Université de Cergy-Pontoise

Faculté de Droit et de Sciences humaines

Universidad de Salamanca

Facultad de Filología

Thèse de Doctorat

Littérature et civilisation d'Amérique Latine

Natalia PLAZA-MORALES

Les enjeux du regard dans l'œuvre d'Ana Clavel

Une écriture des corps du désir

Directrice :
Luisa BALLESTEROS-ROSAS

Co-directrice :
Francisca NOGUEROL-JIMÉNEZ

Membres du jury :

BENMILOUD Karim
RAMOS-IZQUIERDO Eduardo
SORIANO-MOLLÁ Dolores Thion
PÉREZ-BOWIE José Antonio

Président du jury : RAMOS-IZQUIERDO Eduardo

Para ver una cosa hay que comprenderla…

Si viéramos realmente el universo, tal vez no lo entenderíamos.

~ JORGE LUIS BORGES

À la mémoire de mon père,

et à la joie de ma petite sœur, María.

Je voudrais, tout d'abord, remercier et exprimer ma sincère reconnaissance à mes deux directrices, Luisa Ballesteros Rosas et Francisca Noguerol Jiménez. Grâce à leurs précieux conseils, j'ai pu mettre fin à cette thèse. Elles m'ont permis d'être autonome, de pouvoir donner un sens personnel à ce travail de recherche et de le mèner à bien.

Je remercie également mon passage à l'université Paris VIII, qui m'a été d'une grande inspiration. J'ai eu l'occasion de participer à des communications, des congrès et des journées sur le thème de la littérature hispano-américaine contemporaine, en collaboration avec l'École Doctorale Langues & Lettres F.N.R.S. – CREAME (Université de Liège), le laboratoire d'Études Romanes (Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis) et le Laboratoire IMAGER (Université Paris-Est Créteil).

Je tiens à exprimer ma sincère gratitude à Ana Clavel, qui m'a contactée en me félicitant pour l'un de mes travaux de recherche. Ses paroles encourageantes m'ont donné la force pour poursuivre cette investigation à des moments difficiles. Un grand merci pour sa fantastique interview.

Finalement, j'aimerais témoigner de ma reconnaissance à ceux qui m'ont encouragée à continuer ce long chemin, sans qui je n'aurais pas pu achever ce travail. Ils ont été mon support plein d'optimisme et d'aide pour ce projet : Benjamin Roualdes et Matteo Iannizzotto.

Enfin, merci à tous mes amis et ma famille qui ont su comprendre mon manque de disponibilité et qui n'ont pas cessé de me poser la même question angoissante : « Et tu soutiens quand la thèse ? » sans m'empêcher de me détourner de mon objectif final.

Certes, j'ai dû me consacrer à la rédaction pendant mon temps libre, en raison de mon emploi du temps d'enseignante très occupé. Malgré cela, j'ai vraiment profité de ce voyage qui s'est révélé plein de savoir, de connaissance et de découverte.

Abstract - Español

La siguiente investigación se centra fundamentalmente en algunas de las obras plásticas y literarias de la escritora mexicana, Ana Clavel. El deseo constituye la principal fuente de inspiración de Clavel, la temática que guía la trama y la caracterización de sus personajes, así como de sus performances artísticas. A lo largo de este trabajo, se desglosan aquellas formas genuinas de deseo, con ayuda de las cuales podríamos sustentar el corpus de la autora.

En un primer capítulo, nos acercamos a la cuestión del deseo en algunos autores como Sigmund Freud, Michel Foucault, Georges Bataille y Jacques Lacan. La idea de llevar a cabo este recorrido filosófico, supone, no sólo aclarar la manera en que dichos autores conciben tal entidad pulsional sino, sobre todo, poner dichas formulaciones en relación con la producción artística de Ana Clavel, a partir de una perspectiva estética y de carácter ficticio. La ética del deseo siempre ha cuestionado la renuncia al placer sexual. Sin embargo, gracias a algunos grandes pensadores como los mencionados, el carácter prohibitivo del deseo se sugiere como un estado inherente al mismo. Podemos incluir la creación literaria de la autora mexicana bajo esta línea de concepción del deseo y, en dicho sentido, hablar de la puesta en narración del juego permanente entre el gesto de desear y lo perverso.

El segundo gran apartado de este estudio busca formular una afinidad estética entre algunas novelas contemporáneas del deseo, tomando como hipótesis la búsqueda de una narración de esencia más visual, a través del recurso de la pulsión escópica. En esta parte de nuestra investigación, se analizan las obras de César Aira (*La Prueba*), de Mario Bellatin (*Canon Perpetuo, Efecto invernadero, El Gran Vidrio*) de Jorge Albero Gudiño (*Con amor, tu hija*) y de Ana Clavel (*Las Violetas son flores del deseo*). El objetivo de esta propuesta de lectura es ofrecer un sentido de estas narraciones más allá del texto mismo. La interpretación que se desvela de tales relatos, no se centra exclusivamente en la palabra como unidad semántica sino que abarca el conjunto de la predicación en el proceso de recepción del texto. Nos apoyamos principalmente en las investigaciones de Paul Ricœur en *La metáfora viva* (1975). La metáfora es para este filósofo una innovación semántica del campo de la imagen que se desvincula del uso retórico de la filosofía de Aristóteles. En esta línea de pensamiento, propondríamos una lectura intertextual con el psicoanálisis, un enfoque focalizado en los sentimientos, los

deseos y las emociones humanas, el cual nos permitiría ampliar el sentido ofrecido por la metáfora a nivel de la predicación. La metáfora predicativa se revela como una dimensión que trasciende el ámbito de lo cognitivo hacia campos distantes que estarían relacionados con las cosas, con las ideas y con las sensaciones. La hipótesis para acercarnos a tales semánticas formula que, el sentido del texto – del cual habla Ricœur en su teoría de la metáfora – debe buscarse en el contexto referencial (es la metáfora la que crea esta semejanza, gracias a la multiplicidad de sentidos connotativos). Para ello, estas narraciones pueden leerse desde la puesta en marcha de modos de escritura que parecen simular el acto de gozar lacaniano, que se leería en nuestro trabajo como un artificio que narra este «ver como» a través del imaginario, así como de los mecanismos de la pulsión escópica psiconalítica. En esta óptica de lectura, entenderemos por imagen poética una semántica interpretada bajo una lógica discursiva que enlaza el sentido doble o múltiple de la significación. Con dicha fórmula, ponemos en juego dos términos especulativos: la imagen, referida a un lenguaje discursivo que no es aquel de la representación, que se adentra en el campo del imaginario lacaniano con la lectura de estas narrativas; y la metáfora, que se configura como una herramienta discursiva que, a nivel simbólico, pondría en relación implícita los términos de ausencia y de presencia con respecto a la posición del deseo en dichas narraciones. Tales cuestiones se formulan en la misma línea de pensamiento que se pensarían las concepciones de Roland Barthes sobre la categoría de lo neutro. La reflexión de Barthes contiene un matiz filosófico. Su objeto de estudio tiene como pretensión general la ambición de disolver el carácter antinómico y binario del pensamiento occidental. Y, a raíz de estas ideas, nuestro análisis pretende demostrar cómo sus teorizaciones encuentran una correlación con la obra de la autora mexicana.

La novela de Ana Clavel, *Las Violetas son flores del deseo*, es abordada exhaustivamente desde un enfoque hermenéutico a partir de la psicocrítica. Trataremos de descifrar el texto partiendo de una discusión filosofada sobre el deseo experimentado por el personaje de ficción. La escritura de Clavel invita a la reflexión transcendental de un deseo puesto en marcha a través del artificio de la mirada. La autora nos llevaría a leer el deseo en esta novela como una entidad refrenada e inagotable, una sensación que es transmitida al lector con la ayuda de la intertextualidad con el personaje de Tántalo, en la misma dirección en la que Freud articula la fuerza del deseo, algo que ya había sido formulada por filósofos como Schopenhauer. Este texto literario transforma en

visible aquello «no dicho» o sospechado, gracias a la puesta en marcha de los mecanismos de la pulsión escópica. ¿Cuáles son los artificios que van a permitir al lector proyectarse en un escenario de deseo narrado en imágenes textuales reforzado por el dominio de las pulsiones psicoanalíticas? ¿De qué manera el deseo, como energía «infranqueable» e «inacabada», se reconoce como una semántica textual? El análisis de este texto de ficción nos llevará a cuestionarnos acerca de la circulación semántica de una entidad de energía pulsional: ¿Es mediante el discurso psicoanalítico como el deseo se convierte en signo lingüístico? O, como se lo pregunta Ricœur: "¿Cómo se convierte en deseo el habla?" El psicoanálisis ofrece un soporte de lectura y de escritura para la novela de ficción moderna. La narración del personaje ficcional de Clavel nos confronta con el «Otro», aquel que desea «de otra manera», alguien marginal en la elección del objeto de deseo al que se dirige, pero que encuentra en el psicoanálisis una forma de exteriorizar, mediante la palabra, aquello que emana del interior: el fantasma. Una hipótesis más amplia subyace de una hermenéutica de este texto literario: ¿el psicoanálisis puede constituirse como un modo escritural en algunas semánticas contemporáneas?

La tercera parte de este trabajo profundiza en detalle en la relación cuerpo-deseo. Sustentamos como hipótesis una subjetividad del cuerpo que nos conduciría a hablar de una desestabilización de dicotomías tradicionales (natural/artificial, sexo/género…). En primer lugar, nos centramos en el cuerpo artificial de las muñecas. Estos seres aparecen en la obra de Clavel como elementos tanto semánticos como plásticos. El imaginario que acompaña al cuerpo de la muñeca puede conducirnos hacia múltiples campos de análisis. Señalamos el papel significativo que ocupa este objeto de juego en el género literario y las connotaciones socioculturales y estéticas que se desprenden de su uso. Tras la publicación de su novela, *Las Violetas son flores del deseo*, Clavel organiza una exposición de muñecas de tamaño real, las cuales presentan una estética inusitada, una lógica que nos invita a pensar el cuerpo sexuado de la muñeca como extraño, erótico y desnaturalizado. En este sentido, la propia autora recalca que practica una suerte de«transliteratura», al dar forma a producciones que nacen del libro y que se trasladan a otros dominios artísticos, en este caso las Violetas, creaciones en cartón de tamaño real. En este apartado, analizamos también dichos objetos textuales y artísticos en relación con el arte del artista alemán, Hans Bellmer, así como con la narrativa del escritor uruguayo, Felisberto Hernández. El arte de Bellmer y el relato de Felisberto, «Las

Hortensias», constituyen verdaderos referentes en la obra de Clavel, lo que nos llevará a desglosar aquellos aspectos estéticos y semánticos que pondrían en correlación el fetichismo de la mirada en estos tres autores. La identidad sexual, el deseo y el cuerpo, se perciben en la obra Clavel bajo la marca de la desnormativización, como cuestiones exploradas por la autora a partir de formulaciones metafísicas que hacen que el *yo*, como marca de identidad, se construya por medio del deseo y no a través del cuerpo en cuanto que forma material. La novela *Cuerpo náufrago* se analiza desde la perspectiva de la identidad y del deseo. La lectura de esta narración nos invita a pensar el cuerpo y el espíritu desde el ámbito metafísico, a liberar el deseo tanto de la prisión del cuerpo como de la mente. El personaje de esta ficción nos podría llevar a pensar el cuerpo y la sexualidad como un juego de deconstrucción genérica. El mundo interior del personaje de Clavel en esta ficción evoluciona de la mano de un cuerpo *andrógino*, una entidad que no está marcada por el género, que podría acercarnos al universo de lo masculino y de lo femenino como dimensiones complementarias. Observamos en esta novela la cercanía con ámbitos académicos como la teoría *queer*, o, artísticos y conceptuales, por ejemplo, la reflexión sobre *La fontaine* (1887-1968) de Duchamp. Así, el mingitorio se presenta bajo la forma de un elemento narrativo original en esta ficción, el cual se desdibuja como un ente provisto de erotismo y poseedor de una naturaleza mixta.

Las ninfas a veces sonríen es una novela que nos permitirá centrarnos en el análisis de la construcción de un personaje contemporáneo femenino, liberado de la culpa y de la angustia que ha acompañado al placer sexual de la mujer durante siglos. El objetivo de esta propuesta de lectura es explorar algunas de las posibles formas de representación que adquiere dicha figura mítica en relación con el imaginario femenino. Los personajes de Clavel se caracterizan por presentarse como seres complejos, de naturaleza transgresora. El análisis de la ninfa nos lleva a revisar otras figuraciones de deseo exploradas en la literatura: por ejemplo, aquella que nos proporcionó Vladimir Nabokov con la incorporación de la *nínfula* en su célebre *Lolita* (1955). El arquetipo de la ninfa, tan habitual en la literatura y el cine del siglo XIX, se reinventa en este texto de Clavel a través de su personaje, ofreciéndonos nuevas posibilidades para pensar el deseo de la mujer de nuestros días.

La construcción de la identidad también se traslada al ámbito de la voz narrativa en el relato de ficción contemporáneo, así como a la autofiguración del autor de nuestros días. Este apartado se propone reflexionar acerca de las posibilidades de lectura

que surgen en torno al personaje de ficción y al autor, con respecto a la puesta en marcha narrativa de una voz genérica diferente a la del escritor mismo, en cuanto que una de las experiencias más frecuentes de la poética contemporánea. Planteamos el sentido de la reconstrucción del texto literario bajo la hipótesis del juego de transgresión semántica, en relación con estrategias relacionadas con la figura del autor. Ana Clavel, César Aira, Mario Bellatin, Cristina Peri Rossi y Cristina Rivera Garza son, entre otros muchos autores, escritores contemporáneos que se han decantado por este artificio narrativo en alguna de sus ficciones.

En definitiva, la imagen del autor contemporáneo se convierte en elemento fetiche que, al más puro estilo de Duchamp, se propone jugar con su cuerpo e identidad para atraer y captar la atención del público a través de la visualidad.

