux notions de mexicanité, de transculturalité et d'universalité qui s'en dégagent.

Représenter la sexualité, repenser le sexe : *Pets* (2012) d'Albertina Carri

Representar la sexualidad, repensar el sexo : Pets (2012) de Albertina Carri

Representing sexuality, rethinking sex: on Albertina Carri's Pets (2012)

Michèle SORIANO

Université Toulouse 2 – Le Mirail, IRIEC, Professeure des Universités

Alors que la sexualisation des femmes est l'une des formes des relations d'oppression qui définissent leurs positions dans nos sociétés contemporaines, le féminisme pro-sexe se propose d'élaborer « une analyse politique progressiste de la sexualité » (Gayle Rubin). Ces questionnements théoriques habitent les productions contemporaines et en particulier le cinéma féministe actuel. La production d'Albertina Carri, réalisatrice argentine, questionne l'essentialisme sexuel et démonte les codes de représentation de la sexualité pour en dévoiler l'historicité. Un court-métrage post-pornographique d'Albertina Carri intitulé *Pets* (2012), réalisé à partir de *found footage*, est l'objet à partir duquel sera menée cette réflexion. *Pets* allie deux programmes fondamentaux du féminisme actuel : la réhistoricisation des pratiques sexuelles et le travail sur l'archive, oubliée ou enfouie, en tant que réflexion historiographique sur les discontinuités qui constituent l'histoire des opprimés (Benjamin). Après une brève présentation d'Albertina Carri qui permettra de replacer *Pets* dans une trajectoire esthétique et politique tout à fait remarquable, ce travail tentera de situer sa production dans un débat féministe

*Mientras que la sexualización de las mujeres es una de las formas de las relaciones de opresión que definen su posición en nuestras sociedades contemporáneas, el feminismo pro-sexe se propone elaborar « un análisis político progresista de la sexualidad » (Gayle Rubin). Esos cuestionamientos teóricos se expresan en las producciones contemporáneas y en particular en el cine feminista actual. La producción de Albertina Carri, directora argentina, cuestiona el esencialismo sexual y desarma los códigos de representación de la sexualidad para revelar su historicidad. Un corto metraje post-pornográfico de Albertina Carri titulado *Pets* (2012), realizado con *found footage*, es el objeto a partir del cual se construye esta reflexión. *Pets* asocia dos programas fundamentales del feminismo actual: la rehistoricización de las prácticas sexuales y el trabajo sobre el archivo, olvidado o sepultado, en tanto reflexión historiográfica respecto a las discontinuidades que constituyen la historia de los oprimidos (Benjamín). Una breve presentación de Albertina Carri permitirá situar *Pets* en su trayectoria estética y política*

particulièrement tendu autour de la pornographie. Les représentations pornographiques composent un espace imaginaire hétéronormatif qui ne cesse d'engendrer du genre, du féminin et du masculin, à travers une série de scripts sexuels qui fixent et régulent des identités genrées. Mon hypothèse sera que les tensions que nous observons révèlent la portée épistémologique de ce débat et nous engagent par conséquent à nous confronter aux catégories qui sont en jeu, en tant que limites de la pensée du genre.

Mots clés : genre, sexualité, post-pornographie, found footage, Albertina Carri, féminisme

Domaine : Cinéma, XXI^e siècle, Argentine

realmente notable, antes de enmarcar el corto en el debate feminista especialmente tenso alrededor de la pornografía. Las representaciones pornográficas componen un espacio imaginario heteronormativo que incesantemente engendra género, produce masculinidad y feminidad, mediante series de guiones sexuales que fijan y regulan identidades generizadas. Mi hipótesis es que las tensiones que se observan en el debate revelan su alcance epistemológico y nos invitan por lo tanto a enfrentarnos con las categorías en juego, que dibujan los límites del pensamiento del género.

Palabras claves : género, sexualidad, post-pornografía, found footage, Albertina Carri, feminismo

Mon objectif dans cette étude est double : tout d'abord, je voudrais mettre en valeur la portée politique et épistémologique du travail cinématographique d'Albertina Carri, jeune réalisatrice argentine, à partir d'un court-métrage encore peu accessible. En effet, *Pets*, le court que je me propose d'analyser, est conçu pour être l'un des éléments d'un triptyque encore en cours de réalisation qui constituera une installation audio-visuelle. Il a cependant circulé dans le cadre de festivals de cinéma : aux 24^e Rencontres des Cinémas d'Amérique latine de Toulouse (2012)¹ et à la 14^e édition du BAFICI². Il s'agirait d'autre part pour moi de considérer ce court-métrage comme un formidable dispositif de connaissance, et donc de postuler son insertion dans un discours féministe très actuel qui nous invite à déplacer nos catégories cognitives et à penser autrement le genre, le sexe et la sexualité.

Je commencerai par une brève présentation d'Albertina Carri et de son œuvre, afin de replacer *Pets* dans le cours d'une trajectoire esthétique et politique tout à fait remarquable. La deuxième partie de mon intervention tentera de contextualiser sa production dans un débat féministe particulièrement tendu autour de la sexualité, du marché du sexe et de la pornographie. Les représentations pornographiques composent, bien évidemment, un espace imaginaire hétéronormatif qui ne cesse d'engendrer du genre, du féminin et du masculin, à travers une série de scripts sexuels qui fixent et régulent des identités genrées. Mon hypothèse serait que les tensions, parfois extrêmes, que nous observons entre le féminisme anti-pornographie et le féminisme pro-sexe nous permettent de mesurer la portée épistémologique de ce débat, nous invitent à rendre compte du féminisme en tant que technologie du genre, et enfin nous engagent à nous confronter aux catégories qui sont en jeu, en tant que limites de la pensée du genre.

La troisième et dernière étape de cette étude sera donc consacrée à mettre en évidence les questionnements multiples qui définissent la position pro-sexe, à partir de cet objet artistique furieusement provocateur et radicalement complexe qu'est *Pets*. C'est pour moi une chance formidable de pouvoir fonder cette réflexion à partir d'une copie du film qu'a bien voulu me confier la réalisatrice, je lui en suis profondément reconnaissante.

Albertina Carri : une position d'avant-garde, esthétique et politique.

Albertina Carri est une figure importante du cinéma argentin contemporain, de cette génération que la critique a baptisé le « Nouveau cinéma argentin »³. Elle est aussi l'une des figures emblématiques de la génération des enfants de disparus qui travaillent à la reconstruction d'une mémoire de la dictature militaire (1976-1983). Tout d'abord pour son film *Los Rubios* (2003), qui fit d'elle une cinéaste célébrée et à la fois très controversée⁴. Dans ce film, auquel Carri consacre ensuite un livre réflexif : *Los rubios. Cartografía de una película* (2007), la réalisatrice

1 À l'occasion d'une projection dans le cadre du Colloque *De cierta manera. Identité plurielles et normes de genre dans les cinémas latino-américains*, coorganisé par l'IRIEC, Université Toulouse 2, AMERIBER, Université Bordeaux 3 et l'ARCALT, Toulouse, 28, 29 et 30 mars 2012.

2 <http://festivales.buenosaires.gob.ar/bafici/home12/web/es/films/show/v/id/641.html>

3 Le nouveau « *Nuevo cine argentino* » correspond à une génération dont les réalisateurs et réalisatrices sont issu-e-s des nouvelles écoles de cinéma qui ont considérablement contribué à étendre et systématiser le champ de production et de consommation spécialisé – demeuré jusqu'alors plus limité. Ce champ est également lié à une politique culturelle de soutien à la production cinématographique, ouverte aux co-productions internationales (Ignacio Amatryan, « *El fenómeno del Nuevo Cine Argentino : un análisis sociológico de la producción cultural independiente* », Mémoire de Master 2 Recherche IPEALT, Université Toulouse II, 2010).

4 Ana Amado, « Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción », dans Ana Amado, Nora Domínguez (comp.), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires, Paidós, 2004, p. 45-109.

se propose de : « *trabajar sobre la ficción de la memoria* »⁵. Elle renouvelle ainsi de façon radicale les représentations de l'histoire des années de la Junte militaire en explorant la zone de contact entre son histoire personnelle de fille de « disparus » et l'histoire nationale, brisant ainsi les normes hégémoniques des politiques de la mémoire. L'une des stratégies de distanciation utilisées dans *Los rubios* consiste à représenter les personnages de ses parents, et en particulier la scène du « *secuestro* », au moyen de figurines Playmobil⁶. Après le court *De vuelta* (2004), le court-métrage *Restos* (2010)⁷ renvoie à son tour à l'histoire récente du *Proceso de reorganización* de la Junte, et aux disparitions. Cette fois, la réflexion est menée en collaboration avec Marta Dillon, journaliste, compagne de Carri et scénariste du court. Ce sont les films disparus du « *Proceso* » qui sont en jeu, et les pellicules sont mises en scène en tant que matière vulnérable, archive précaire d'une mémoire inter-dite. Parmi ces films se trouve *Los Velázquez* (1972) un film réalisé par Lita Stantic et Pablo Szir à partir de l'essai de Roberto Carri, père d'Albertina, qui fut l'objet de ses recherches dans *Los rubios*, et qu'elle songe parfois à réaliser à son tour⁸.

Trois ans avant *Los rubios*, Carri réalise son premier long-métrage qui déconstruit les films noirs et la représentation de la prostitution : *No quiero volver a casa* (2000). Suivra le court-métrage *Barbie también puede estar triste* (2001), mélodrame post-pornographique qui met en scène des poupées Barbie et Ken animées ; il est le résultat d'un projet financé par une subvention de la Fondation Antorcha en 1999. Les diverses stratégies de distanciation qu'adopte Carri dans son discours cinématographique supposent une rupture par rapport aux codes réalistes, aux modèles qui structurent les genres cinématographiques et aux normes socioculturelles que ces modèles et ces codes articulent⁹.

Alors que la critique, volontiers soumise à un psychologisme hégémonique, considère que les « *familias disfuncionales* » caractérisent les films de Carri¹⁰ – comme si certaines familles étaient naturellement fonctionnelles et d'autres moins –, la réalisatrice, quant à elle, précise que l'une

5 Albertina Carri, *Los Rubios. Cartografía de una película*, Buenos Aires, Ediciones Gráficas especiales, 2007, p. 109.

6 Ce parti pris audacieux a suscité d'assez violentes polémiques (voir Carri, *Ibid.*, p. 111-112, comme, du reste, le mélange dérangeant de documents, de témoignages et de fiction ; en effet, *Los rubios* est un film spéculaire, en abyme, consacré au tournage d'un documentaire sur la disparition de Roberto Carri et Ana María Carusso, les parents d'Albertina Carri, le 24 février 1977. Dans ce film sur un film, dans lequel une actrice (Analía Couceyro), désignée comme « l'actrice », joue le rôle de Carri – qui cependant est mise en scène elle aussi en tant que réalisatrice –, chaque instance de ce dédoublement et l'ensemble de l'équipe de tournage, interviennent dans la reconstruction complexe d'une mémoire seconde, multiple, audio-visuelle et surtout cinématographique.

7 *Restos* fait partie de la série de courts *25 miradas - 200 minutos* commandés par l'État argentin pour célébrer le bicentenaire de l'indépendance, le projet étant financé par le Secrétariat à la Culture de la Présidence de la Nation, en collaboration avec l'Université Nationale Tres de Febrero.

8 Selon les déclarations de la réalisatrice lors d'une conversation privée.

9 Selon Fernando Martín Peña : « *Cada uno de los films de Albertina Carri se ha caracterizado por un alto grado de rebeldía, en el sentido más vital del término. No quiero volver a casa desarticula el género policial en busca de otro espacio incómodo y perturbador, de fuerte impacto estético. Barbie también puede estar triste es una desafortunada parodia de telenovela, en clave porno, que subvierte los usos y costumbres de la muñeca más vendida del mundo, con toda la carga simbólica del caso. Géminis describe una historia de amor entre hermanos, diluyendo el tabú en un goce del erotismo que ningún otro representante del cine argentino joven se ha atrevido a explorar hasta la fecha.* » (Martín Peña, 4^e de couverture, dans Carri, *op. cit.*).

10 Martín Peña, *art. cit.*

de ses obsessions est : « *esa sociedad fracturada y traicionada por sus íntimos* »¹¹. Autrement dit, elle se situe sur un registre social et politique qui refuse la séparation entre vie publique et vie privée et la naturalisation de la famille. Dans son travail sur les codes de représentation semble se jouer cette inquiétante étrangeté qui surgit dans les fissures du discours hégémonique opérées par les discours de celles et ceux que l'histoire a refoulé-e-s. L'irruption des figurines Playmobil dans *Los rubios*, ou l'inscription du mélodrame pornographique dans le cinéma d'animation, au moyen du symbole de la féminité qu'est Barbie, peuvent être lues en tant que stratégies visant à matérialiser les limites problématiques entre la réalité et ses représentations, et donc à déplacer le lieu de l'autorité énonciative. Son dernier long-métrage de fiction *La rabia* (2008) revendique l'obscène, dans un mélange explosif des codes de représentation associant l'hyperréalisme ethnographique, l'animation à partir de la peinture sur verre, la pornographie et la question, très actuelle et très politique, de la représentation de la mort en direct, réinterprétant les *snuff movies*.

En 2012, Albertina Carri réalise le court-métrage post-pornographique qui constitue notre objet d'étude et qui a été généreusement présenté par la réalisatrice, en avant-première, lors de son intervention au colloque « *De cierta manera – Identités plurielles et normes de genre dans les cinémas latino-américains* » organisé à Toulouse en mars 2012. Dans son intervention (publiée dans la revue *Cinéma d'Amérique latine*, n° 21), Carri proposait une critique aiguë des programmes télévisés et signalait la nécessité politique d'occuper ce territoire extrêmement normatif des images afin de promouvoir d'autres normes. Cette orientation nouvelle de sa production était à l'œuvre dans ses projets immédiats, car quelques mois plus tard Carri cosigne avec Marta Dillon, une série télévisée de 13 épisodes, ouvertement politique : *23 pares, diffusée le vendredi soir, de septembre à décembre 2012*. La fiction se construit à partir d'un laboratoire de recherche spécialisé dans l'analyse de l'ADN et partenaire des travaux de l'Équipe Argentine d'anthropologie légale (EAAF¹²) dont on connaît l'importance dans la recherche des « disparus » du *Proceso de Reorganización Nacional* (1976-1983). Chaque épisode propose une nouvelle intrigue qui convoque l'histoire nationale récente, autour de la mémoire de la dictature, des « disparitions » et des enfants « appropriés », ou encore l'actualité mouvante, autour des politiques anti-discriminatoires, de libération des sexualités et des identités minoritaires, de la lutte contre la violence de genre et les exclusions.

Ce bref retour sur la production, déjà très importante, de cette jeune réalisatrice (née en 1973) met en évidence un travail artistique extrêmement dérangeant, troublant, dans la mesure où il parvient à formuler des questions que la naturalisation des rapports de pouvoir oblitère. Le discours cinématographique d'Albertina Carri, dans sa diversité sans cesse renouvelée, met en évidence les désordres invisibles qui fondent un ordre du monde que la violence symbolique nous présente comme naturel. Comme le souligne Éric Fassin : « Les questions ne se posent pas toutes seules : elles sont posées, par des acteurs sociaux qui se battent pour interroger l'évidence apolitique de l'ordre du monde »¹³. C'est l'une de ces batailles que mène Carri à travers ses films qui interrogent les représentations pornographiques et nous engagent à penser le sexe et la sexualité dans leur historicité, que nous aborderons maintenant.

11 Carri, *op. cit.*, p. 111.

12 On consultera : <http://www.eaaf.org/>

13 Éric Fassin, *Le sexe politique*, Paris, Éditions EHESS, 2009, p. 15.

Différenciation, féminisation : rapports sociaux de sexe et modèles de sexualité.