Abstract - Français

Cette thèse porte sur certains ouvrages plastiques et littéraires de l'écrivaine mexicaine, Ana Clavel. Le désir, qui constitue la principale source d'inspiration de Clavel, est la thématique qui guide la trame et la caractérisation de ses personnages, ainsi que ses performances artistiques. Tout au long de ce travail de recherche, se déploient ces figures authentiques du désir, avec l'aide desquelles nous pourrions renforcer le corpus de l'auteure.

Dans un premier temps, nous nous rapprochons de la question du désir chez quelques auteurs comme Sigmund Freud, Michel Foucault, Georges Bataille et Jacques Lacan. L'idée de conduire ce parcours philosophique, permet, outre un éclaircissement de la manière dont ces auteurs conçoivent cette entité pulsionnelle, de rapprocher de telles formulations avec la production artistique d'Ana Clavel, dans un sens esthétique et à nature fictive. L'éthique du désir a toujours remis en question le renoncement au plaisir sexuel. Cependant, grâce à quelques grands penseurs comme ceux mentionnés ci-dessus, le caractère interdit du désir est suggéré en tant qu'un état inhérent au désir même. Nous pouvons reconsidérer la création littéraire de l'auteure mexicaine sur cette ligne de conception du désir, et dans ce sens, parler de la mise en narration du jeu permanent entre le désir et la perversion.

Le deuxième grand chapitre de cette étude propose de questionner une affinité esthétique parmi quelques romans contemporains du désir, en ayant pour but de valider l' hypothèse de la recherche d'une narration poétique plus visuelle, à travers la ressource de « la pulsion scopique ». Dans cette partie de notre recherche, nous analysons les formes littéraires de César Aira (*La Prueba*), de Mario Bellatin (*Canon Perpetuo, Efecto invernadero, El Gran Vidrio*) de Jorge Albero Gudiño (*Con amor, tu hija*) et d'Ana Clavel (*Las Violetas son flores del deseo*). L'objectif de cette proposition de lecture est d'offrir un sens à ces narrations, au-delà du texte même. L'interprétation qui se dévoile de tels récits ne se concentre pas exclusivement dans le mot comme unité sémantique mais concerne l'ensemble de la prédication dans le processus de réception du texte. Nous nous appuyons principalement sur les recherches de Paul Ricœur dans *La metáfora viva* (1975). La métaphore intègre pour ce philosophe une innovation sémantique du champ de l'image qui se détache de l'usage rhétorique de la philosophie

d'Aristote. Nous proposons une lecture intertextuelle avec la psychanalyse, une approche tournée vers les sensations, les désirs et les émotions humaines, ce qui nous permettra d'élargir le sens offert au niveau de la prédication. La métaphore prédicative se révèle comme une dimension qui surpasse le domaine du cognitif à propos des champs distants associés aux choses, aux idées, aux sensations. L'hypothèse que nous proposons pour nous rapprocher de telles sémantiques est que, le sens du texte, – duquel parle Ricœur dans sa théorie de la métaphore –, doit se trouver dans le contexte référentiel (la métaphore crée cette similitude, grâce à la multiplicité des sens connotatifs). De ce fait, ces narrations peuvent se lire à partir de la mise en forme de modes d'écriture qui semblent simuler le geste de jouissance lacanienne, que notre recherche lit comme un artifice qui raconte un tel « voir comme » à travers l'imaginaire, ainsi que par les mécanismes de la pulsion scopique psychanalytique. Dans cette optique, nous comprenons par « image poétique » une sémantique interprétée sous une logique discursive qui attache le sens double ou multiple de la signification. Avec une telle formulation, nous mettons en jeu deux termes spéculatifs : l'image, référée à un langage discursif qui n'est pas celui de la représentation, et qui s'immerge dans le champ de l'imaginaire lacanien avec la lecture de ces narrations; et la métaphore, qui se configure comme un outil discursif qui, au niveau symbolique, mettrait en rapport les termes d'« absence » et de « présence » en référence à la position du désir dans de telles sémantiques. Dans la même ligne de pensée, Roland Barthes, sur la catégorie du neutre, aborde des questions similaires. La réflexion de Barthes montre une tonalité philosophique. Son objet d'étude a comme ambition générale de dissoudre le caractère antinomique et binaire de la pensée occidentale. Et, en raison de telles idées, notre analyse cherche à démontrer comment ses théorisations trouvent une similitude avec le corpus de l'auteure mexicaine.

L'œuvre d'Ana Clavel, *Las Violetas son flores del deseo*, est étudiée exhaustivement à travers une approche herméneutique, à partir de la psychocritique. Nous tentons de décrypter le texte en partant d'une discussion philosophée sur le désir expérimenté par le personnage de fiction. L'écriture de Clavel invite à la réflexion transcendantale d'un désir mis en forme à travers l'artifice du regard. L'auteure nous amènerait à lire le désir dans ce roman comme une entité refreinée et inépuisable, une sensation qui est transmise au lecteur avec l'aide de l'intertextualité par le personnage de Tantale, de la même manière que Freud articule la force du désir, quelque chose de

déjà formulé par des philosophes comme Schopenhauer. Ce texte littéraire transforme en visible ce qui est « non-dit » ou suspecté, grâce à la mise en place des mécanismes de la pulsion scopique. Quels sont les artifices qui vont permettre au lecteur de se projeter dans un scénario de désir raconté en images textuelles, renforcé par le domaine des pulsions psychanalytiques ? De quelle manière le désir, en tant qu'énergie « infranchissable » et « inaccomplie », se reconnaît comme une sémantique textuelle ? L'analyse de ce texte de fiction nous amènera à nous questionner sur la circulation sémantique d'une entité d'énergie pulsionnelle : Est-ce à travers le discours psychanalytique que le désir se convertit en signe linguistique ? Comme le questionne Ricœur : « Comment se transforme le désir en parole ? » La psychanalyse offre un support de lecture et d'écriture pour le roman de fiction moderne. La narration du personnage fictionnel de Clavel nous confronte à l'« Autre », à celui qui désire « autrement », quelqu'un de marginal dans le choix de l'objet du désir auquel il s'adresse, mais qui trouve dans la psychanalyse une façon d'extérioriser, à travers le mot, quelque chose qui émerge de l'intérieur : le fantasme. Une hypothèse plus ample survient d'une herméneutique de ce texte littéraire : la psychanalyse peut-elle se constituer comme un mode scriptural dans certaines sémantiques contemporaines ?

La troisième partie de ce travail approfondit la relation corps-désir. Nous affirmons comme hypothèse une subjectivité du corps qui nous conduirait à parler d'une déstabilisation des dichotomies traditionnelles (naturel/artificiel, sexe/genre…). Dans un premier temps, nous nous focalisons dans le corps artificiel des poupées. Ces êtres se dessinent dans l'œuvre d'Ana Clavel en tant que des éléments aussi bien sémantiques que plastiques. L'imaginaire qui accompagne le corps de la poupée peut nous conduire à de multiples champs d'analyse. Nous soulignons le rôle significatif qui occupe cet objet de jeu dans le genre littéraire et les connotations socioculturelles et esthétiques qui se dégagent de son usage. Après la publication du roman, *Las Violetas son flores del deseo,* Clavel organise une exposition de poupées à taille réelle, lesquelles présentent une esthétique inusitée, une logique qui nous invite à penser le corps sexué de la poupée comme étrange, érotique et dénaturalisé. Dans ce sens, l'auteure même met l'accent en signalant qu'elle pratique une sorte de « translittérature », en donnant forme à des productions qui naissent du livre et qui se transposent à d'autres domaines artistiques, dans ce cas-ci las Violetas, des créations en carton à taille réelle. Dans cette partie, nous analysons aussi de tels objets textuels et artistiques en rapport avec la créativité de

l'artiste allemand, Hans Bellmer, ainsi qu'avec la narration de l'écrivain uruguayen, Felisberto Hernández. L'art de Bellmer et le récit de Felisberto, « Las Hortensias », constituent de vraies références dans l'œuvre de Clavel, ce qui nous amènera à découvrir ces aspects esthético-sémantiques que mettraient en rapport le fétichisme du regard chez ces trois auteurs. L'identité sexuelle, le désir et le corps, se perçoivent dans l'œuvre de Clavel sous la marque de la dénormalisation, comme des questions explorées par l'auteure à partir des formulations métaphysiques qui entraînent que le « Moi », en tant que marque d'identité, se construit par le moyen du désir et non pas à travers le corps en tant que forme matérielle. Le roman *Cuerpo náufrago* s'analyse à partir de la perspective de l'identité et du désir. La lecture de cette narration nous invite à penser le corps et l'esprit à partir du champ métaphysique, à libérer le désir de la prison du corps et de la psyché. Le personnage de cette fiction pourrait nous mener à penser le corps et la sexualité comme un jeu de déconstruction générique. Le monde intérieur du personnage de Clavel évolue de la main d'un corps androgyne, une entité qui n'est pas marquée par le genre, qui pourrait nous rapprocher de l'univers du masculin et du féminin comme des dimensions complémentaires. Nous observons dans ce roman une connexion avec des domaines académiques comme la théorie queer, ou, artistiques et conceptuels, par exemple, la réflexion sur *La fontaine* (1887-1968) de Duchamp. Ainsi, l'urinoir se présente sous la forme d'un élément narratif original dans cette fiction, lequel se redessine comme un être pourvu d'érotisme et possédant une nature mixte.

Las ninfas a veces sonríen est un roman qui nous permettra de nous focaliser sur l'analyse de la construction d'un personnage contemporain féminin, libéré de la culpabilité et de l'angoisse qui a accompagné le plaisir sexuel de la femme pendant des siècles. L'objectif de cette proposition de lecture est d'explorer quelques possibles formes de représentation d'une telle figure mythique en rapport avec l'imaginaire féminin. Les personnages de Clavel se caractérisent par le fait qu'ils se dévoilent comme des êtres de nature transgressive. L'analyse de la nymphe nous mène à réviser les autres figurations du désir parcourues dans la littérature : par exemple, celle qui nous avait proposé Vladimir Nabokov avec l'incorporation de la nymphette dans son célèbre *Lolita* (1955). L'archétype de la nymphe, si habituel dans la littérature et le cinéma du XXe siècle, se réinvente dans ce texte de Clavel à travers son personnage, en nous offrant de nouvelles possibilités pour penser le corps de la femme de nos jours.

La construction de l'identité se transpose aussi au domaine de la voix narrative dans le récit de fiction contemporain, ainsi qu'à l'auto-figuration de l'auteur de nos jours. L'objectif de ce chapitre est de réfléchir aux possibilités de lecture qui surgissent autour du personnage de fiction et de l'auteur, concernant la mise en place d'une narration par une voix générique différente de l'écrivain même, une des expériences les plus fréquentes de la poétique contemporaine. Nous planifions le sens de la reconstruction du texte littéraire sous l'hypothèse du jeu de la transgression sémantique, en rapport avec des stratégies associées avec la figure d'auteur. Ana Clavel, César Aira, Mario Bellatin, Cristina Peri Rossi et Cristina Rivera Garza représentent, parmi d'autres auteurs, des écrivains contemporains qui ont choisi cet artifice narratif dans quelques-unes de leurs fictions.

En somme, l'image de l'auteur contemporain évolue vers un élément fétiche qui, au plus pur style de Duchamp, se propose de jouer avec son corps et son identité pour attirer et capter l'attention du public à travers la visualité.

Abstract – English

This thesis deals with some of the plasticity in literary works of the Mexican writer Ana Clavel. The emotion of desire is Clavel's main source of inspiration, the theme that guides the plot and the characterization of her characters, as well as her artistic performances. Throughout this research work, the ingenious depiction of desire through these figures unfolds and helps to strengthen the corpus of the author.

At first, we approach the question of desire in some authors like Sigmund Freud, Michel Foucault, George Bataille and Jacques Lacan. The idea of leading this philosophical journey entails not only clarifying the way in which these authors conceive such entity but, above all, bringing such formulations closer to Clavel's artistic production, from an aesthetic point of view using fiction as the medium. The ethics of desire has always called into question the renunciation of sexual pleasure. However, thanks to some great thinkers like the above mentioned, the forbidden character of desire is suggested as an inherent state in and of itself. We can reconsider the poetic creation of the Mexican author on this line of conception of desire, and in this sense, narratively illustrates the eternal game between the gesture of desire and its perverse manifestation.

The second major chapter of this study seeks to question an aesthetic affinity among some contemporary novels of desire, with the hypothesis of seeking a more visual poetic narrative, through the resource of the scopic drive. In this part of our research, we analyze the literary forms of César Aira (La Prueba), Mario Bellatin (Canon Perpetuo, Efecto invernadero, El Gran Vidrio) by Jorge Albero Gudiño (Con amor, tu hija) and Ana Clavel (Las Violetas son flores del deseo). The purpose of this reading proposition is to offer hidden meaning to these narratives beyond the actual text. The interpretation that follows from such stories does not focus exclusively on the word as a semantic unit but concerns the whole didactic process of receiving the text. We rely mainly on the research of Paul Ricœur in La metáfora viva (1975). The metaphor integrates for this philosopher a semantic innovation of the field of the image which is detached from the rhetorical use of the philosophy of Aristotle. We propose an

intertextual reading through the lens of psychoanalysis, an approach focused on sensations, desires and human emotions, which would allow us to broaden the meaning offered at the level of preaching.

The predictive metaphor is revealed as a dimension that surpasses the field of the cognitive towards distant fields associated with things, ideas, sensations. The hypothesis to bring us closer to such semantics announces that the meaning of the text, of which Ricœur speaks in his theory of metaphor, must be found in the referential context – the metaphor creates this similarity, thanks to the multiplicity of connotative meanings. For this, the narrations can be read from the formatting of modes of writing that seem to simulate the act of Lacanian enjoyment (“jouissance” in French), that our research reads as an artifice that recounts such "seeing" through the imaginary, as well as by the mechanisms of the psychoanalytic scopic drive. From this perspective, we understand by poetic image a semantics interpreted under a discursive logic, that attaches the double or multiple meaning. With such a formulation, we think about two speculative terms: the image, referred to in a discursive language that is not that of representation, and which immerses itself in the field of the Lacanian imaginary with the reading of these narratives; and the metaphor, which is configured like a discursive tool that, at a symbolic level, would relate the terms of "absence" and "presence" in reference to the position of the desire in such semantics. Such questions arise in the same line of thought that could be associated with the conceptions of Roland Barthes on the category of the neutral. Barthes's reflection shows a philosophical tone. Its object of study has as general claim the ambition of dissolving the antinomic and binary character of Western thought. And, because of such ideas, our analysis seeks to demonstrate how its theorizations find a similarity to the work of the Mexican writer.

The work of Ana Clavel, Las Violetas son flores del deseo, is studied exhaustively through a hermeneutic approach from the critic of the psyche. We try to decipher the text starting from a philosophical discussion on the desire experienced by the fictional character. Clavel's writing invites transcendental reflection of a desire shaped through the artifice of the gaze. The author would lead us to read the desire in this novel as a refrained and inexhaustible entity, a sensation that is transmitted to the reader with the help of intertextuality through the character of Tantalus, in the same

direction in which Freud articulates the force of desire – something that had already been formulated by philosophers such as Schopenhauer. This literary text transforms into visible what is "unspoken" or suspected, thanks to the establishment of mechanisms of the scopic drive. What are the artifices that will allow the reader to project himself into a scenario of desire narrated in textual images, reinforced by the field of psychoanalytic impulses? In what way does desire, as "impassable" and "uncompleted" energy, be recognized as textual semantics? The analysis of this fictional text will lead us to question the semantic circulation of an entity of drive energy: is it through the psychoanalytic discourse that desire is converted into a linguistic sign? As Ricœur asks: "How is desire turned into speech?": psychoanalysis offers a reading and writing medium for the modern fiction novel. The narrative of Clavel's fictional character confronts us with the "Other", the one who desires "otherwise", someone marginal in the choice of the object of the desire to which he addresses himself, but who finds in the psychoanalysis a way of externalizing, through the word, something that emerges from inside: the fantasy. A broader hypothesis arises from a hermeneutic of this literary text: can psychoanalysis be constituted as a scriptural mode in certain contemporary semantics?

The third part of this work goes deeper into detail on the relationship between body and desire. We hypothesize a subjectivity of the body that would lead us to speak of a destabilization of the traditional dichotomies (natural/artificial, sex/gender...). As a first step, we focus on the artificial body of the dolls in Clavel's corpus. These beings are drawn in the work of Ana Clavel as both semantic and plastic elements. The imaginary that accompanies the doll's body can lead us to multiple fields of analysis. We underline the significant role that occupies this game object in the literary genre and the sociocultural and aesthetic connotations that emerge from its use. After the publication of the novel, Las Violetas son flores del deseo, Clavel organizes an exhibition of dolls of real size, which exhibit an unusual aesthetic, a logic that invites us to think of the sexual body of the doll as strange, erotic and denaturalized. In this sense, the author herself emphasizes that she practices a kind of "transliterature", giving form to productions that are born of the book and which are transposed to other artistic fields (in this case Las Violetas, life-size creations in cardboard). In this section, we also analyze such textual and artistic objects in relation to the creativity of the German artist, Hans Bellmer, as well as with the narrative of the Uruguayan writer, Felisberto

Hernández. The art of Bellmer and the narrative of Felisberto, "Las Hortensias", are real references in the work of Clavel, which will lead us to carve out these aesthetic-semantic aspects that would relate to the fetish of the gaze in these three authors. Sexual identity, the desire and the body, perceive themselves in the work of Clavel under the mark of denormalization, as questions explored by the author from the metaphysical formulations which lead that the "Me", as a mark of identity, is built by means of desire and not through the body as a material form. The novel Cuerpo náufrago is analyzed from the perspective of identity and desire. The reading of this narrative invites us to think of the body and the spirit from the metaphysical field, to liberate the desire of the prison of the body and the psyche. The character of this fiction could lead us to think of the body and sexuality as a generic deconstruction game. The inner world of the character of Clavel evolves from the hand of an androgynous body, an entity that is not marked by the genre, which could bring us closer to the universe of masculine and feminine as complementary dimensions. We observe in this novel a connection with academic domains such as the queer theory, or, artistic and conceptual, for example, reflection on the fountain (1887-1968) of Duchamp. Thus, the urinal comes in the form of an original narrative element in this fiction, which is redrawn as a being with eroticism and having a mixed nature.

Las Ninfas a veces sonríen is a novel that will allow us to focus in the analysis of the construction of a contemporary female character, freed from the guilt and anguish that accompanied the sexual pleasure of women for centuries. The objective of this reading proposal is to explore some possible forms of representation of such mythical figure in relation to the concept of the feminine. The characters of Clavel are characterized by revealing themselves as beings of transgressive nature. The analysis of the nymph leads us to revise other figurations of the desire travelled in the literature: for example, the one proposed to us by Vladimir Nabokov with the incorporation of the nymph in Lolita (1955). The archetype of the nymph, very used in the literature and cinema of the twentieth century, reinvent itself in this text of Clavel through its character, offering us new possibilities to think about the body of the woman today.

The construction of identity also transposes itself to the realm of narrative voice in the narrative of contemporary fiction, as well as to the self-figuration of contemporary authors. The objective of this chapter is to reflect on the possibilities of reading that arise around the fictional character and the author herself, concerning the

setup of the narrative of a different generic voice to the writer, as for one of the more frequent experiences of contemporary poetics. We read the meaning of the reconstruction of the literary text under the hypothesis of the game of semantic transgression, in relation to strategies associated with the figures of the author. Ana Clavel, César Aira, Mario Bellatin, Cristina Peri Rossi and Cristina Rivera Garza represent, among others, some contemporary writers who have chosen to use this narrative artifice in some of their fictions.

Finally, the image of the contemporary author evolves towards a fetish element, that in the purest style of Duchamp, proposes to play with its body and its identity in a way to attract and capture the attention of the public through the use of the visual.

INTRODUCTION **21**

UNE ÉCRITURE DU DÉSIR ET DU CORPS DANS L'ŒUVRE D'ANA CLAVEL **34**

1.1. AU-DELÀ DU TEXTE : LES FIGURES D'AUTEURS D'ANA CLAVEL ET DE MARIO BELLATIN 49

I. L'image de l'auteur comme fétiche *54*

II. L'image comme signe : Duchamp, Duchamp… Duchamp ? *63*

1.2. ESTHÉTIQUES DU DÉSIR ET DE LA TRANSGRESSION 67

I. Freud et la redécouverte de l'inconscient *70*

II. Lacan et le désir comme désir de l'Autre *73*

III. L'érotique de Bataille *75*

IV. Foucault : pouvoir et sexualité *79*

TECHNIQUES DISCURSIVES CHEZ ANA CLAVEL : INTERTEXTUALITÉ, MÉTAFICTION ET EXPÉRIMENTATIONS AVANT-GARDISTES **86**

2.1. INTERTEXTUALITÉ 87

2.2. MÉTAFICTION 91

2.3. ARTIFICES AVANT-GARDISTES ET VISUELS 95

2.4. VERS LE FANTASTIQUE « PULSIONNEL » 107

2.5. LA VOIX NARRATIVE TRAVESTIE ET LA CONSTRUCTION DU JE : ARTIFICE ESTHÉTIQUE AVANT-GARDISTE OU MÉCANISME D'AUTO-FIGURATION ? 113

VERS UNE ESTHÉTIQUE DE LA JOUISSANCE PAR LE REGARD **130**

3.1. LES ENJEUX DE LA PULSION SCOPIQUE COMME EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE DE LECTURE 134

I. Barthes et le neutre *155*

II. Ricœur et la métaphore vive *158*

III. Duchamp et le geste de «Voir comme» *165*

3.2. L'EXPÉRIENCE DU REGARD DANS L'ÉCRITURE CRÉATIVE DE CÉSAR AIRA, JORGE ALBERTO GUDIÑO, MARIO BELLATIN ET ANA CLAVEL 169

I. Voyeurisme et pulsion scopique: El Gran Vidrio et Con Amor tu hija *176*

II. « La Prueba » et « El Perro » de César Aira, « Canon Perpetuo » et « Efecto Invernadero » de Mario Bellatin *189*

LECTURES CROISÉES. UNE HERMÉNEUTIQUE PSYCHANALYTIQUE DE LAS VIOLETAS SON FLORES DEL DESEO **204**

4.1. LE PERSONNAGE DE FICTION COMME SUJET 210

4.2. REGARD, DÉSIR ET POUPÉE 212

4.3 LE REGARD, L'ENFANCE ET LA POUPÉE 214

4.4. LE REGARD, L'INTERDIT ET L'INCESTUEL 222

4.5. LE REGARD ET LE FANTASME : LES RÊVES DIURNES ET L'INCONSCIENT ONIRIQUE 255
4.6. LE JEU COMME MOTEUR DU FANTASME. DU RÊVE À LA SUBLIMATION : LAS VIOLETAS 270
4.7. DU DÉSIR ET DU REGARD 289

CORPS ÉTRANGES EN EXHIBITION **293**

5.1. LA POUPÉE EN CARTON D'ANA CLAVEL 310
5.2. HANS BELLMER ET SA POUPÉE (1935) : ENTRE LES PULSIONS DE VIE ET LES PULSIONS DE MORT 323
5.3. LE JARDIN ARTIFICIEL: «LAS HORTENSIAS » ET « LAS VIOLETAS »..... 345

CORPS SANS GENRE : CUERPO NÁUFRAGRO ET LAS NINFAS A VECES SONRÍEN **362**

6.1. UNE NOUVELLE VISION DU MONDE : FÉMINISMES 364
6.2. DU MYTHE DE L'ANDROGYNE À LA VERSION DU NEUTRE :UNE LECTURE DE *CUERPO NÁUFRAGO* 378
I. L'urinoir de Duchamp et le regard : déconstruction et érotisme 401
II. Penser le corps et l'identité à partir de la fiction contemporaine 410
6.3. EXPLORATION DE LA FIGURE MYTHIQUE DE LA NINFA CHEZ *LAS NINFAS A VECES SONRÍEN* 419

CONCLUSION **439**

BIBLIOGRAPHIE **455**

ANNEXES **492**

Introduction

Dites-vous bien que la littérature est un

des plus tristes chemins qui mènent à tout.

~ André Breton

Les enjeux du «regard» qui s'emparent des corps artificiels des poupées et de l'écriture du désir seront au cœur de ce travail de recherche qui va explorer la transgression et la mise en lumière de la pulsion scopique dans l'œuvre plastique et littéraire d'Ana Clavel et d'autres auteurs latino-américains contemporains : Mario Bellatin, César Aira et Jorge Alberto Gudiño, avec qui nous allons établir une affinité esthétique d'écriture. Le domaine pulsionnel, tel qu'il est étudié à travers la littérature, s'inscrit dans une tradition linguistique et psychanalytique qui vise à élucider la question du désir.

Pour Giorgio Agamben[1], l'auteur « contemporain », désireux de faire naître une identité singulière, n'adhère pas à son époque mais la dépasse, en puisant dans le passé pour éclairer sa propre contemporanéité : « Contemporaneo è, appunto, colui che sa vedere questa oscurità, che è in grado di scrivere intingendo la penna nella tenebra del presente. Ma che significa "vedere una tenebra", "percepire il buio"?».[2]

Les formes poétiques contemporaines étudiées ici s'alimentent de domaines interdisciplinaires tels que le cinéma et les arts visuels, et se déterminent à l'aune d'une similitude de recherche esthétique atemporelle qui atteint son paroxysme dans leur flexibilité et dans la richesse de leur analyse. Notre étude tentera de donner une explication à l'emploi de cette esthétique ainsi qu'à son renouvellement dans la littérature contemporaine. Bien qu'étant le fruit de son époque, l'esthétique d'Ana Clavel nourrit ses idées, se consolide et se met en pratique en se référant en permanence aux productions littéraires et artistiques du passé. L'énigme du désir constitue sa principale source d'inspiration, et guide aussi bien ses performances artistiques que la construction de ses romans.

Comme l'a initié Gadamer à travers l'enjeu métaphorique du « regard » et de la vision, le « regard » sera l'une des clés sémantiques, esthétiques et stylistiques qui guidera notre démarche.

Certes, la problématique du regard est un univers qui demeure encore peu exploré par la critique, malgré sa densité symbolique. Nous nous attacherons cependant

[1] AGAMBEN, G. (2008). *Che cos'è il contemporaneo?* Roma : Editeur Nottetempo
[2] *Ibid*., p. 14

à l'étude du regard en tant qu'atout original et novateur de l'écrivain contemporain. Ce regard trouve d'une certaine manière un raccourci vers nos pensées et nos désirs les plus intimes, en employant le discours d'un imaginaire en-dehors du système langagier. Force est de constater qu'un tel regard concentre à la fois des modes de représentation, d'imagination et de perception qui perturbent et dissolvent les distinctions traditionnelles en les cristallisant dans la « neutralité ». Cette perspective de lecture sera élargie à une écriture du corps qui aborde les thématiques du genre, du désir et de la sexualité.

La question du corps a marqué à la fois l'histoire et l'évolution de la philosophie et de la littérature. Qu'il s'agisse d'un corps réel, imaginaire ou symbolique, écrire le corps soulève des questions allant au-delà du langage et de la représentation, et touchant à des mécanismes inconscients et à des dimensions esthétiques qui impliquent d'un côté une ouverture d'esprit particulière, mais aussi une reconnaissance singulière de la tradition. Domaine complexe, icône de beauté et signe d'identité, le corps peut se lire comme symbole de violence, de souffrance et de plaisir.

Les interprétations menées par l'histoire de la philosophie au sujet du corps reflètent des logiques respectives individuelles et subjectives qui nous renvoient à des domaines pluridisciplinaires. Tout au long de ce travail de recherche, nous verrons, à travers l'œuvre d'Ana Clavel, comment le « corps du désir » prend forme, en tant que lieu de représentation et de production de sens qui reflète une individualité plurielle. Au-delà du corps, le désir, nourri et enrichi par son auteur, devient le témoin d'une époque en pleine mutation où la sexualité, l'érotisme et les identités se métamorphosent pour mieux se renouveler.