Le sexe fut l'une des questions que nos sociétés ont longtemps refusé de penser comme politique, bien que les propos des philosophes sur cette question, recensés par Collin, Pisier et Varikas (2000), puissent sans doute être lus en tant que réponses normalisatrices opposées aux résistances, sociales et politiques, que rencontrait le système sexe /genre qui leur était contemporain. Ces résistances, dont les traces restent encore, pour la plupart, à reconstruire, sont lisibles en creux dans les discours et les mesures juridiques qui tentent de les contrôler. Si le genre et la sexualité apparaissent aujourd'hui (premières décennies du XXI^e siècle) davantage comme des pratiques normées que comme des catégories anthropologiques anhistoriques¹⁴, c'est que le privé est bien devenu politique : le slogan de la fin des années 1960 fut performatif, car il correspondait à l'ouverture d'un nouveau champ du savoir et à l'inauguration de nouvelles pratiques. Dans son essai pionnier de 1975, « Le marché aux femmes. "Économie politique" du sexe et systèmes de sexe / genre », devenu une référence classique, Gayle Rubin tentait d'interrompre la « longue rumination quant à la nature et la genèse de l'oppression [des femmes] et de leur subordination »¹⁵, en forgeant une catégorie : « le système sexe /genre », qui soit susceptible de rendre compte de la façon dont les sociétés créent un monde sexuel et des rapports sociaux qui organisent ce monde. Mais cette catégorie devait également, par ailleurs, indiquer que l'oppression n'est pas une donnée inévitable dans ces rapports¹⁶, contrairement à la catégorie de « patriarcat », par exemple, abondamment utilisée depuis les années 70. Définissant un champ de recherche transdisciplinaire très large, « le champ humain du sexe, du genre et de la procréation »¹⁷, Gayle Rubin rappelle que :

Les besoins de sexualité et de procréation doivent être tout autant satisfaits que celui de manger, et l'une des plus évidentes déductions qui peut être tirée des données de l'anthropologie est que ces besoins ne sont presque jamais satisfaits sous forme « naturelle », pas plus que ne le sont les besoins de nourriture. La faim est la faim, mais ce qui est considéré comme de la nourriture est défini et acquis culturellement. Chaque société a un certain type d'organisation économique. Le sexe est le sexe, mais ce qui est défini et considéré comme sexe est également défini et acquis culturellement. Chaque société a aussi un système de sexe / genre – un ensemble de dispositions par lesquelles le matériel biologique brut du sexe et de la procréation est façonné par l'intervention humaine, sociale, et satisfait selon des conventions, aussi bizarres que puissent être certaines d'entre elles¹⁸.

Revenant dix ans plus tard sur ses positions, Rubin publie un autre essai fondamental, qui constitue le cadre des réflexions que j'exposerai ici à partir du travail audiovisuel de Carri. Dans « Penser le sexe. Pour une théorie radicale de la politique de la sexualité », elle démontre les limites du féminisme pour examiner la sexualité et penser la hiérarchie des pratiques sexuelles¹⁹

14 Elsa Dorlin, « Conclusion. Nos corps, nous-mêmes : expérimentation, politisation et subversion », Elsa Dorlin, et Eric Fassin (dir.), *Genres et sexualités*, Paris, Édition de la Bibliothèque Publique d'Information – Centre Pompidou, 2009, p. 231.

15 Gayle Rubin, [« *The Traffic in Women: Notes on the Political Economy of Sex* », 1975 et « *Thinking Sex. Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality* », 1984], *Surveiller et jouir. Anthropologie politique du sexe*, Paris, Epel, 2010, p. 23.

16 *Ibid.*, p. 35.

17 *Ibid.*, p. 33.

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

19 *Ibid.*, p. 150-180.

et soutient qu'il convient de distinguer le genre de la sexualité afin de mieux appréhender leur existence sociale séparée²⁰.

La sexualité est l'un des objets privilégiés de la pensée féministe, dans la mesure où elle contribue à définir les relations entre les genres et par conséquent participe de l'oppression des femmes. À partir des années 1980-90 se sont affrontés deux courants dans la pensée féministe : l'un dénonce les restrictions qui pèsent sur la sexualité des femmes et travaille à une libération sexuelle, l'autre tend à ne reconnaître dans cette libération qu'une extension des privilèges masculins²¹. Dans sa réflexion sur le « différend des sexes » Françoise Collin rappelait que : « l'interdit fait aux femmes du savoir du sexe (et sa délégation à une classe de "professionnelles" tenues sous tutelle) est un symptôme de l'interdit général de savoir qui leur est imposé »²².

La pornographie semble faire partie de ces savoirs sur le sexe mis sous tutelle. Elle constitue en effet une industrie qui tend à « donner corps à l'hétérosexualité »²³ et à mettre en scène une sexualité qui « définit la femme en tant que sexe »²⁴. Certes, mais n'est-ce pas là le cas de toutes les productions culturelles et scientifiques ? De la philosophie à la neurobiologie, en passant par la littérature, les Beaux-Arts, la psychiatrie, etc., celles-ci fonctionnent, comme la pornographie, en tant que « technologies du genre » suivant le diagnostic de Teresa de Lauretis (2007). Que le sexisme imprègne l'industrie et le commerce du sexe est une évidence, mais il n'en est ni le résultat ni la cause, explique Rubin, s'opposant ainsi à la moralité sexuelle conservatrice du courant féministe antipornographie. Ce courant contribue, selon elle, à stigmatiser injustement un grand nombre de pratiques sexuelles consensuelles et parfaitement inoffensives²⁵.

Or le script sexuel hétéronormatif que l'on observe au fondement de la pornographie et qui construit le genre en opposant l'agressivité (concupiscente) du désir masculin à la passive (et pure) soumission féminine²⁶, n'est-il pas déjà – et avant tout – à l'œuvre dans les plus douces rêveries de nos histoires d'amour idéales ? C'est ce que démontre Monique Wittig dans sa remarquable fiction/essai intitulée ironiquement « Un jour mon prince viendra », qui exhibe les horreurs engendrées par l'érotisation des rapports sociaux de sexe²⁷, et la féminisation que leur violence opère. Sa position post-différentialiste lui permet de dissocier genre et sexualité et de postuler ainsi, dans une formule radicale devenue célèbre, que « les lesbiennes ne sont pas des femmes »²⁸.

Dans cette perception monolithique de la pornographie ne pouvons-nous pas repérer les effets de ce que Colette Guillaumin nomme « l'idéologie naturaliste »²⁹, dans la mesure où

20 *Ibid.*, p. 204.

21 *Ibid.*, p. 192.

22 Françoise Collin, *Le différend des sexes*, Nantes, Pleins Feux, 1999, p. 34.

23 Mathieu Trachman, *Le travail pornographique*, Paris, La Découverte, 2013, p. 274.

24 Catharine MacKinnon, *Le féminisme irréductible*, Paris, Des femmes, 2005, p. 58.

25 Rubin, *op. cit.*, p. 193-196.

26 Trachman, *op. cit.*, p. 78-84 et 268-270.

27 Monique Wittig, « Un jour mon prince viendra », *Questions féministes 1977-1980*, préface de Sabine Lambert, Paris, Syllepse, 2012, p. 183-191.

28 Monique Wittig, *La pensée straight*, [*The Straight Mind and Other Essays*, 1992], Paris, Éditions Amsterdam, 2007, p. 61.

29 Colette Guillaumin *Sexe, race et pratique du pouvoir*, Paris : Indigo & côté-femmes, 1992.

elle fige dans une même supposée transhistoricité des pratiques sexuelles et des productions cinématographiques qu'il est impossible de superposer ou de confondre et qui répondent à des contextes socioculturels divers. Par ailleurs, cette homogénéisation dont le but, louable en soi, est de protéger les victimes de la pornographie, dénie toute possibilité à ces « victimes » de retourner la caméra et de façonner à leur tour des représentations qui fonctionneront comme un contre discours, réhistoricisant et subversif. Un essai de Judith Butler, entre autres, discute longuement les arguments de MacKinnon – l'une des plus actives représentantes du courant anti-pornographie –, et s'interroge sur l'efficacité et la pertinence de la censure du discours pornographique dans la mesure où la « possibilité politique de réappropriation », la « resignification », impliquent que l'on renonce à la censure³⁰.