Platon est le premier philosophe à proposer une conception dualiste du corps et de l'âme. L'univers platonicien avait divisé le monde de façon binaire : le sensible, domaine du corps, et l'intelligible, celui de l'âme. L'âme, considérée comme éternelle, s'incarnerait dans des corps successifs. Elle serait la source motrice fondamentale de l'homme, qui commanderait ses pulsions, tandis que le corps serait réduit à un simple véhicule, mais capable de troubler ses perceptions et sa raison. Socrate le qualifie d'ailleurs de prison de l'âme. Pourtant, il déclare que ces deux entités doivent marcher

de concert pour trouver un équilibre : « Un seul remède : ne mouvoir ni l'âme sans le corps, ni le corps sans l'âme »[3].

Descartes demeure un pionnier dans la philosophe moderne à se réapproprier ce dualisme. Dans ses *Méditations métaphysiques*[4], il réaffirme la distinction radicale entre le corps et l'âme. Spinoza, à la suite de cette théorie cartésienne, admet l'existence d'une dualité, mais révèle qu'il faut dépasser la distinction ; il propose ainsi la notion de « conatus », la force qui domine l'être et qui le constitue.

Mais c'est surtout l'existentialisme français qui va profondément renouveler la question des connexions établies entre le sujet et le corps. Les philosophes influencés par la phénoménologie de Husserl explorent à leur tour la problématique du corps en la reliant à l'existence du sujet dans le monde et au corps agissant.

Jean Paul Sartre, dans *L'Être et le néant*, introduit la notion de « l'être pour autrui », et instaure ainsi une relation corporelle du sujet en lien avec l'autre, où le corps est conçu comme une image psychique. Traitée sur un plan davantage métaphysique, la dimension de la corporéité se trouve confrontée à autrui de façon transcendante. Pour Sartre, ce corps est d'ailleurs synonyme de vacuité et de délaissement : « C'est par ma néantisation que je lui échappe »[5].

Le corps constitue également l'un des axes majeurs de la pensée de Merleau-Ponty, qui considère que le corps et l'âme ne doivent pas être pris séparément, car le corps est en effet une « unité » qui anime et constitue le monde, et dont la « chair » devient une totalité. Son ouvrage, *La Phénoménologie de la perception*[6], affirme que l'unité du corps propose un champ ouvert à de multiples expériences sensorielles et psychomotrices. Certains de ces postulats sont partagés par Marcel Gabriel dans *Être et avoir*, qui évolue aussi vers une philosophie non-dualiste davantage orientée vers son idée d'incarnation. Pour ces deux auteurs, ce corps, source d'intersubjectivité qui dépasse la dualité cartésienne, représente le véhicule qui nous permet « d'être au monde »au terme d'un processus complexe:

[3] PLATON, *Timée* – Critias. 360 av. J.-C.. Paris : Ed. Flammarion, Traduit par Luc Brisson. 1992, p. 88b
[4] DESCARTES, R. (1647) *Méditations métaphysiques*. Paris : Édition Broché, 2015
[5] SARTRE, J. (1943) *L'être et le néant*. Paris : Gallimard,1976, p. 366
[6] MERLEAU-PONTY, M. (1945). *La Phénoménologie de la perception*. Paris : Ed. Universalis, 2015

> L'incarnation – donnée centrale de la métaphysique. L'incarnation, situation d'un être qui s'apparaît comme lié à un corps. Donnée non transparente à elle-même : opposition au cogito. De ce corps, je ne puis dire ni qu'il est moi, ni qu'il n'est pas moi, ni qu'il est pour moi (objet). D'emblée, l'opposition du sujet et de l'objet se trouve transcendée[7].

Le philosophe français, Jean Luc Nancy, présente de son côté une analyse derridienne du corps. Opéré d'une greffe, il raconte sa souffrance et son angoisse, et aussi l'expérience violente de l'altérité qu'entraîne l'insertion d'un corps étranger dans le sien. Cela l'amena à se détacher de son corps fragile, en opérant une transformation philosophique complexe où le corps étranger « fait corps » avec lui-même en devenant une prolongation du sien. Il déclare: « Le corps est un lieu. Je suis partout où est mon corps. Mon corps est dans mes écrits. Une écriture, une pensée, c'est un corps. Le corps est un dehors »[8].

Le corps, notre partie sensible, associé à la finitude de l'être et à la mort, a longtemps été renié par la philosophie occidentale. Il doit être repensé comme une véritable source transcendantale. Il l'explique ainsi : « Tous les grands systèmes (religieux, politiques, etc.) qui contribuaient à situer des significations du corps se sont effacés : le corps est devenu, tout seul, tout nu, si j'ose dire, le signe de la finitude. Cette finitude, il fallait la penser dans un rapport à l'infini »[9].

Ce chemin autour de la philosophie du corps est important pour contextualiser le corpus d'Ana Clavel. Nous devons mettre en corrélation cette évolution du corps depuis ses origines de la philosophie platonicienne à la philosophie existentialiste (Merleau-Ponty, J. P. Sartre, Marcel Gabriel, J. L. Nancy), afin de nous situer dans notre époque contemporaine qui marque un renouvellement profond de l'idée de corporalité.

Ana Clavel, dans son corpus, présente trois dimensions distinctes : le corps pulsionnel, le corps artificiel et le corps genré. L'auteure mexicaine demeure un précurseur de sa génération à donner un rôle primordial à un « corps du désir » qui redessine l'univers platonique et s'écarte de la philosophie dualiste cartésienne (corps et âme). Cette évolution de la chair, s'inscrit dans une ligne de pensée d'essence

[7] MARCEL, G. (1935) *Être et avoir*. Paris : Aubier-Montaigne., p. 15
[8] Interview avec Jean-Luc Nancy, CERF, JULIETTE (2012). « Jean-Luc Nancy, penseur du corps, des sens et des arts ». Paris: Telerama.fr
[9] *Ibid.*

existentialiste et remet en question l'allégorie de la *Caverne de Platon* en ce qui concerne la prison du monde sensible. Nous découvrons, par le biais de l'écriture d'Ana Clavel, que les corps s'enferment dans une réalité intelligible qui nous renvoie à une conventionnalité asphyxiante. Et l'écrivaine nous fait glisser vers les méandres d'une philosophie des corps du désir qui contribue à détacher notre pensée des dichotomies corporelles à travers des mécanismes comme la transgression et la métaphore.

Nous envisageons déjà une philosophie du corps dans la poétique de Sor Juana Inés de la Cruz, où nous trouvons un désir d'essence métaphysique, proche de l'inconscient, qui s'adresse à une élévation spirituelle de la connaissance, tandis que dans la narration contemporaine de Clavel, un tel désir ontologique se détourne vers le charnel et le terrestre, en quête perpétuelle de la jouissance du corps. Ana Clavel s'éloigne de la dimension platonicienne vers une écriture qui démystifie le monde de Platon, comme étant celui qui écartait l'esprit de la tradition du corps.

Cependant, il nous faut préciser que cette dimension du corps que nous lisons dans *Primero sueño*[10] représente une ambition intellectuelle qui tente de se libérer du corps comme prison de l'âme dans le rêve. L'image corporelle est pour Sor Juana Inés de la Cruz une source de vitalité, les organes biologiques rencontrent déjà une place prépondérante dans la description du corps et l'âme peut se découvrir dans le rêve sous la forme d'une ombre ou d'un spectre.

Aujourd'hui, dans le domaine des études culturelles, le discours sur le corps s'inscrit souvent en étroite corrélation avec la philosophie de Foucault, s'inspirant également des postulats de Judith Butler et des différentes pratiques discursives qui nous éclairent sa dimension historique et politique. Comme le signale le *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* : « El cuerpo es un escenario ambiguo que conlleva "tensiones, desplazamientos y ambivalencias que no se dejan reducir a una perspectiva "constructivista" ni a una aproximación "biologista", abriendo una zona de intercambios y de transformaciones que desbaratan a la vez todo esencialismo y todo relativismo cultural »[11].

La relation du corps est donc un thème complexe et controversé, lié à des caractéristiques socio-culturelles et historico-politiques. Dans notre culture occidentale

[10] SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ (1692) *Primero Sueño y otros escritos*. Mexique: FCE, 2010.
[11]SZURMUK M. ET MCKEE IRWIN, R., Coord. (2009) *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos.* Mexique: Siglo veintiuno editores, pp. 67-71

de tradition judéo-chrétienne, le désir, en dehors de la fonction reproductive, porte souvent la marque du tabou et de la prohibition. Au milieu des années soixante, les changements sociétaux associent le domaine de la sexualité à la« révolution », invoquant même une « libération ». Devant une telle évolution du discours, la sexualité enclenche la naissance de constructions subjectives qui cherchent à s'éloigner du système hétéronormatif. Des productions de natures diverses émergent, faisant écho du renouvellement qui démultiplia les représentations corporelles: androgynie, fétichisme, transgenres et androïdes. Ces nouvelles expressions de la sexualité ne deviendront courantes qu'à la fin de 1970. S'il est vrai que ces manifestations de nature transgressives continuent à être considérées comme des tendances sexuelles anormales qui doivent être condamnées (le sadisme, le fétichisme, le masochisme et surtout le tabou de l'inceste) elles ont gagné en visibilité. Penser le corps de l'autre nous entraîne vers une expérience sensorielle différente (le corps fétichisé, la transsexualité, le travestisme, etc.). Le travestisme et la transsexualité mettent en évidence et questionnent les marqueurs corporels et donc l' identité sexuelle. Les expériences fétichistes, que nous aborderons à travers l'étude d'un personnage en particulier, soulignent quant à elle la sexualisation des objets et les pratiques qui y sont attachées. Il nous faudra également aborder le thème de la domination supposée du corps masculin sur le corps féminin, cette dernière victime d'une distinction duale hiérarchisée qui détermine notre monde, notre corporéité et notre langage. À l'époque contemporaine, ces habitudes et perceptions se renversent ou se mêlent (corps androgynes, masculinisation des femmes, féminisation des hommes…), et témoignent d'une volonté d'abolir les frontières du genre en dénaturalisant le corps.

La poétique du corps apparaît avec force dans le langage du genre, ce qui nous amènera à questionner un corpus d'Ana Clavel éloigné du discours patriarcal et normatif. Le corps, qui acquiert désormais une symbolique différente, participe à la fois du renouvellement du discours et du vocabulaire employés pour évoquer la femme. La dénaturalisation du corps, où le genre n'existe plus, permet d'en faire un lieu de jouissance charnelle d'où surgissent des pulsions énigmatiques. L'influence singulière de la psychanalyse dans le récit littéraire contemporain permettrait de déconstruire les discours en insistant sur l'importance des dualités langagière et sexuelle.

Dans un premier chapitre, nous allons approfondir les relations entre le corps et le désir en nous appuyant sur les travaux de Sigmund Freud, Michel Foucault, Georges

Bataille et Jacques Lacan. L'idée de mener un parcours sur les paradoxes du désir suppose d'éclaircir la façon dont ces auteurs conçoivent une telle entité pulsionnelle, mais également d'appliquer ces théories à un corpus d'auteurs qui ont fait le choix d'inscrire leur travail dans une perspective esthétique à caractère fictif.

L'éthique du désir a toujours remis en question la renonciation au plaisir sexuel. Cependant, selon certains auteurs, l'interdiction serait caractéristique, voire inhérente au désir. Ana Clavel, à travers sa création poétique, met en narration ce lien entre le désir et la perversion.

L'image de l'auteur contemporain joue aussi avec son corps, transformant son image en un élément fétiche qui métamorphose son identité pour attirer l'attention du public à travers l'élément visuel. Ana Clavel et Mario Bellatin sont deux auteurs mexicains contemporains ayant su faire de leur image une marque d'écriture que nous avons associée à l'étude de leurs figures d'écrivains.

Notre deuxième axe d'étude vise à rapprocher sur le plan esthétique plusieurs romans contemporains dont le désir est le thème principal. Nous partons du postulat que ces auteurs sont en quête d'une narration poétique davantage visuelle, qui s'appuierait sur les mécanismes de la pulsion scopique. Nous étayerons nos propos en nous appuyant sur les textes de César Aira (*La Prueba*[12]), Mario Bellatin (*Canon Perpetuo*[13], *Efecto invernadero*[14], *El Gran Vidrio*[15]) de Jorge Albero Gudiño (*Con amor, tu hija*[16]) et d' Ana Clavel (*Las Violetas son flores del deseo*[17]).

Nous élargirons nos réflexions à trois notions fondamentales : « la métaphore-vive » de Ricœur, les idées sur « le neutre » de Barthes et les appréciations de Marcel Duchamp sur l'art conceptuel, qui interrogent des paradigmes et des binarismes qui déterminent le langage et le monde.

La métaphore chez Ricœur nous rapproche d'un imaginaire qui gomme les différences et la tension contenue dans le dualisme. Grâce au sens herméneutique de la métaphore, « voir comme »entraînerait la perte de la valeur référentielle des signifiants linguistiques.