La production d'Albertina Carri procède précisément à cette réhistoricisation re-signifiante de la pornographie. La position de Butler, comme celles de Gayle Rubin et de Teresa de Lauretis, est revendiquée par le féminisme *queer* dans lequel se situe Albertina Carri. C'est en effet dans cette orientation féministe, *queer* et « pro-sexe », que prend place la post-pornographie, avec en particulier les performances d'Annie Sprinkle³¹ qui nourrissent les réflexions de Marie-Hélène Bourcier³². Cette dernière décrit ainsi le dispositif post-pornographique :

D'objet de la représentation il s'agit d'en devenir l'agent. Voilà qui revient à insister sur la dimension performative de la pornographie en s'inscrivant en faux contre les prétentions ontologiques du réalisme pornographique moderne et en insistant sur le caractère performatif de la sexualité et des identités³³.

Il s'agit là, précisément, de l'un des objectifs explicités dans le *Manifeste* publié sur le site du film collectif, anthologie de courts pornographiques féministes, produit par Mia Engberg, *Dirty Diaries* (2009)³⁴.

Cette évocation – sans doute trop schématique – des débats féministes actuels, fort complexes, était destinée à contextualiser à la fois notre réflexion et la production de Carri, qui par ailleurs s'inscrit dans un contexte politique national extrêmement marqué par les luttes et les acquis en faveur de la reconnaissance de la diversité sexuelle : loi autorisant le mariage égalitaire (juillet 2010)³⁵, et la « *ley de identidad de género* », autorisant l'auto-détermination de l'identité sexuelle, sans pathologisation de la personne ni recours à la chirurgie³⁶. La cinéaste et sa compagne, Marta Dillon, journaliste et scénariste, toutes deux filles de « disparus », participent activement à cette lutte pour la liberté sexuelle, qu'elles soutiennent par leurs travaux³⁷ et leur

30 Judith Butler, *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*, [Excitable Speech. A Politics of the Performative, 1997], Paris, Amsterdam, 2004, p. 150-151.

31 Consulter: <http://anniesprinkle.org/home/welcome.html>; on lira aussi Dominique Baqué, *Mauvais genre(s). Érotisme, pronographie, art contemporain*, Paris, Editions du Regard, 2002, p. 92-97.

32 Marie Hélène Bourcier, *Sexpolitiques. Queer Zones 2*, Paris, La Fabrique, 2005, p. 181-186.

33 *Ibid.*, p. 182.

34 Consulter: <http://www.miaengberg.com/dd/>

35 On pourra lire le texte complet sur le site de la fédération argentine LGBT : <http://www.lgbt.org.ar/00-derechos,15.php>

36 On pourra découvrir les débats, les textes et les recommandations sur le site de la fédération argentine LGBT: <http://www.lgbt.org.ar/home.php>

37 Carri et Dillon ont réalisé *Visibles*, une série de courts-métrages de témoignages destinés à informer la population sur la diversité sexuelle ; Marta Dillon dirige les suppléments féministes *Las 12* et *LGTBI Soy*

engagement en tant que figures publiques. La longue interview qu'elles ont accordée au magazine *Rolling Stone*³⁸ est un bel exemple de la façon dont le privé peut être salutairement politique.

Observant l'émergence dans les années 1990 de multiples explorations, littéraires et cinématographiques, d'un érotisme féministe et des sexualités considérées comme déviantes, Dominique Baqué analyse avec rigueur l'importance des navigations et expérimentations hors des limites de la différence des sexes dans l'art contemporain. Elle rappelle la coexistence de deux généalogies concernant le sexe – l'une, hétéronormative, l'autre opérant une « déterritorialisation des entités anatomiques, identificatoires et formelles »³⁹. Elle introduit ainsi une certaine continuité entre la pensée de l'androgynie et les performances et œuvres plastiques *queer*. Dans son essai accompagnant le volume *Art et féminisme* conçu par Helena Reckitt, Peggy Phelan revient également sur les différentes stratégies de déconstruction opérées, depuis les années 60, sur les représentations des corps, des sexes et des sexualités. Dans sa glose du titre de l'ouvrage « art et féminisme », elle consigne prudemment les questions soulevées par les tensions entre l'art, le champ conceptuel et les discours sur l'art ; elle avance alors une hypothèse que je revendiquerai tout particulièrement aujourd'hui : « ces questions nous rappellent que la rationalité nous permet de créer des catégories, et l'art d'y résister »⁴⁰.

L'approche que je propose du court de Carri fait écho à ces hypothèses : il s'agira pour moi de mettre en évidence la façon dont la violence des représentations convoquées par *Pets* est une forme de *résistance* aux catégories hétéronormatives, à partir de processus de « déterritorialisation des entités anatomiques ».

Du domestique au sauvage : monter et démonter la rage

Le dernier long-métrage de fiction d'Albertina Carri s'intitule *La rabia*, et poursuit l'exploration de l'obscène et des codes pornographiques déjà amorcée dans le court *Barbie también puede eStar triste* (2001), et dans *Géminis* (2005). À ce propos, la réalisatrice écrit :

Muchas escenas de mis películas están inspiradas en el cine pornográfico o en el policial negro, dos géneros dominados por el imaginario masculino. Pero lo cierto es que no he logrado reconocer ninguna autoridad al sistema de géneros, ni cinematográficos, ni sexuados. Son, en todo caso, mecanismos que es necesario reconocer para poder desmontar sus piezas y volver a ensamblarlas en otro orden o sin ninguno, tal como mi hijo hace con sus rompecabezas⁴¹.

Le motif de la rage dans le film est complexe, il renvoie tout autant à la furie vengeresse qu'à l'absence de solution de continuité entre l'humain et l'animal, métonymiquement matérialisée dans la contagion qui caractérise cette maladie. La violence fatale qui règne dans le film est cependant explicitement signifiée en tant que manifestation des rapports de pouvoir : de classe, de sexe, intergénérationnels et inter-espèces, qui définissent l'économie domestique représentée.

du journal *Página 12*.

38 Consulter : <http://www.rollingstone.com.ar/1294010>

39 Dominique Baqué, *Mauvais genre(s). Érotisme, pornographie, art contemporain*, Editions du Regard, 2002, p. 99-120 ; elle renvoie au catalogue de l'exposition *Fémininmasculin. Le sexe de l'art*, organisée en 1995 au Centre Pompidou : Marie-Laure Bernadac et Bernard Marcadé, « Ouverture », catalogue de l'exposition *Fémininmasculin. Le sexe de l'art*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1995, p. II.

40 Peggy Phelan, « essai », dans Helena Reckitt, (conception) et Peggy Phelan, (essai), *Art et Féminisme*, Paris, Phaidon, 2011, p. 19.

41 Albertina Carri, « Cuestión de imagen », *Cinémas d'Amérique latine*, n° 21, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2013, p. 30-41.

Si la violence de genre associée à l'économie politique du patriarcat y est dénoncée, c'est à partir d'une conception historique du patriarcat⁴², considéré ici et maintenant, dans la campagne argentine contemporaine. Prenant le contre-pied des représentations conventionnelles de la campagne, idéalisée ou « barbarisée », mais trop souvent construite comme transhistorique, Carri contextualise le microcosme rural que son regard dissèque. La misère et la violence ne sont pas des fatalités, elles sont le résultat de relations socio-économiques spécifiques, de pratiques autoritaires et strictement hiérarchisées : le contremaître Poldo dirige ses ouvriers et sa famille selon son bon vouloir ; les « pères » asservissent les femmes et les enfants qui travaillent dans l'orbite des hommes, sont à leur service pour des tâches domestiques et sexuelles ; les propriétaires sont absents, mais à la fois omniprésents dans l'articulation des rapports.