[12] AIRA, C. (1992) *La prueba*. Mexique: Ediciones Era, 2000
[13] BELLATIN, M. (1993) *Canon Perpetuo*. Madrid: Editorial Alfaguara, 2013
[14] BELLATIN, M. (1992) *Efecto Invernadero*. Madrid: Editorial Alfaguara, 2013
[15] BELLATIN, M. (2007) *El Gran Vidrio*. España: Ed. Anagrama
[16] GUDIÑO, J. A. (2011) *Con amor, tu hija.* Mexique: Alfaguara
[17] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo*. Mexique : Alfaguara

Les mécanismes de la pulsion scopique à travers les différentes formes narratives du désir étudiées ici, peuvent-ils constituer les piliers d'une esthétique influencée par la jouissance lacanienne ? Par le biais du langage psychanalytique, nous avons envisagé l'hypothèse selon laquelle « l'image émotive » perçue, pourrait contribuer à produire une rupture de la dichotomie du signe linguistique (signifiant/signifié). Autrement dit, la métaphore transgresse-t-elle la signification dénotative, influençant à la fois l'auteur et le lecteur » ? Cette question restera sans doute en grande partie sans réponse, et devra être développée plus en détail au cours de futures recherches. Notre analyse vise à éclaircir l'énigme de la pulsion scopique psychanalytique et à étudier ses applications à la littérature dans une perspective esthétique. En nous appuyant sur les recherches de Paul Ricœur dans *La Métaphore vive*[18], le corpus de cette recherche peut se décrypter à travers la mise en œuvre de modes d'écriture qui, en tant qu'artifices de l'imaginaire, simulent, à travers les mécanismes de la pulsion scopique, le geste de la jouissance lacanienne. Nous percevons une étroite relation entre la transgression, en tant que catégorie sémantique, et la neutralité linguistique. Nous nous attacherons à souligner comment l'écriture du désir et de la transgression concilie la réalité de termes antinomiques violents et subversifs, qui évoluent conjointement et harmonieusement pour atteindre la jouissance. Afin d'enrichir un travail similaire initié par Barthes dans *Le plaisir du texte*[19], nous allons étudier en profondeur le domaine de la pulsion scopique lacanienne en effectuant une lecture de ces récits voyeuristes du désir dans une optique de conciliation des catégories.

Le roman *Las Violetas son flores del deseo* sera étudié de manière exhaustive à partir d'une approche herméneutique suivant une perspective psychocritique. En partant du discours sur le désir expérimenté par le personnage de Clavel, nous verrons que l'auteure nous dévoile un désir transcendé par l'artifice du regard. Le désir, devenu inépuisable, s'appuie sur la philosophie de Schopenhauer et les conceptions freudiennes et lacaniennes. Notre approche esthético-sémantique dévoile ce qui «n'est pas dit » ou ce qui est soupçonné, grâce à la mise en œuvre des mécanismes de la pulsion scopique. Quels sont les artifices qui permettront au lecteur de se projeter dans un scénario de désir raconté en images textuelles et renforcé par la force des pulsions psychanalytiques

[18] RICŒUR, P. (1975) *La Métaphore vive*. Paris : Seuil, 1997, p. 178
[19] BARTHES, R. (1973) *Le plaisir du texte*. Paris: Ed. Essais, 2014

? De quelle façon le désir, en tant qu'énergie «infranchissable» et « inachevée», se reconnaît-il au cœur de la sémantique textuelle ? Mais, comment décrire la circulation sémantique d'une entité pulsionnelle ? Le désir se transforme-t-il en signe linguistique à travers le discours psychanalytique ? Ou encore, comme se questionne Paul Ricœur, « Comment convertir le désir en parole ? ». La psychanalyse offre un véritable support de lecture et de réécriture pour le roman de fiction moderne, tel semble le prouver la narration du personnage de Clavel, qui extériorise en paroles ses ressentis et ses fantasmes. Pourtant, une question fondamentale se pose : pouvons-nous envisager la psychanalyse comme un mode scriptural dans certaines narrations sémantiques contemporaines ?

Dans le troisième axe d'étude, nous nous questionnerons également sur la transformation des esthétiques du corps.

Notre travail consistera à interroger la place de l'objet, comme le corps artificiel de la poupée, qui, chez Clavel, est un élément à la fois plastique et sémantique. Ces approches subjectivées du corps nous amènent à repenser les dichotomies traditionnelles (naturel/artificiel, sexe/genre…).

Après la publication de son roman *Las Violetas son flores del deseo*, Clavel organise une exposition des poupées à taille réelle à l'esthétique inusitée qui « donnent à voir » un corps sexué à la fois étrange, érotique et dénaturalisé. Ce qu'elle appelle "transliteratura" est donc la transposition plastique de la narration. Nous nous inspirerons pour cela de l'étude de Daniel Mesa Gancedo, *Extraños Semejantes: El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*[20]. L'auteur analyse en effet la présence de personnages artificiels, dont la poupée, dans certains ouvrages de la littérature hispano-américaine. Dans cette optique, le travail de Javier Guerrero, *Tecnologías del cuerpo. Exhibicionismo y visualidad en América Latina*[21], constitue-lui aussi une proposition critique essentielle, qui met l'accent sur le corps non conventionnel dans l'œuvre d'auteurs latino-américains, tels que Fernando Vallejo, Mario Bellatin ou Armando Reverón. Ces deux auteurs cherchent à percevoir

[20] MESA GANCEDO, D. (2002) *Extraños semejantes: el personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana.* Zaragoza: Prensas Universit. Zaragoza, 2005
[21] GUERRERO, J. (2014) *Tecnologías del cuerpo: Exhibicionismo y visualidad en América Latina*. Mexique: Ed. Iberoamericana

une expérience esthétique similaire dans le dialogue sur le corps et le désir, qui se déploie à travers plusieurs champs créatifs et artistiques mis en miroir. Ce chapitre se propose aussi d'analyser de tels objets textuels et artistiques à la lumière de l'artiste allemand Hans Bellmer et à travers la narration poétique de l'écrivain urugayen Felisberto Hernández. En effet, l'art de Bellmer et le récit de Felisberto « *Las Hortensias* »[22] semblent avoir fortement influencé l'œuvre d'Ana Clavel en ce qui concerne le fétichisme du regard.

Le mythe de l'androgyne et son évolution vers le « neutre » sera étudié à travers un autre roman d'Ana Clavel, *Cuerpo náufrago*[23]. La protagoniste y subit une métamorphose corporelle qui l'amènera à remettre en question les paradigmes conventionnels du genre et du sexe. Sa lecture nous inviterait à penser la dualité corps-esprit au moyen d'une perspective métaphysique, où le monde intérieur du personnage évolue au rythme d'un corps androgyne. Ce corps neutre, ne présentant pas la marque d'un genre, sera lu en tant qu'identité complémentaire qui fait le lien entre l'univers du féminin et celui du masculin.

Les théories de Judith Butler et de Teresa de Lauretis trouvent un écho dans la manière dont le corps est présenté ici en *trompe-l'œil,* circonscrivant à la fois ce qui tient de la construction culturelle et ce qui tiendrait de la véritable identité sexuelle. À ce sujet, dans *The Art of Ana Clavel: Ghosts, Urinals, Dolls, Shadows and Outlaw Desires*[24], Jane E. Lavery a associé une identité *queer* à plusieurs romans de l'écrivaine mexicaine.

Nous observons dans *Cuerpo náufrago* un rapprochement entre des domaines académiques et artistiques conceptuels tels que la théorie *queer* et l'œuvre de Duchamp *La fontaine* (1887-1968). L'urinoir se présente dans le roman d'Ana Clavel comme un fétiche original qui dissout l'identité première de l'objet à travers l'évolution de sa perception et donc de son utilisation par un individu.

[22] HERNÁNDEZ, F. (1949) *Las Hortensias y otros relatos*. Buenos Aires: El Cuenco de plata, 2010
[23] CLAVEL, A. (2005) *Cuerpo náufrago*. Mexique : Alfaguara

[24] LAVERY, J. E. (2015) *The Art of Ana Clavel: Ghosts, Urinals, Dolls, Shadows and Outlaw Desires.* Studies in Hispanic and Lusophone Cultures. London: Taylor and Francis, Ed. Kindle

L'essai de Graciela Speranza *Fuera de campo, Literatura y arte argentinos después de Duchamp*[25], constituera une référence dans ce domaine. La critique argentine analyse la narration d'auteurs argentins tels que César Aira, Jorge Luis Borges et Julio Cortázar, et développe l'idée selon laquelle l'expérience esthétique nous conduit à découvrir « l'effet Duchamp » dans certaines créations poétiques contemporaines. Elle énumère trois caractéristiques qui s'avèrent fondamentales pour déterminer l'héritage de Duchamp à partir de la deuxième moitié du XXe siècle ; elle nous oriente vers un dialogue qui met en étroite corrélation le visuel et le verbal. Certes, comme l'a décrit Walter Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique*[26], la révolution artistique et conceptuelle, l'impact de mouvements artistiques transdisciplinaires, ont été décisifs pour faire cette liaison, directement influencée par Duchamp, entre le visuel et le verbal.

Las ninfas a veces sonríen[27] est un roman que nous permettra d'analyser un personnage contemporain féminin libéré de la culpabilité et de l'angoisse attribuées pendant des siècles au plaisir sexuel de la femme. L'objectif de cette proposition de lecture est d'explorer certaines formes prises par la figure mythique de la nymphe.

La construction de l'identité passe également par la voix narrative du récit de fiction contemporain, et que l'on se doit de rattacher à l'autofiguration de l'auteur. L'idée de ce chapitre est de réfléchir sur les différents niveaux de lecture qui apparaissent dans le discours du personnage de fiction, à qui l'auteur prête une voix générique complexe. Nous allons redécouvrir ce texte littéraire en soutenant l'hypothèse d'un jeu de transgression sémantique, où la figure de l'auteur se mêle au personnage. Ana Clavel, César Aira, Mario Bellatin, Cristina Peri Rossi et Cristina Rivera Garza sont des auteurs contemporains qui ont fait le choix de cet artifice narratif dans certaines de leurs fictions. C'est dans cette perspective que sera étudiée la quête d'une neutralité sexuelle contribuant à fragiliser les différences entre les genres.

Notre méthodologie s'appuie sur une approche de nature herméneutique, qui se propose d'approfondir nos recherches en faisant appel à des domaines comme la psychanalyse et la philosophie, ainsi que la tradition des *cultural studies*, qui mettent en

[25] SPERANZA, G. (2013) *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp* Barcelona : Anagrama
[26] BENJAMIN, W. (1936) *L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique*. Paris : Ed. Allia, 2011
[27] CLAVEL, A. (2013) *Las ninfas a veces sonríen*. Mexique : Alfaguara

lumière des productions culturelles du XXe et du XXIe siècle. Cette tradition méthodologique surgit à partir de 1970, où des auteurs comme Ricœur ou Habermas ont opéré ce rapprochement entre psychanalyse et perspective critique. Ces axes de lecture constitueront à la fois des sources intertextuelles pour les ouvrages analysés dans nos recherches, mais aussi des influences esthétiques qui consolideront notre problématique.

Cette étude se veut une synthèse des confluences théoriques et artistiques qui révèlent qu'en tant que sujets contemporains (écrivains, lecteurs, chercheurs), nous sommes des êtres qui dévoilent des courantes artistiques, des théories et des visions discontinues et hétérogènes du passé qui ne peuvent que difficilement se réunir au sein d'un parcours homogène. Ce projet d'analyse est à la fois ambitieux et non-exhaustif, à cause du nombre insuffisant d' études sur la relation que la littérature contemporaine établit avec les arts. Sur un plan pratique et théorique, même si nous pouvons signaler l'étroite relation que la littérature contemporaine conserve avec les arts visuels, il est difficile pour le moment de se référer à des théories solides et à des exemples concrets qui pourraient témoigner d'une esthétique similaire chez une génération d'écrivains contemporains. Nos recherches restent pour le moment des hypothèses conjoncturelles.

Il faut souligner que, lorsque nous mettons l'accent sur l'expérience esthétique, le travail scientifique est moins évident. L'esthétique, en tant que « science du beau », est un domaine qui privilégie surtout l'aspect subjectif et l'imagination, mais nous pouvons d'ores et déjà adopter une attitude critique face à un champ si vaste, ce qui va rendre possible ce parcours analytique.

CHAPITRE 1

Une écriture du désir et du corps dans l'œuvre d'Ana Clavel

ll n'y a qu'un seul principe moteur, la faculté désirante

~ Aristote

Ana Clavel, écrivaine et artiste plastique au cœur de ce travail de recherche, est une auteure contemporaine du panorama littéraire actuel. Son corpus créatif est assez abondant et varié, même si elle demeure encore inconnue d'une partie de la critique latino-américaine et internationale. Elle a réussi à se frayer un chemin personnel dans le monde assez fermé de la production littéraire, grâce à une forme narrative originale qui approfondit la réécriture du désir. Ses créations plastiques et multimédia méritent aussi l'intérêt de la critique : elles constituent des « lectures » intéressantes sur des passions du corps. La bibliographie d' Ana Clavel se compose d'essais – *A la sombra de los deseos en flor*[28] – de contes – *Fuera de escena*[29], *Amorosos de atar*[30], *Paraísos trémulos*[31], *Amor y otros suicidios*[32], *CorazoNadas*[33] – et de romans tels que *Los deseos y su sombra*[34], *Cuerpo náufrago, Las Violetas son flores del deseo, El dibujante de sombras*[35], *Las ninfas a veces sonríen* et *El amor es hambre*[36].

Cette auteure appartient à une génération d'écrivains latino-américains qui ne constituent pas un groupe homogène de création littéraire : ils réfléchissent autour de thématiques et d'espaces distincts. La sexualité et le désir sont des sujets privilégiés dans l'œuvre de l'auteure mexicaine, qui a grandi dans le contexte de la révolution sexuelle au Mexique (1960-1980). De telles circonstances historico-sociales ont pu éveiller chez Clavel un intérêt singulier qui l'a amenée à imaginer un corps et une sexualité « autres » que ceux qui relèvent de la norme dans notre culture occidentale. Elle dessine par son écriture, ses créations artistiques et ses performances, le corps sexué de la femme comme une auto-érotique du désir (*Las ninfas a veces sonríen*), dénaturalise l'identité et le genre (*Cuerpo náufrago*), ainsi que les sexualités périphériques et perverses (*Las Violetas son flores del deseo*). Son corpus implique un rapport au désir qui pourrait être pensé dans un espace hors-norme, par le biais de la digression ou par relation directe. L'écriture de l'auteure présente un style singulier, l'emploi d'un langage poétique qui permet de réfléchir sur la problématique des sexualités et des corps périphériques passés sous silence par la tradition. Les corps du désir, en tant qu'objets d'images visuelles et textuelles, nous renvoient aux

[28] CLAVEL, A., *A la sombra de los deseos en flor*: www.AnaClavel.com : 2008
[29] CLAVEL, A., (1984) *Fuera de escena*. SEP/CREA. Mexique: Letras Nuevas
[30] CLAVEL, A. (1992) *Amorosos de atar*. Cualiacán: DICOFUR/Gob. del Edo. de Sinaloa
[31] CLAVEL, A. (2002) *Paraísos trémulos*. Mexique: Alfaguara
[32] CLAVEL, A. (2012) *Amor y otros suicidios*. Mexique : Ediciones B
[33] CLAVEL, A. (2014) *CorazoNadas*. Mexique: Ed. Regiomontada Posdata
[34] CLAVEL, A. (2000) *Los deseos y su sombra*. Mexique : Alfaguara
[35] CLAVEL, A. (2007) *El dibujante de sombras*. Mexique : Alfaguara
[36] CLAVEL, A. (2015) *El amor es hambre*. Mexique: Alfaguara

« frontières » d'une manière très originale. Cette auteure contemporaine innove dans sa production par la mise en performance d'un jeu visant à désapprendre le corps sexué inhérent au canon occidental. Cela est possible grâce à la réinvention des figures du désir qui apparaissent redessinées dans sa production. L'interdiction universelle de l'inceste, le travestisme ou la perversion fétichiste deviennent des thématiques récurrentes dans ses romans et dans ses contes.