À la violence des rapports mis en scène dans le film répond la résistance de Nati, une fillette muette dont les hurlements rageurs, les dessins crûment pornographiques, et les strip-teases intempestifs brisent, désarticulent violemment des catégories consensuelles. Une rage semblable à celle de Nati, l'enfant qui « *dibuja porquerías* » au lieu de dessiner gentiment des soleils à la demande de sa mère Alexandra, est à l'œuvre dans le court-métrage intitulé *Pets* (2012 – 6mn). Rappelons qu'il ne s'agit pas d'un film destiné à circuler dans des salles de cinéma, mais de la première partie d'un triptyque audiovisuel, conçu pour être installé dans une exposition d'art contemporain. Il m'a été très généreusement confié par l'artiste pour ce travail ; la complexité du discours est, dans ce cas, encore plus importante et exige une approche prudente et minutieuse.

Pets

Je commencerai par une analyse du titre. *Pets*, dont la polysémie en anglais renvoie à l'univers domestique et à la domestication, institue lui aussi une certaine continuité entre les humains et les animaux, puisqu'il désigne à la fois les animaux familiers et, de façon péjorative, les « favoris », les humains qui jouissent du regard et de l'attention de celui qui a le pouvoir. En tant que verbe, « *pets* » évoque la sensualité, la sexualité, les caresses, l'activité masturbatoire, qui est la fonction principale de la pornographie. Ce questionnement conjoint des protagonistes de l'univers domestique et de la sexualité est déjà très présent dans l'œuvre de Silvina Ocampo ; je pense par exemple au conte intitulé « *Okno, el esclavo* » (*Cornelia frente al espejo*, 1988), dans lequel nous assistons à un deveniarchien de la narratrice écrivaine. Le signifiant graphique « *Pets* » transparaît dans les premières secondes du court, en lettres rougeoyantes, d'un brun rouge sur fond noir, à travers deux déchirures lumineuses successives de la trame visuelle noire, abîmée par une fine rayure verticale blanche ; sans ces éclairs déchirant l'obscurité, le titre demeure invisible. Cette visibilité excessivement problématique du titre, pourtant fondamental d'ordinaire, puisqu'il identifie l'œuvre, programme la dialectique : visible / invisible, constitutive du cinéma, et l'associe à la matérialité de la pellicule, normalement invisible, mais mise en évidence ici par les dommages infligés à la surface sensible. La mention graphique à peine dévoilée par ces flashes intermittents est accompagnée des rugissements du lion de la Métro Goldwyn Mayer : la bande-son joue donc sur deux registres, comme l'image : elle répète le sème « animal » en opposant l'archétype de la bête sauvage à l'animalité domestique, et elle réintroduit de façon métonymique la tradition cinématographique. Image et son, dès les premières secondes du film, insistent donc sur l'opacité de la représentation, refusent toute transparence, exhibent codes et matières cinématographiques, dans un montage qui condense quelques-uns des sèmes principaux du « cinématographe » : lumière, pellicule, Hollywood. La transnationalisation de cette production et de ses codes est mise en évidence par la langue anglaise qu'assument le titre

42 Christine Delphy, *L'ennemi principal – 1 « Économie politique du patriarcat »*, Paris, Syllepse, 1998.

et la bande-son, puisque le monologue en voix *off* et la chanson de la série télévisée qui clôture le court sont tous deux en anglais.

Found footage

Le court-métrage *Pets* est constitué de matériaux filmiques préexistants, il s'inscrit dans une pratique cinématographique appelée *found footage* (métrage trouvé), d'une grande actualité en Argentine⁴³. Il y a de nombreuses formes de réemploi, de la bande-annonce aux documentaires qui utilisent des images d'archives, du bricolage comique trivial aux diverses pratiques expérimentales que décrit Nicole Brenez⁴⁴. Le court de Carri qui relève des pratiques expérimentales devient un outil d'analyse critique car, en montant des séquences pornographiques antérieures, il cite une pratique ainsi mise à distance et contribue en particulier à dénoncer la « transparence » du discours pornographique, le mythe selon lequel il capterait la sexualité et les pulsions à l'état brut. Le montage et la sélection des séquences, sur lesquels nous reviendrons, exhibent le jeu, la performance des actrices, leur distance professionnelle, leur lassitude. Le *found footage* construit également une réflexion sur la mémoire cinématographique : en restituant aujourd'hui des fragments de pellicule des années 20, il instaure un dialogue avec un cinéma clandestin de l'époque, dont la circulation était codifiée et limitée ; ce dialogue indique l'existence de rapports étroits entre la technologie photographique et cinématographique et la pornographie moderne⁴⁵. Enfin, le réemploi de pellicules opère une interrogation de l'archive et de l'histoire, est engagé dans une réélaboration du concept d'archive à partir de ces documents refoulés que sont ces productions pornographiques anciennes. Le réemploi réinvente ainsi un fonds absent, en questionnant le lieu de l'autorité qui l'a produit, mais aussi – ou surtout – les lieux de l'autorité actuels qui organisent l'effacement de cette histoire des technologies et pratiques pornographiques, dans une démarche comparable aux questionnements que proposent Foucault⁴⁶, Derrida⁴⁷ et les associations LGBT⁴⁸. Le *found footage* constitue ainsi un mode de dévoilement et de détournement des enjeux de la pornographie.

Dans *Pets* nous pouvons reconnaître le montage croisé de plusieurs matériaux : plusieurs séries d'images issues d'unités hétérogènes et non contemporaines, ainsi que différentes strates sonores composant une bande son complexe, qui simule des sons diégétiques à partir d'enregistrement de gémissements pornographiques types, et superpose aux images une voix *off* décalée, du début jusqu'à la fin du film. La musique du générique final commence avant l'apparition du carton et correspond au recyclage de la chanson du générique d'une série télévisée : *Mr Ed, le cheval qui parle* (1958-1966).

Les films pornographiques montés sont issus de deux périodes différentes. Le premier date du début des années 70 : il ouvre et referme le court-métrage, après le titre et avant l'intertitre

43 La pratique du *found footage* est présente dans les festivals et a fait l'objet d'un ouvrage collectif récent coordonné par Leandro Listorti et Diego Trerotola intitulé *Cine encontrado ¿Qué es y adónde va el found footage ?* Buenos Aires, BAFICI, 2010.

44 Nicole Brenez, « Montage intertextuel et formes contemporaines du réemploi dans le cinéma expérimental », Revue CiNéMA, Vol. 13, N° 1-2, automne 2002, consultable en ligne : URI: <http://id.erudit.org/iderudit/007956ar>. DOI: 10.7202/007956ar

45 Bourcier, *op. cit.*, p. 161-166.

46 Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

47 Jacques Derrida, *Mal d'archive*, Paris, Gallilée, 1995.

48 Bourcier, *op. cit.*, p. 104-112.

final, qui constitue le seul générique présenté. Celui-ci identifie une société de distribution : Edifilm SRL. Entre ces deux bornes, une série de scènes pornographiques qui semblent relever du cinéma muet, dans lesquelles on peut distinguer deux films différents, car les décors et les personnages ne sont pas les mêmes ; est montée deux fois exactement la même scène, autrement dit deux copies du même fragment de pellicule, à une altération près, car la pellicule a été retravaillée par Carri ; et sont montrés deux scripts pornographiques identiques, joués par deux actrices différentes.

Ces extraits de films pornographiques anonymes contrastent deux époques à partir du regard contemporain qui les monte pour en démonter la fonction masturbatoire ; en effet, l'acte même de les extraire de leur circuit de distribution d'origine – seul crédit identifiable – les dépouille du contexte limité, anonyme et semi-clandestin qui est nécessaire à leur consommation. Par ailleurs, le montage qui réunit des extraits des années 70 et des extraits des années 20 dans un film qui paraît en 2012 met en évidence l'historicité des images pornographiques, des codes de la pornographie et des scripts sexuels, ainsi que l'historicité du marché des images pornographiques. Les altérations et détériorations multiples de la pellicule semblent mesurer le passage du temps, mais également matérialiser les interventions de Carri qui définit sa position à partir des destructions et des détournements qu'elle opère et qui recomposent d'autres images : autrement dit, un travail graphique et plastique s'insinue dans les failles laissées par les interventions destructrices et inséparables de celles-ci. La pratique du *found footage*, en recyclant différents dispositifs et différents régimes pornographiques, installe un dispositif post-pornographique, réflexif, critique, susceptible de résister à la pornographie contemporaine, comme les hurlements, les dessins et les stripteases intempestifs de la fillette de *La rabia*.