Nuala Finnegan et Jane E. Lavery[37] expliquent qu'il est nécessaire d'élargir la recherche littéraire à l'explosion du *boom féminin* en Amérique latine. Comme nous le savons déjà, le *boom latino-américain* de 1970 est associé à des figures telles que Julio Cortázar, García Márquez, Carlos Fuentes ou Mario Vargas Llosa. Tous auteurs masculins. Ce n'est que vers la fin de cette décennie, que certaines auteures vont jouer un rôle actif par leurs productions, en tant que rédactrices de leurs propres textes, en rendant leurs créations publiques. Parmi les voix féminines qui surgissent entre la fin de 1970 et le début de 1980, celles d'Elena Poniatowska et de Margo Glantz révèlent un intérêt particulier, suivies, dans les décennies suivantes, de celles d'Ángeles Mastretta, de Laura Esquivel et de Cristina Rivera-Garza, entre autres.

Après la seconde vague du féminisme, une écriture des femmes affleure avec plus de force. Nous constatons l'émergence de deux courants littéraires: une écriture d'essence plus révolutionnaire et une narration poétique qui redessine l'archétype de la féminité dominé jusqu'alors par un point de vue patriarcal et hégémonique. Dans ce contexte, des écrivaines devenues très populaires, telles qu'Angeles Mastretta ou Laura Esquivel, nous offrent, avec des romans comme *Mal de amores*[38] ou *Como agua para chocolate*[39], une vision de l'amour et de la joie qui met en évidence un certain masochisme féminin. La femme se dessine dans une sorte d'attente et de souffrance par rapport au désir masculin. En ce sens, dans la trame de ces textes, les deux personnages féminins aiment avec intensité et générosité, livrés au destin de leurs amants. Quant aux protagonistes masculins, ils répondront à ces attentes avec honnêteté et sincérité, tout en manifestant des préoccupations plus immédiates à résoudre, qui semblent inhérentes à leur condition d'homme. Mentionnons, par exemple, le désir de Daniel – personnage principal de *Mal de amores* – de rendre la justice et l'ordre au peuple mexicain. Pendant

[37] Dans *The Art of Ana Clavel: Ghosts, Urinals, Dolls, Shadows and Outlaw Desires, Jane E. Lavery* (2015) mène une excellente étude du corpus d'Ana Clavel et met en corrélation plusieurs des romans de l'écrivaine mexicaine avec une identité *queer*.
[38] MASTRETTA, A. (1996) *Mal de amores*. Barcelona: Seix Barral, 2013
[39] ESQUIVEL, L. (1989) *Como agua para chocolate*. Mexique: Debosillo

ce temps, les personnages féminins attendent le retour de l'être aimé (comme Pénélope, tissant et détissant avec patience et fidélité en guettant le retour d'Ulysse), en consacrant leur temps à des travaux domestiques tels que la cuisine pour Tita et la couture pour Emilia.

Arraiga Flórez part du postulat d'une différence lexicographique entre une « écriture féminine », au sens traditionnel du terme, et une « écriture des femmes », distinction nécessaire pour ne pas prêter à confusion. Il faut surtout, selon elle, tenir compte de l'existence d'une production contemporaine qui traite d'une féminité autre que celle traditionnellement assimilée à l'univers du féminin :

> Hay una cuestión terminológica, y es que con la etiqueta "escritura femenina" se designa tanto la literatura escrita por mujeres como la escritura de contenido "femenino", es decir, se centra en la experiencia de mujer en el mundo con todos sus matices biológicos y contextos situacionales, pero con la salvedad de circunscribir "el mundo femenino" casi exclusivamente a su acepción más tradicional, con lo cual, muchas escritoras que proponen modelos y espacios femeninos nuevos, tampoco se identifican con esta denominación[40].

Comme le suggère Irma M. López, il est important de ne pas oublier la contribution à la littérature mexicaine d'une première génération d'écrivaines originaires de ce pays, qui ont ouvert la voie à une identité allant au-delà d'une culture indigène et d'une représentation nationale. Ces auteures adhèrent au courant d'écrivaines précédant la génération contemporaine. La nature de leurs créations s'explique par leurs origines mixtes :

> La urgencia por alterar los modos de representación de identidad nacional tiene que ver en gran parte con la circunstancia particular de este grupo de autoras. En una ojeada rápida al índice de literatura que se publica en la década de los años setenta y ochenta, salta a la vista la presencia enérgica de una primera generación de narradoras, poetas, ensayistas y críticas literarias de padres extranjeros, que provenientes de distintos puntos del globo y con distintos fines y expectativas, hicieron de México su nueva patria. Sabina Berman, Margo Glantz, Bárbara Jacobs, Ethel Krauze, Angelina Muñoz-Habermas, Alejandra Luiselli, Miriam Moscona, Rosa Nissán, Aline Peterson, Elena Poniatowska, Perla Schwartz, Sara Sefchovich, Esther Seligson y Verónica Volkow son algunos nombres reconocidos en la nómina de la primera generación de hijas de inmigrantes, la mayoría de ellos

[40] ARRAIGA FLÓREZ, M. (2003) « Literatura escrita por mujeres, literatura femenina y literatura feminista en Italia ». Actas del IV Seminario de la Asociación Universitaria de Estudios de Mujeres (AUDEM) Sevilla: 17-19 de octubre de 2002, p. 2

> exiliados, intelectuales, dedicados a la política, las artes, la historia, la filosofía y la enseñanza superior[41].

L'écriture d'Ana Clavel ne peut pas être considérée comme dépendante d'un genre particulier, car elle est suffisamment hybride pour qu'on ne puisse pas l'assimiler à un contenu idéologique identifiable, ni lui assigner un sens univoque. Sa production ne relève pas du « Boom femenino», qui serait – comme le suggèrent Nuala Finnegan et Jane E. Lavery en reprenant Bowskill[42] – celle d'une écriture plus commerciale : « As marketing phenomenon *boom femenino* works are often discussed solely in terms of their 'market worth', their 'saleability' and whether they 'fit' neatly into the catégory of ' women's literature' or ' chick it' as dictated by publishing industry »[43].

Francesca Gargallo n'hésite pas à considérer l'écriture de Clavel comme une manifestation poétique de la révolte. Les formes narratives de l'auteure peuvent être lues en corrélation avec celles d'une génération d'écrivaines mexicaines qui partagent des expériences déjà éloignées d'une tradition littéraire d'écriture de la féminité au Mexique. Ana Clavel, de la même façon que d'autres auteures telles qu'Eve Gil, Rivera Garza, ou encore Rosa Beltrán, explore la corporalité à partir de manifestations beaucoup plus libres et moins conventionnelles :

> Sólo tomaré pocos ejemplos de escritoras inconformes. Ana Clavel y Eve Gil, mexicanas ambas, capitalina la primera y sonorense la segunda, han nacido después del primer violento reordenamiento efectuado por el feminismo en la década de 1970. Han crecido cuando la libertad proclamada por la revolución sexual estaba siendo amordazada por las prácticas de sexo seguro impuestas por el miedo al SIDA. Se han formado a la luz del desengaño de las políticas de izquierdas y el derrumbe de las prácticas colectivas, creyendo en soluciones individuales, en la falta de esperanzas radicales, pero sin renunciar totalmente a la posibilidad de expresarse como mujeres en su literatura[44].

La création narrative d'Ana Clavel s'inscrit plutôt au cœur des « études culturelles » au Mexique. Par *cultural studies*, on se réfère à un domaine multidisciplinaire apparu en Angleterre en 1950. Ce n'est qu'à partir des années 1980-

[41] LÓPEZ, I. M. (2005) *El boom de la narrativa femenina de México: su aporte social y sus rasgos literarios.* Mexique: Agrupación Política Nacional, p.13
[42] LAVERY, J. E. ET FINNEGAN, N. (2010) *The Boom Femenino in Mexico: Reading Contemporary Women's Writing.* Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, p. 77
[43] *Ibid*., p. 5
[44] GARGALLO, F. (2005) « Escritura de mujeres, escritura de la diferencia ». Manzana de la discordia, Colombia : Universidad del Valle, p. 110

1990 que ce champ épistémologique prend de l'ampleur en Amérique Latine. Comme l'explique le *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos,* ce champ intellectuel est directement lié à des mouvements sociaux et politiques. On peut signaler l'influence dans cette pensée du poststructuralisme français (Kristeva, Derrida, Foucault, Lacan) et de l'École de Frankfort. L'intérêt de la culture latino-américaine pour les programmes d'études américaines (par exemple, le mouvement *queer*) s'expliquerait partiellement par les diasporas des intellectuels mexicains. Le lien avec les projets universitaires postcoloniaux, reflète, d'une part, une réalité politique associée à des formes de pensée venues d'Europe et d'Amérique, et de l'autre, la croissante visibilité de certains intellectuels originaires d'Amérique Latine, travaillant dans des universités américaines. Au Mexique, les études culturelles vont émerger grâce à l'initiative du gouvernement, qui encourage des projets culturels subventionnés par l'État, auxquels les artistes vont pouvoir accéder et dont ils bénéficieront (Instituto Nacional de Bellas Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Consejo Nacional para la cultura y las artes, etc). En ce sens, l'industrie culturelle mexicaine a pu conquérir une visibilité à l'étranger, en exportant et important une production considérable :

> La genealogía de los estudios culturales latinoamericanos es múltiple. Su formación se puede pensar como un proceso de retroalimentación constante entre diferentes grupos de la sociedad civil, modos culturales populares, instituciones culturales, estados nacionales, corrientes de pensamiento internacionales y continentales[45].

Ana Clavel en témoigne elle-même dans une interview accordée à la revue *Ombligo*. Elle reprend l'assertion formulée lors de son discours de réception du Prix *Elena Poniatowska* pour son roman *Las ninfas a veces sonríen*, qui manifestait le désir de l'auteure de se jouer des étiquettes de genre : « Yo no soy mujer, soy escritora »[46]. Outre les multiples interprétations que peut susciter cette assertion, il est certain qu'une telle réponse met en évidence l'ambition de notre auteure d'aller au-delà des paramètres de perception traditionnels d'une écriture de femme, tout en prétendant n' adhérer à aucun groupe. Nous verrons par la suite en quoi l'écriture de Clavel peut être reçue comme participant d'un mouvement de nature transgressive :

[45] SZURMUK M. ET MCKEE IRWIN, R., Coord. (2009) *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. Mexique: Siglo veintiuno editores, p. 10

[46] PEREZ GUEVARA, J. (2015) «Los deseos de Ana Clavel ». Ciudad Juárez, Mexique: Servicio de publicaciones de la Revista Ombligo

> Yo por ejemplo, cuando dije unas palabras en la ceremonia de entrega del premio Iberoamericano de novela Elena Poniatowska, empecé diciendo que yo no era mujer, yo era escritora y, obviamente, una cosa implica a la otra, pero yo en lo que estaba haciendo énfasis era en el compromiso con la escritura y con la visión del mundo; no desde la generalidad de una visión de un grupo, sino desde la visión particular que es siempre la literatura. La literatura de una Virginia Woolf, de un Kafka, Elena Garro, Octavio Paz, es mirada singular […][47].

L'écrivaine mexicaine considère comme axes principaux de sa production des mécanismes narratifs et des éléments discursifs tels que la métafiction, l'intertextualité et une esthétique avant-gardiste. À cet égard, Paola Madrid signale que, dans le panorama général de l'écriture mexicaine contemporaine, on assiste à des manifestations très riches et variées : « La realidad literaria a partir de las últimas tres décadas se vuelve caleidoscópica ya que los temas se multiplican, coexisten gran variedad de subgéneros narrativos y procedimientos estéticos que configuran un panorama plural de narradoras mexicanas »[48].

À propos de la poétique mexicaine contemporaine, Octavio Paz, dans *El laberinto de la soledad*, souligne que les réalités historico-sociales du peuple mexicain ne représentent plus une ligne de pensée déterminée. Les tendances de l'époque moderne partent en effet d'une vision plus occidentale, qui met en lumière l'individu dans son intégralité et dans son devenir universel. Le corpus de Clavel constitue, lui aussi, un bon exemple d'une production orientant notre regard vers des sujets universels, qui placent l'homme au centre d'une réflexion philosophique et métaphysique :

> Pese a nuestras singularidades nacionales-superposición de tiempos históricos, ambigüedad de nuestra tradición, semicolonialismo etc, la situación de México no es ya distinta a la de otros países. Acaso por primera vez en la historia, la crisis de nuestra cultura es la crisis misma de la especie. La melancólica reflexión de Valéry ante los cementerios de las civilizaciones desaparecidas, nos deja ahora indiferentes, porque no es la cultura occidental la que mañana puede hundirse, como antes ocurrió con los griegos y árabes, con aztecas y egipcios, sino el hombre[49].