La dimension critique est également assumée par le commentaire en voix *off*, issu de la bande-son d'un film « pornographique » didactique des années 70, dont le discours en anglais, centré sur l'apprentissage sensoriel nécessaire à l'obtention de l'orgasme féminin, est inspiré des thérapies sexuelles préconisées par William Masters et Virginia Johnson. Le ton didactique et le vocabulaire technique sont très éloignés du standard pornographique dans lequel la femme est souvent muette, l'homme grossier. La voix *off* qui commence dès les premiers plans du court fonctionne comme une sorte d'introduction lorsqu'elle coïncide avec le premier extrait du film des années 70. En effet, elle énonce l'hypothèse thérapeutique avant d'annoncer que le film qui va suivre met en scène des exemples d'apprentissage. Je traduis et transcris approximativement cette introduction : « Il y a plusieurs raisons pour lesquelles les femmes n'atteignent pas l'orgasme – explique la voix *off*, féminine et docte –. La plupart correspondent à un manque d'information et de communication. Apprendre à se connaître est la première étape pour partager un orgasme avec son partenaire, la seconde consiste à lui communiquer ce qui a été appris. Ce film montre les expériences de femmes qui, en quelques semaines, ont appris à communiquer ce qu'elles aiment et à jouir de leurs sensations ». Cet énoncé accompagne la première série de plans où apparaît une jeune femme assise sur une plate-forme circulaire et tournante, semblable à celles des boîtes de striptease. Elle est élégamment vêtue, coiffée d'un chapeau et chaussée d'escarpins à talons hauts : elle met en scène une jeune bourgeoise à l'apparence classique, mais son regard à la caméra, qui l'oblige à tourner la tête pour compenser le mouvement de la plate-forme, est un regard brillant de défi. Son lent déshabillage commence, il reprendra dans les derniers plans du film. Nous assistons à un striptease interrompu. L'espace dans lequel se trouve la jeune bourgeoise vicieuse – objet de prédilection des scripts pornos des années 70 et exemple d'érotisation des rapports sociaux⁴⁹ –, est abstrait et peu visible, car elle est entourée d'une série de grandes coupes, remplies d'un liquide

49 Trachman, *op. cit.*, p. 81.

obscur, bouillonnant et fumant, juchées sur des tablettes recouvertes de satin blanc de différentes hauteurs. Ces coupes fumantes saturant l'espace et saturant le cadre, lorsqu'elles sont filmées en très gros plans, qui deviennent presque abstraits, en continuité avec les plans graphiques qui restituent les taches et les lignes blanches correspondant à la détérioration de la matière sensible. Si ces coupes qui saturant l'espace peuvent être lues comme des métaphores de la chaleur, du tempérament bouillant de la jeune femme, discipliné et dissimulé sous son apparence lisse et rangée, elles peuvent aussi renvoyer aux mystérieuses préparations thérapeutiques du Dr Jekyll : mixtures étranges qui libèrent la bête en lui. Nous retrouvons, sous une forme euphémisée, métaphorique et intertextuelle, l'hypothèse pornographique moderne qui prétend qu'en toute femme sommeille une « chienne » que l'initiation sexuelle peut ou doit révéler.

Le striptease a alors en lui-même une portée métaphorique : s'il est l'emblème du spectacle pornographique, il devient, à travers le recyclage du *found footage*, la mise à nu des codes pornographiques et du régime pornographique moderne : les séries de travelling optiques avant et arrière mettent en scène la grammaire pornographique qui alterne gros plans sur les parties du corps érotisées : seins, fesses et sexe, et sur le visage féminin à l'expressivité suggestive. Cependant, cette rhétorique devenue hyperbolique aujourd'hui n'est que naissante dans l'extrait des années 70, et tout juste balbutiante dans les extraits suivants, plus anciens.

Montage, interventions graphiques et réemploi

Si l'historicité des codes est ainsi mise en valeur, la continuité du régime pornographique moderne est aussi soulignée dans le court, à travers les logiques communes aux représentations actuelles et à celles que recycle Albertina Carri dans *Pets*. Tout d'abord le silence des femmes, dont l'expression est réduite aux gémissements et cris stéréotypés, eux-mêmes emblématiques de la pratique du réemploi et de la post-synchronisation, caractéristiques de la pornographie. Leur animalisation, conséquence de l'interdiction qui frappe tout langage articulé, illustre l'hypothèse de départ : « toutes des chiennes », dans une boucle parfaite. La circularité, matérialisée par le mouvement giratoire de la plate-forme, est exprimée par la reprise de la séquence initiale à la fin du court, ainsi que par les différentes « boucles » narratives. Cette mise en scène des « rouages » semble avoir une fonction éminemment méta-cinématographique, en effet, la roue « est à la base de la mécanique et du cinématographe [...]. Les différentes ramifications de l'étymon 'roue' ont chacune un pouvoir métaphorique permettant de décliner autant de formes et de fonctions du montage »⁵⁰. La mécanique du montage apparaît par conséquent thématisée dans le court en tant que trace des origines du cinéma, des dynamiques et des tensions multiples qui l'instaurent.

Associée à ce mouvement circulaire qu'induisent les diverses répétitions, le court inscrit une récurrence du mouvement emblématique de la pornographie : « la pénétration », représentée non seulement dans les scènes explicites de sexe, mais également dans les scènes secondaires qui figurent des entrées et des sorties de personnages. En premier lieu, nous observons la répétition quasi à l'identique de la scène où une femme sort par une porte située à gauche du cadre : dans le premier extrait le visage de l'homme a été recouvert d'une tache noire qui le rend anonyme, matérialisant ainsi l'une des caractéristiques du circuit de production et consommation pornographique. Dans le second réemploi, le visage de l'homme est visible. En deuxième lieu, le court monte successivement deux scènes de zoophilie semblables, jouées par une actrice différente, exactement dans le même décor et, on le suppose, sous les yeux du même homme : le pornographe / voyeur qui dirige le jeu des acteurs, mais aussi l'homme qui introduit ou fait sortir les femmes de cette pièce qui ressemble à une salle d'attente. En tant

50 Teresa Faucon, *Théorie du montage*, Paris, Armand Colin, Recherches, 2013, p. 37.

que discours et regard hors champ, en tant que portier, en tant que possible « thérapeute », initiateur, le personnage masculin contrôle, dirige, maîtrise les actes, la circulation, le plaisir. Néanmoins, ces fragments montrent surtout que le plaisir en jeu est celui du voyeur, en aucun cas celui des actrices, dont la patience est mise à rude épreuve par les fantaisies de leur partenaire domestique, sans doute docile, mais encore trop « bête ». Cette « bêtise » de l'animal est un vecteur disruptif qui déjoue les mécanismes bien huilés de la pornographie. Le montage oppose deux séries de mouvements dans les plans. D'une part est mis en évidence l'ordre strict des regards, qui hiérarchise et structure la représentation : celui, hors champ et plongeant, du pornographe, dont les axes cadrent l'image, et le regard à la caméra que jettent, à la dérobée, par accident, les personnages féminins, du bas vers le haut. D'autre part, face à cette orthodoxie pornographique prolifère l'entropie qu'engendrent les mouvements anarchiques et du chien qui va, vient, entre et sort du cadre, tourne et virevolte comme dans les meilleures séquences des films d'animation où chats et souris, ou chiens et chats, dansent une chorégraphie endiablée, suggèrent une mécanique débridée. Cette énergie incontrôlée trouble le genre, défait les lignes de l'agencement pornographique, déjoue l'ordonnement des seuils et des pénétrations.

Si notre regard résiste au premier choc, à la sidération que produisent ces images répugnantes, nous pouvons entrevoir la lassitude et le professionnalisme des actrices, dont on remarque aussi qu'elles procèdent de classes populaires, sexualisées et racialisées, contrairement à la jeune bourgeoise dont le striptease encadre les scènes de sexe. Ces failles dans le script porno, les « échecs » que montrent les extraits montés – s'agirait-il de « rushes » non diffusés ? – détruisent le réalisme du discours pornographique qui prétend montrer la vérité du sexe, la sexualité mise à nue. Mais la suspension du regard est également en jeu dans cette poétique de l'insoutenable, comme l'indique l'obscurité déchirée des premiers plans, ou comme les interventions multiples l'insinuent : rayures, grattage, peinture. Ces manipulations griffent le métrage (re)trouvé, elles sont le signe d'une appropriation et d'une pénétration double : en écorchant ou en opacifiant la surface sensible c'est aussi un franchissement des seuils du visible qui est opéré.

L'obscurité de l'innommable est-elle citée ou l'image aurait-elle avant tout vocation à insinuer les revers aveugles de la scopophilie, à désigner ce hors scène dont la violence doit être révélée : le masculinisme du regard⁵¹ et la « frénésie du visible »⁵² que construit l'industrie cinématographique, en deçà ou au-delà des codes pornographiques. Le montage complexe de *Pets*, dans les matériaux hétérogènes qu'il manipule, dans les rythmes circulaires qu'il organise, et dans les dérives disruptives qu'il produit, n'annonce pas seulement une critique de la pornographie ; la réflexivité critique qu'il engendre atteint les pratiques cinématographiques en tant que « technologies du genre », selon les propositions de Teresa de Lauretis.

Archives prothétiques : les « promesses des monstres »

La pratique de la zoophilie semble porter jusqu'aux limites du supportable les codes de la pornographie moderne, elle en signifie l'horreur : il s'agit bien ici de pouvoir et non de sexualité. Il s'agit de mettre en scène l'animalisation, la soumission, l'humiliation des femmes. Ces performances créent la différence, produisent du « féminin ». Mais leur excès ainsi archivé dans le court qui les restaure en les abîmant et en les « abymant » dans la specularité du *found footage* brouille leur performativité : poussées jusqu'à l'extrémité de leur logique, au seuil du visible, elles démentent l'hétérosexualité normative : il ne s'agit plus de complémentarité,

51 Laura Mulvey, « *Visual Pleasure and Narrative Cinema* », *Screen* 16.3, Autumn 1975, p. 6-18.

52 Linda Williams, *Hard Core: Power, Pleasure, and the « frenzy of the Visible »*, University of California Press, 1989.

de différence des sexes, de masculin et de féminin ; il ne s'agit plus de biologie. La zoophilie indique un continuum dans la violence, et définit la sexualisation comme une violence, une domestication. La féminisation serait donc un « sexage »⁵³ un processus continu et complexe de différenciation – domestication, elle impliquerait l'exploitation, l'oppression. Ce processus asymétrique, inégalitaire de hiérarchisation est souligné par le contrepoint que constituent les commentaires en voix *off* qui ne cessent d'insister sur la nécessité de communiquer avec son partenaire pour parvenir à une symétrie dans le plaisir et à un orgasme partagé... La ritournelle de la voix *off*, professionnelle, enjouée, n'a rien à voir avec la défaite striée, brûlée, grattée, des plans de spectacle « zoophile ». Peut-être a-t-elle un étrange écho dans les parcours ludiques des toutous, dans les effets vibratoires qui font dériver les scènes vers un ailleurs. La chanson finale ajoute encore à l'ironie d'une situation qui rend la communication sans doute souhaitable, mais peu probable, puisqu'elle évoque Monsieur Ed, le cheval qui parle et nous propose de converser avec lui. Le ton joyeux de la chanson et la musique de fanfare du générique rappellent le cirque, les bêtes de foire et suggèrent une interrogation finale : que sont les femmes dans la pornographie ? Des bêtes de foire peut-être, ou des monstres⁵⁴...

La note joyeuse de la chanson finale coïncide avec le plaisir masturbatoire mis en scène à la fin du striptease, puisque le montage retourne vers le film des années 70 à la fin du court. Ce retournement vers un exhibitionnisme masturbatoire rappelle une nouvelle fois la nécessaire contextualisation, par contraste. Ce retour désigne un nouveau contexte historique et culturel et historicise ainsi les pratiques sexuelles autant que les codes pornographiques, sans pour autant les fusionner. Le court paraît afficher maintenant l'*empowerment* – ou la puissance d'agir – que représente l'accès au savoir sur la sexualité, la connaissance du corps, l'apprentissage par l'autoérotisme : c'est la politique de la caresse que l'on entend dans le titre, dans la voix *off* et qui est mise en scène à la fin. L'accès au savoir exige également la prise de parole, l'exposition d'un savoir sur le sexe et la sexualité, malgré le risque de « souillure », autrement dit malgré la stigmatisation que le différentialisme naturaliste associe à ce savoir interdit aux femmes, exclues de la « maîtrise sexuelle »⁵⁵. La réappropriation de la représentation dans la pornographie signale donc, d'une part, la performativité et la performance : le sexe n'est pas naturel, rappelle la voix *off* : il est le résultat d'un apprentissage. D'autre part, elle met en évidence que la « différence » entre homme et femme est le résultat d'un incessant processus de différenciation fondé en premier lieu sur une exclusion du champ du savoir – philosophique et scientifique⁵⁶ ; technologique et sexuel⁵⁷ – la puissance d'agir que procure l'expertise sexuelle est inséparable de la résistance à la stigmatisation qu'elle requiert : on ne naît pas chienne, on le devient...

53 Colette Guillaumin, *op. cit.*

54 La réflexion orientée par les travaux de Donna Haraway, en particulier dans son essai « Les promesses des monstres : politiques régénératives pour d'autres impropres/ inapproprié-e-s », exigerait d'autres développements que j'ébauche seulement ici ; on lira : Donna Haraway, [« *The Promises of Monsters: Reproductive Politics for Inappropriate/d Others* » 1992], « Les promesses des monstres : politiques régénératives pour d'autres impropres/ inapproprié-e-s », Elsa Dorlin et Eva Rodriguez (dir.), *Penser avec Donna Haraway*, Paris, PUF, 2012, p. 159-229.

55 Trachman, *op. cit.*, p. 167.

56 Michèle Le Dœuff, *Le sexe du savoir*, Paris, Aubier, 1998.

57 On lira : Paola Tabet, *La construction sociale de l'inégalité des sexes. Des outils et des corps*, Paris, L'Harmattan, 1998 et Paola Tabet, *La grande arnaque. Sexualité des femmes et échange économique-sexuel*, Paris, L'Harmattan, 2004.

Dans cette stratégie de réappropriation de l'énonciation et du regard, de détournement des codes et de retournement du stigmaté – comme les *Chiennes de garde* ont pu le faire, par exemple – Carri nous propose de reconnaître une utopie sexuelle encore en suspens, mais déjà là, encore à monter, mais déjà présente, dans une histoire à venir qu'il s'agit de reconstruire ou d'*inventer*, à partir d'un travail politique de réappropriation d'archives enfouies. Au corps « féminisé », sexualisé, domestiqué, la technologie post-pornographique adjoint la prothèse d'archives dénaturalisantes, d'un savoir qui tend vers l'in-différenciation. La resignification que produit le *found footage* suggère l'existence d'un *dehors*, aux limites du sexage, qu'il convient de réexaminer : il est le lieu de la résistance des femmes dont la domestication est un jeu performatif parmi d'autres pratiques sexuelles possibles, diverses et dissociées du sexage. Le système sexe/genre est toujours beaucoup plus complexe qu'on ne le dit, beaucoup moins homogène qu'il n'y paraît, de nouvelles archives sont à construire pour mettre en lumière ses marges et les interstices qui le minent, ces discontinuités, ces luttes et résistances que l'histoire a biffées⁵⁸, comme la pellicule de *Pets*. Ces dehors, ce hors champ déjà là, est celui que convoquent les deux espaces diégétiques clos que met en lumière *Pets*, dont la clôture est encore redoublée par la circularité et par le système d'issue gardée. Ce dehors absent/ présent désigne donc des sexualités à venir, mais déjà en cours, comme l'annonce/ énonce le carton final : « *Continúa* ».