---

[47] *Ibid.*
[48] MADRID MOCTEZUMA, P., *Una aproximación a la ficción narrativa de escritoras mexicanas contemporáneas: de los ecos del pasado a las voces del presente.* Universidad de Alicante, N° 16, 2003, p. 28
[49] PAZ, O. (1950) *El laberinto de la soledad*. Madrid: Ed. Cátedra, 2015, p. 76

Ces observations nous incitent à réfléchir à la notion de « styles divergents » développée par Fernando Aínsa dans son travail, *Palabras nómadas: los nuevos centros de la periferia*[50]. Cette étude met l'accent sur la perte de références identitaires chez l'écrivain actuel. Il existe ainsi une écriture latino-américaine de plus en plus importante, qui tend à être lue sans tenir compte de la géographie, au-delà des frontières et dans sa diversité. En cela, nous pourrions dire que, de nos jours, l'une des techniques de l'écrivain serait précisément l'émancipation des référents qui l'assimileraient à un processus national, à un patrimoine culturel et social déterminé, et appartenant à un moment, à un lieu et à une époque uniques. L'écriture d'Ana Clavel hérite elle aussi de ces mouvements d'avant-garde qui germent en Europe à partir de 1920, tel que le courant surréaliste. Grâce à ces nombreuses influences, l'auteure mexicaine réussit à donner forme à une esthétique dans laquelle, la sexualité est dotée d'une saveur singulière outrepassant les frontières nationales, tendant au métissage d'une écriture d'essence universelle. La création poétique et plastique de Clavel se révèle ainsi en étant le produit de la mondialisation, et l'on peut observer dans sa narration poétique que les références territoriales et biologiques dont parle Aínsa ont tendance à disparaitre:

> Una primera comprobación se impone: el canon actual de la literatura latinoamericana está disperso. Ha perdido sus tradicionales referentes nacionales. Frente al fenómeno de escritores latinoamericanos acusados en el pasado de ser desarraigados, rastacueros, trasplantados – tal como se calificaba a fines del siglo XIX y principios del XX a quienes habían "hecho sus maletas", al decir de Flaubert – lo que resulta ahora novedoso es la nueva aculturación creada[51].

Ana Clavel s'engage dans l'exercice poétique en suivant une vaste influence artistique, littéraire et philosophique. Sa production s'éloigne à cet égard d'une tradition d'écriture des femmes au Mexique. Certaines narrations de femmes ont envisagé la sexualité et le corps selon divers angles d'analyse qui ont été interprétés par la critique en évoquant un univers conçu comme « féminin ». Aussi, en tant que critiques d'un présent artistique et culturel hétéroclite, il nous semble important de nous détacher d'une ligne exclusive d'étude et de lecture de la littérature des femmes en Amérique

[50] AÍNSA, F. (2010) « Palabras nómadas: Los nuevos centros de la periferia ». Chile: Revista Alpha.
[51] *Ibid.*, p. 76

Latine, tradition souvent centrée autour de (ou limitée par) des traits communs à des sémantiques propres aux femmes. Cette approche contribuerait à « soupçonner » ou à mettre en valeur un dialogue multiple entre modes d'écriture et genre. Certaines questions se posent alors : quelle visibilité approximative auront pour le grand public ces productions poétiques qui approfondissent l'exploration de mondes pluriels si l'on continue à les envisager dans une ligne d'études qui reste limitée aux études culturelles du genre ? En d'autres termes, comment les auteures peuvent-elles participer d'une écriture universelle, tant qu'elles ne sont lues qu'à partir d'une trajectoire restreinte ?

Nous partageons à ce sujet les conclusions de Mari Cruz Castro Ricalde, qui dresse un bilan sur l'espace d'études culturelles de la littérature féminine canonique au Mexique. Cette critique n'hésite pas à affirmer que ce domaine de recherche demeure très restreint: « Existe una marcada tendencia a centrar los estudios en la relectura de escritoras que forman parte del canon »[52]. À ce propos, Ricalde souligne la tendance dominante dans le monde universitaire à privilégier une focalisation des études de genre sur ce qui appartiendrait au féminin traditionnel. Il existerait encore, selon elle, une pensée de lecture hétéro-normative contribuant à conserver une bipartition entre l'identité féminine et la masculine. Tandis que jusqu'à présent, le féminin avait été constamment associé au genre, le masculin s'est détourné de ce champ, en se consolidant comme l'identité sexuelle qui marque l'hétérosexuel normatif:

> En forma similar a lo acontecido en otros ámbitos, en el terreno literario, la perspectiva de género se ha decantado por las mujeres. Apenas han comenzado a aparecer volúmenes que contrastan lo femenino con lo masculino (Castro Ricalde et al, 2004; Gutiérrez de Velasco et al, 2006) así como artículos que hablan de la construcción de las masculinidades, la problematización de las identidades fluctuantes y la redefinición de los papeles de género tradicionales (Mummert, 2003) y empiezan a despuntar los trabajos basados en las teorías de lo *queer*. En este sentido, aunque es posible detectar cierto movimiento, todavía prevalece, en las publicaciones, el peso de un pensamiento compulsivamente heterosexual[53].

Ces recherches sur les productions d'Ana Clavel s'inscrivent dans une dynamique d'interdisciplinarité. Elles veulent montrer que l'auteure mexicaine ne suit pas une ligne définie de lectures qui influence ou inspire sa création: il s'agit d'une écrivaine et artiste multidisciplinaire et de création singulière. Son écriture est issue des

[52] CASTRO RICALDE, M. (2012) *El género, la literatura y los estudios culturales en México*. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, vol. XVII, núm. 35. Mexique : Universidad de Colima, p. 20
[53] *Ibid*., p. 20

rayons d'une bibliothèque hybride. C'est pourquoi l'on peut retrouver dans son œuvre une vaste tradition artistico-littéraire qui s'alimente des classiques latino-américains et internationaux de différents champs : de Simone de Beauvoir aux théories du genre de Judith Butler en passant par Cortázar, Freud, Nabokov ou Duchamp. L'espace de création de l'auteure devient expérimental et, en raison de cela, il pourrait se lire à la manière d'un puzzle à reconstruire par le lecteur idéal, qui interpréterait ces références comme des « non-dits ». C'est au lecteur de tirer, par ses connaissances et compétences, les conclusions ouvertes et incomplètes auxquelles les êtres fictionnels de Clavel peuvent le conduire par leurs vies ordinaires et leurs désirs extraordinaires. À cette fin, la romancière offre souvent une piste pour guider le lecteur vers des formes narratives d'auteurs qui sont des sources de création et d'inspiration pour l'écrivaine.

Il semble donc erroné d'orienter l'analyse de l'œuvre Clavel selon une révision de la littérature féminine contemporaine au Mexique, et plus légitime d'affirmer que la narration poétique de l'auteure se démarque du contexte historico-politique de son pays. L'écrivaine semble être consciente que le meilleur moyen d'être universel et visible pour un auteur d'Amérique latine aujourd'hui est d'avoir lu les grandes figures littéraires de la tradition. Ceci a déjà été signalé par d'autres auteures contemporaines mexicaines comme Valeria Luiselli, avec laquelle, Ana Clavel partage les caractéristiques d'une écriture hybride et procédurale, et qui déclare dans *The White Review* : « If you are Latin American, the only way to become universal, – forget universal, the only way to be visible or readable, – is by riding on the shoulders of the familiar giants: Borges, Rulfo, Cortázar, García Márquez or Bolaño »[54].

Dans les pages qui suivent, nous nous efforcerons d'analyser les caractéristiques stylistiques qui, s'il s'agirait de parler d'érotisme chez Ana Clavel, s'associeraient à une esthétique de l'expérience transgressive de l'interdit et de l'exubérance des plaisirs. Certes, la seule étiquette que l'auteure mexicaine s'autorise à porter est celle d'une « écriture du désir » (« Yo no hago literatura erótica, hago literatura del deseo »[55]). Cette identité d'écriture, qui accorde au désir la trace singulière de sa production, donne matière à des performances inspirées par des théories et des artistes, aussi bien plastiques que littéraires. Sa création apporte quelque chose d'innovant par sa manière de problématiser la conception du désir chez l'homme.

[54] LUISELLI, V. (2010) *Papeles falsos*. Mexique: Sexto Piso

[55] ANONYME (2013) « Soy una autora del deseo: Ana Clavel ». Mexique, D.F. : La Crónica (www.lacronica.com)

Notre analyse de l'œuvre d'Ana Clavel met l'accent sur la transgression en tant qu' artifice esthético-sémantique fondamental qui constitue une ressource textuelle et esthétique constante et aboutie dans la narration poétique de l'auteure mexicaine. Clavel non seulement transgresse la tradition littéraire à l'aide de différents procédés qui se prêtent au jeu de la transgression (métafiction, confusion entre réel et imaginaire, etc.), mais elle innove aussi avec des supports artistiques qui contribuent à renforcer l'univers du désir de ses personnages. Évoquons ses *ready-made* ou ses performances artistiques, installations que nous lirons comme un ensemble de pratiques qui déstabilisent les dichotomies du genre, les binarismes linguistiques (signe-signifiant) et le dualisme du corps et de l'esprit hérité de la philosophie cartésienne.

La problématique du corps est constamment mise en spectacle par des expositions, des couvertures de livres et des supports multimédia. Ce recours à des formes artistiques diverses est commun à d'autres artistes mexicains contemporains, tels que Mario Bellatin, auteur hanté des corps étranges, inquiétants et anormaux. Les deux écrivains partagent également ce projet d'une production plus visuelle où interagissent texte et image (photographies, *ready-made*).

Les manifestations artistico-littéraires d'Ana Clavel nous incitent à réfléchir à différents types de sexualité (notamment homoerótique et autoerótique). Dans l'écriture et les performances de l'auteure, le désir ambigu et périphérique cohabite avec le normatif, comme s'il n'était pas exclu. La binarité étant l'angle fondamental à partir duquel le désir devient visible comme norme dans une société occidentale hétérosexuelle. Le travail de déconstruction des dichotomies (masculin/féminin et homme/femme) dans le traitement du corps et de la sexualité amené par Clavel, implique une mise en scène par certains jeux génériques.

La forme narrative transgressive d'Ana Clavel s'inscrit donc dans un contexte social et culturel qui rassemble une large palette de notre littérature contemporaine. D'après Tamsin Spargo : « Estamos en una sociedad mucho más abierta, más tolerante y más sensual, que sigue progresando. Cabe preguntarse, empero si la cultura hegemónica "coquetea" con "lo otro" solamente para preservarnos en el buen sendero »[56]. Les domaines du sexe et de la sexualité étant envisagés plus ou moins frontalement dans tous les domaines artistiques de notre époque, et l'on peut avancer avec Roberto

[56] SPARGO, T. (1999) *Foucault y la teoría queer*. Barcelona: Gedisa Editorial., p. 10

Echavarren, qu'aujourd'hui, le domaine littéraire s'imprègne de la mise en scène du « hors genre », sujet très séduisant pour mettre en scène des catégories érotiques :

> Se puede mantener la tesis de que el sistema binario de género, por encima de todas las catástrofes históricas es realmente una de las características constantes del orden de las relaciones patrimoniales y eróticas? No podría ser de otro modo, considerada la diversidad de denominaciones políticas conferidas al grupo familiar a través de la historia. La idea sobre lo que otro tiempo fue, es o podría ser el género, oscila hoy en una maroma[57].

Gayle Rubin, faisant écho aux apports théoriques de Foucault, affirme qu'il ne faut pas oublier que la sexualité est toujours politique, ses répressions et ses normes dépendent de la période historique dans laquelle se trouve l'hétérosexualité normative. Il revient donc au lecteur et à la critique d'analyser les intentions et les jeux dont témoignent en première instance les manifestations artistiques contemporaines de nature transgressive. Tamsin Spargo explique que « flirter » avec « l'autre » étant à la mode, la sexualité hétéro-normative, habilement affirmée, aurait besoin de recourir aux sexualités périphériques, de jouer avec elles et de s'en approcher[58]. Cependant, comme s'interroge cet auteur: existerait-t-il une finalité qui expliquerait tout ce jeu avec la sexualité hors normes ? : « ¿Si la homosexualidad es un producto cultural como lo afirmaba Foucault, entonces, ¿qué es la heterosexualidad? ¿Y por qué es juzgada como la sexualidad natural, normal?Por qué la sociedad occidental está gobernada siguiendo aquello que los teóricos *queer* llamaban "heteronormatividad" »[59]. Aujourd'hui, lorsque le désir, l'érotisme et les sexualités « non-normatives » représentent le discours tautologique d'une grande partie des créations poétiques du contexte latino-américain et mondial (en tant que productions qui visent souvent à se distinguer d'une écriture politique et territoriale), que peut-on attendre de « plus » d'une poétique de nature transgressive ? Il s'agira dans ce travail de recherche de formuler ce qu'il y a de nouveau dans certaines formes d'écriture dites « transgressives» étudiées dans notre corpus. En d'autres termes, nous nous interrogeons sur la manière dont la transgression peut-être l'objet d'une tendance stylistique dans l'écriture de nos auteurs, d'une forme narrative à analyser hors des catégories du mot ou de la phrase.

[57] ECHEVARREN, R. (2000) *Performance. Género y Transgénero.* Buenos aires: Ed. Eudeba, p.9
[58] SPARGO, T. (1999) *Foucault y la teoría queer*. Barcelona: Gedisa Editorial., p. 59
[59] *Ibid*., p. 59

Krzystof Kulawik désigne la transgression comme une dimension sociale qui a suscité un grand intérêt auprès d'un ensemble d'auteurs latino-américains de thématiques diverses dont l'écriture vise à redessiner les paramètres du sexe et du genre conventionnels :

> Entre los años sesenta y noventa del siglo XX, un grupo de novelistas demostró en sus obras un interés especial por los personajes sexualmente ambiguos y, al mismo tiempo, una preferencia por las formas narrativas y lingüísticas exuberantes para expresar esta ambigüedad. La presencia de personajes travestis y andróginos, de voces arbitrariamente masculinas y femeninas, y de imágenes eróticamente cargadas, ha constituido uno de los elementos recurrentes en una vertiente de la literatura latinoamericana, no solo a finales del siglo XX, sino ya desde los tiempos coloniales, más o menos desde 1600[60].