58 Walter Benjamin, *Ecrits français*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1991, p. 442.

BIBLIOGRAPHIE

- AMADO, Ana, « Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción », dans : Ana Amado y Nora Dominguez (comp.), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires, Paidós, 2004, p. 45-109.
- AMATRIAN, Ignacio, « El fenómeno del Nuevo Cine Argentino: un análisis sociológico de la producción cultural independiente », Mémoire de Master 2 Recherche IPEALT, Université Toulouse II, 2010, 245 p.
- BAQUÉ, Dominique, *Mauvais genre(s). Érotisme, pornographie, art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2002, 200 p.
- BENJAMIN, Walter, *Ecrits français*, Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais », 1991, 499 p.
- BERNADAC, Marie-Laure et MARCADÉ, Bernard, *Fémininmasculin. Le sexe de l'art*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1995, 399 p.
- BOURCIER, Marie Hélène, *Sexpolitiques. Queer Zones 2*, Paris, La Fabrique, 2005, 320 p.
- BOURCIER, Marie Hélène, *Queer zones. Politique des identités sexuelles et des savoirs*, Paris, Amsterdam, 2006, 357 p.
- BRENEZ, Nicole, « Montage intertextuel et formes contemporaines du réemploi dans le cinéma expérimental », *Cinémas*, Vol. 13, Nos 1-2, automne 2002, p. 49-67. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/007956ar> ; DOI: 10.7202/007956ar
- BUTLER, Judith, *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*, [Excitable Speech. A Politics of the Performative, 1997], Paris : Amsterdam, 2004, 287 p.
- BUTLER, Judith, *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, Paris : Éditions Zones, 2010, 176 p.
- CARRI, Albertina, *Los Rubios. Cartografía de una película*, Buenos Aires, Ediciones Gráficas especiales, 2007, 118 p.
- CARRI, Albertina, 2008. *La rabia*, Beta Plus Broadcasting prod., Matanza Cine, Hubert Bals Fund. (prod.), INCAA prod., 85mn, 2008.
- CARRI, Albertina, 2012. *Pets*, Albertina Carri (prod.), 6 mn, 35 mm, 2012.
- CARRI, Albertina, « Cuestión de imagen », *Cinémas d'Amérique latine*, n° 21, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2013, p. 30-41.
- COLLIN, Françoise, PISIER, Evelyne et VARIKAS, Eleni, *Les femmes de Platon à Derrida*, Paris, Plon, 2000, 566 p.
- COLLIN, Françoise, *Le différend des sexes*, Nantes, Pleins Feux, 1999, 80 p.
- DELPHY, Christine, *L'ennemi principal – 1 « Économie politique du patriarcat »*, Paris, Syllepse, 1998, 293 p. DORLIN, Elsa, « Conclusion. Nos corps, nous-mêmes : expérimentation, politisation et subversion », dans : Elsab Dorlin et Éric Fassin (dir.), *Genres et sexualités*, Paris :

- Edition de la Bibliothèque Publique d'Information – Centre Pompidou, 2009, p. 231-233.
- FASSIN, Éric, *Le sexe politique*, Paris, Éditions EHESS, 2009, 314 p.
- FAUCON, Teresa, *Théorie du montage*, Paris, Armand Colin, Recherches, 2013, 248 p.
- GUILLAUMIN, Colette, *Sexe, race et pratique du pouvoir*, Paris, Indigo & côté-femmes, 1992, 239 p.
- HARAWAY, Donna, [« *The Promises of Monsters: Reproductive Politics for Inappropriate/d Others* », 1992], « Les promesses des monstres : politiques régénératives pour d'autres impropres/ inapproprié-e-s », dans Elsa Dorlin, et Eva Rodriguez (dir.), *Penser avec Donna Haraway*, Paris, PUF, 2012, p. 159-229.
- LAURETIS, Teresa de, *Théorie Queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Paris : La Dispute, coll. « Le genre du monde », 2007, 189 p.
- LE DCEUFF, Michèle, *Le sexe du savoir*, Paris, Aubier, 1998, 378 p.
- LISTORTI Leandro y TREROTOLA Diego, *Cine encontrado ¿Qué es y adónde va el found footage ?*, Buenos Aires, BAFICI, 2010, 125 p.
- MACKINNON, Catharine, *Le féminisme irréductible*, Paris, Des femmes, 2005, 298 p.
- MARTÍN PEÑA, Fernando, Contraportada, en CARRI, Albertina, *Los Rubios. Cartografía de una película*, Buenos Aires, Ediciones Gráficas especiales, 2007.
- MULLALY, Laurence, « Albertina Carri. Cinéaste de l'inconfort », *Cinémas d'Amérique Latine* N° 20, 2012, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, p. 151-162.
- MULVEY, Laura, « *Visual Pleasure and Narrative Cinema* », *Screen* 16.3, Autumn 1975 p. 6-18.
- OCAMPO, Silvina, *Cornelia frente al espejo*, Barcelona, Tusquets, 1988.
- RECKITT, Helena (conception) et PHELAN, Peggy, (essai), *Art et Féminisme*, Paris, Phaidon, 2011, 204 p.
- RUBIN, Gayle, [« *The Traffic in Women: Notes on the Political Economy of Sex* », 1975 et « *Thinking Sex. Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality* », 1984] *Surveiller et jouir. Anthropologie politique du sexe*, Paris, Epel, 2010, 484 p.
- TABET, Paola, *La grande arnaque. Sexualité des femmes et échange économique-sexuel*, Paris : L'Harmattan, 2004, 207 p.
- TABET, Paola, *La construction sociale de l'inégalité des sexes. Des outils et des corps*, Paris : L'Harmattan, 1998, 208 p.
- TRACHMAN, Mathieu, *Le travail pornographique*, Paris, La Découverte, 2013, 292 p.
- WILLIAMS, Linda, *Hard Core: Power, Pleasure, and the « frenzy of the Visible »*, University of California Press, 1989, 330 p.

WITTIG, Monique, « Un jour mon prince viendra », *Questions féministes 1977-1980*, préface de Sabine Lambert, Paris, Syllepse, 2012, p. 183-191.

WITTIG, Monique, *La pensée straight*, [*The Straight Mind and Other Essays*, 1992], Paris, Editions Amsterdam, 2007, 228 p.

Michèle SORIANO - PhD, spécialité Études latino-américaines, Université de Pittsburgh, 1991. Recherches, direction de recherche et enseignement consacrés à la culture hispano-américaine contemporaine – XIXe- XXe et XXIe siècles, littérature et cinéma – et au discours féministe dans la production culturelle. Co-direction avec Mónica Zapata depuis 2005 du séminaire intersite Toulouse-Tours, « Lectures du genre dans la production culturelle espagnole et latino-américaine ».

Principales publications :

- LOJO, M.-R. et SORIANO Michèle (dir.) *Identidad y narración en carne viva. Cuerpo, género y espacio en la novela argentina (1980-2010)*, Buenos Aires, Ediciones Universidad del Salvador, 2010, 399 p.

- SORIANO, Michèle (coord. et éd.): *Théories critiques et littérature latino-américaine actuelle*, Imprévue 2004 1&2, Montpellier, Éditions du CERS, 2005, 324 p.

- SORIANO, Michèle (coord. et éd.), Genre(s). *Formes et identités génériques* - II, Montpellier, Publications de l'Université Montpellier 3, 2005, 438 p.

- SORIANO, Michèle (coord. et éd.), Genre(s). *Formes et identités génériques* - I, Montpellier, Publications de l'Université Montpellier 3, 2003, 452 p.