La transgression narrative ne sera ainsi possible que si elle est capable de tracer une résistance au geste de dépassement, et si elle se formule à la limite de l'image. Distinguer la littérature transgressive de qualité constituerait donc un sujet de recherche autonome, surtout dans un contexte où les catégories érotiques deviennent les thématiques les plus exploitées et reçoivent dans la plupart des cas une étiquette transgressive, détonant des particularités communes d'une culture globalisée qui pèche par l'excès, ainsi qu'une ambition souvent partagée par l'écrivain contemporain à se situer en dehors des canons. Certaines modalités d'écriture dites érotiques-transgressives, nous conduiront à nous interroger sur le fait que, de façon paradoxale, c'est peut-être la transgression qui vient à constituer la « norme » dans l'écriture actuelle et non l'inverse. Dans cette optique, toute combinaison sémantique des termes ou des idées qui nous conduisent du « hors norme » vers un univers distinct d'une hétérosexualité normative ne devrait pas être perçue en tant qu'écriture transgressive. Notre travail se focalisera, sous cet angle, sur ces traits esthétiques-sémantiques dans l'écriture de Clavel, ainsi que dans d'autres narrations, concevant un imaginaire poétique digne d'être considéré comme tel.

Notre démarche, visant à désigner une affinité sémantique de nature transgressive parmi un groupe d'écrivains latino-américains – Ana Clavel, Mario Bellatin, Jorge Alberto Gudiño et César Aira – ne met pas l'accent exclusivement sur la

[60] KULAWIK, K. (2009) *Travestismo lingüístico. El enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca.* Madrid :Éd. Iberoamericana, p. 19

thématique transgressive, mais expose et analyse des particularités par affinité, tel que le style de la transgression au moyen de l'image poétique. Ces écrivains jouent en effet avec des pratiques manifestement transgressives, qui apparaissent parfois comme recréées par leurs figures d'auteurs, dans un acte de fiction et de performance qui doit beaucoup aux jeux d'identité initiés par Marcel Duchamp et mis en scène par des mouvements d'avant-garde entre 1920 et 1930. Ces auteurs ont été choisis en raison d'un style qui témoigne dans leurs narrations une sorte de révolution thématique de déstabilisation (transgression stylistique) en rapport avec la forme (la transcription du regard scopique) et le contenu (le désir). Leurs stratégies expérimentales sont inscrites dans une logique du corps et de la sexualité qui envisagent le genre comme catégorie sexuelle qui se démarque des paramètres sexuels. Ces formes narratives permettent ainsi la mise en mouvement d'une pluralité des corps en reflétant de nouvelles identités sexuelles et textuelles.

Le jeu avec le corps périphérique, auquel habitue la mise en scène de la narration poétique d'Ana Clavel, n'adhère pas forcément à un discours politique. Il peut s'envisager tout simplement comme un geste artistique de continuité avec la modernité : Mario Bellatin, César Aira et Jorge Alberto Gudiño et Ana Clavel, inscrivent leur écriture dans cette sorte d'expérimentation linguistique qui nous renvoie à des tendances avant-gardistes. C'est pourquoi l'hypothèse centrale de cette étude vise à comprendre comment à travers l'effet esthétique de l'image poétique de leurs fictions, on permet d'accéder à des niveaux de lecture plus profonds – à savoir celui des pulsions – allant au-delà du signifiant.

Nous analyserons ainsi trois des œuvres principales d'Ana Clavel :

- *Cuerpo náufrago*
- *Las Violetas son flores del deseo*
- *Las ninfas a veces sonríen*

Le désir et le corps s'envisagent dans ces œuvres comme la marque singulière de la création artistique de l'auteure mexicaine. La question fondamentale sur l'identité de

la production d'Ana Clavel nous amènera à nous interroger sur une pensée de la déconstruction du désir (nature/culture) par l'exploration des narrateurs protagonistes respectifs de ces textes selon trois angles principaux :

1. La psychanalyse-perversion-prohibition de l'inceste dans *Las Violetas son flores del deseo.*

2. La théorie *queer*-déconstruction des binarismes genre/sexualité dans *Cuerpo náufrago*.

3. L'érotisme et la déconstruction de l'imaginaire féminin traditionnel dans *Las ninfas a veces sonríen*.

1.1. Au-delà du texte : les figures d'auteurs d'Ana Clavel et de Mario Bellatin

L'art c'est le plus court chemin de l'homme à l'homme

~ André Malraux

Au cours de dernières décennies, un grand nombre d'auteurs ont théorisé sur la manière dont la culture s'est métamorphosée en un domaine de l'industrie commerciale, instaurant un modèle de productivité développé au niveau planétaire. Certains ont opté pour l'appellation «culture-monde » (Lipovetsky et Serroy), processus entraînant l'explosion de l'univers médiatique et l'universalisation de la culture commerciale. La « culture-monde » représente l'immense espace des marques, de la consommation et de la simplification du produit pour le rendre plus accessible à l'utilisateur, au consommateur de nos jours. Mais aussi la littérature constitue un champ au cœur de cette mondialisation des marchés, en nous permettant qu'un roman soit défini par sa visibilité et par sa capacité à être produit en masse, et non plus aussi souvent par des critères linguistiques ou esthétiques qui ont souvent valorisé notre processus d'écriture traditionnelle.

Dans ce contexte, un nombre significatif d'écrivains contemporains sont formés au fait que leur image d'auteur devient aussi un produit (l'écriture de consommation). Il ne suffit plus de se concentrer sur la syntaxe, le mot et sur le langage du texte. Si l'originalité du ton et de la thématique restent des aspects importants, il faut désormais être capable, en tant qu'auteur, de savoir « se rendre visible » pour espérer vendre son « produit », voire de créer une « marque » que les lecteurs vont vouloir s'approprier :

> La literatura parece menos interesada en producir objetos y cada vez más seducida por las intervenciones y la configuración de dispositivos para exhibir fragmentos del mundo. Se trataría entonces de una literatura que, como en el caso de una instalación o de un happening, funciona a partir de la improvisación y el cambio[61].

Les procédures employées par certains écrivains, qui luttent pour émerger parmi les millions d'auteurs qui publient chaque année, contribuent à amorcer un changement dans la fonction et dans le rôle du lecteur-spectateur, à qui l'on demande d'être davantage conscient dans le processus de choix et donc d'achat. Le lecteur n'a plus seulement le rôle d'interpréter le contenu et ses possibles interprétations, mais devra également être vigilant aux aspects extérieurs accompagnant le texte (choix de la maison d'édition, publication à compte d'auteur, publicité et marketing agressif, etc.). Ces éléments contribuent à réaffirmer le besoin de l'écrivain d'innover et de trouver, tout en conservant son originalité et son authenticité, une formule lui permettant d'être visible et donc d'être lu. À cet égard, la génération présente d'écrivains latino-américains, en combinant l'écriture avec d'autres procédés artistiques (*ready-made*, performances, *happenings*, photographies…), encourage des techniques plus libres d'improvisation qui accordent une valeur fondamentale à l'esthétique visuelle. Ces pratiques littéraires, beaucoup plus hétérogènes, visent à dynamiser leurs recherches pour accrocher leur lectorat tout en l'interpellant.

Dans cette optique, il semblerait que la culture du divertissement – comme l'a défini Vargas Llosa – devient quasiment un besoin social dans un monde dans lequel tout genre artistique nécessite d'avoir sa propre notoriété médiatique s'il veut se rendre visible dans les réseaux sociaux. Dans l'ère de la médiatisation, l'individu présente l'avantage d'avoir la possibilité de lancer sa création sur une plateforme mondialisée. Mais parmi ce choix beaucoup trop vaste, le lecteur-consommateur risque de se perdre et d'aller vers les produits mis en avant par le marketing. Comment attirer son regard et son attention lorsque l'on ne participe pas (ou que l'on ne veut pas participer) à cette puissante machine commerciale ? Octavio Paz suggère qu'il faut transformer le signe pour renouveler l'acte visuel. Cette démarche fait évoluer les techniques de l'actuel « écrivain de l'image », qui demande l'utilisation d'une nouvelle méthodologie de travail d'interprétation, tant pour l'auteur que pour le lecteur. Un tel changement se serait opéré

[61] CORTÉS ROCCA, P. (2012) *La insoportable levedad del yo. Iturbide y Bellatin en El Baño de Frida Kahlo.* Buenos Aires: Filología / XLIV, p. 132

avec la révolution du *ready-made* de Marcel Duchamp, où l'art du visuel vise à exprimer « autrement » des notions qui, de manière conceptuelle, se retrouvent dans le langage textuel et également en dehors du texte même : « La contemplación es ver no con los ojos sino con la mente »[62].

Cette transfiguration de l'auteur contemporain coïncide avec le besoin de s'adapter au monde actuel et d'innover, tout en essayant de rester fidèle à ses idées. Comme n'importe quel produit, la marchandisation de la culture se base sur l'offre et la demande. Le quantitatif et la visibilité prennent le pas sur le qualitatif. Certains produits resteront circonscrits, et réservés à une minorité qui peut ou qui sait l'apprécier. Mais rien ne capte l'attention du public avec autant de force et de rapidité que l'image. Et le consommateur de produits culturels, que veut-t-il ? Il répond à une recherche d'envie habituelle : comme dans de nombreux autres domaines, il va rechercher une forme de satisfaction immédiate, parfois teintée de voyeurisme, consommant des produits « faciles » et jetables, qui suivent des phénomènes de mode. Le lecteur de nos jours lit de manière distincte, il appartient à une génération multitâche qui se disperse facilement. L'individu de notre époque perçoit l'essence (qu'elle soit objectale ou sensationnelle) de façon superficielle.

Aujourd'hui, la lecture se doit être divertissante et ne pas demander trop d'efforts. La virtualisation de nos modes de vie, et surtout des modes de communication, ont entraîné une habitude de lecture qui ne requiert pas la même concentration que l'objet livre. « Gagner du temps » ou « l'économiser » se mêlent à une recherche de l'immédiateté, souvent gratuite et donc détachée des questions relevant de sa méthode de production. L'auteur lui-même est devenu un produit consommable, qui se « donne à voir » sur des affiches dans le métro ou sur des plateaux de télévision, offrant au lecteur-spectateur des outils visibles pour l'identifier et éveiller notre intérêt:

> El triunfo del hipercapitalismo no es sólo económico, también lo es cultural: se ha convertido en el esquema organizador de todas las actividades, el modelo general de actuar y de la vida en sociedad. Se ha apoderado del imaginario, de los modos de pensar, de los fines de la existencia, de la relación con la cultura, con la política y con la educación (…) Ni siquiera los artistas, que para una concepción romántica

[62] PAZ, O. (1973) *Apariencia desnuda*. Madrid : Alianza Editorial, 1991, p. 334

> encarnan el antagonismo entre el talento y todo el sistema establecido, vacilan ya, después de Warhol, en incluir sus competencias en las estructuras económicas vigentes, en trabajar para las empresas, en crear publicidad[63].

Certains auteurs, conscients du fait que le jeu littéraire nécessite d'innover pour gagner en visibilité, ont choisi de convertir leur propre image en spectacle et d'éliminer les barrières entre l'écriture et le visuel.

Vargas Llosa ne s'est peut-être pas trompé en décrivant l'exhibitionnisme de la figure de l'écrivain contemporain, qui se commercialise lui-même pour vendre son produit. Plusieurs critiques temporisent en avançant que certaines de ces nouvelles stratégies expérimentales et visuelles du champ littéraire enrichissent aussi le champ esthétique et constituent un outil d'analyse esthétique, culturelle et artistique de notre époque:

> Los intelectuales brillan por su ausencia. Conscientes de la desairada situación a la que han sido reducidos por la sociedad en la que viven, la mayoría ha optado por la discreción o la abstención en el debate público. Confinados en su disciplina o quehacer particular, dan la espalda a lo que hace medio siglo se llamaba «el compromiso» cívico o moral del escritor y el pensador con la sociedad. Hay excepciones, pero, entre ellas, las que suelen contar – porque llegan a los medios – son las encaminadas más a la autopromoción y el exhibicionismo que a la defensa de un principio o un valor. Porque, en la civilización del espectáculo, el intelectual sólo interesa si sigue el juego de moda y se vuelve un bufón[64].

Julio Premat affirme que l'identité de l'auteur est une présence contradictoire, qui peut être à la fois définie comme une affirmation collective et singulière. La figure de l'auteur aurait besoin de se construire et de se consolider, non seulement à l'intérieur même de la la fiction, mais aussi à « l'extérieur », en prenant en compte son existence sociale:

> Las ficciones de autor, en tanto que relato, y las figuras de autor, en tanto que imagen, son espacios privilegiados para proponer soluciones dinámicas. Así, el

[63] LIPOVETSKY, G., et SERROY, J. (2010). *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Editorial Anagrama, p. 41

[64] VARGAS LLOSA, M. (2012*) La civilización del espectáculo*. Mexique: Alfaguara, format Kindle, p. 13

> acto de escritura puede verse como una "puesta en intriga" de la identidad, según la expresión de Ricœur: se construye un relato pero también una coherencia, una dialéctica identitaria del que escribe[65].

La figure de l'auteur se convertit pour Premat dans « un espace conceptuel » qui doit être analysé avec précaution, car il s'éloigne de ses composantes biographiques et intimes pour s' immiscer dans un espace fictionnel ambigu, répondant aux attentes d'un public focalisé sur la mise en scène du spectacle fictionnel: « Debe ser analizado con cautela, pues se aleja cada vez más de sus componentes : progresivamente, el escritor se vuelve personaje, personaje de autor, cuyos rasgos dominantes y cuyas peripecias vitales transforman y determinan el sentido de los textos »[66].

Si la narration « postmoderne » semble souffrir de son caractère hybride et multiforme, une nouvelle génération d'écrivains latino-américains est en train de conceptualiser un renouvellement dans la manière d'écrire qui consolide cette tendance narrative à la diversité et la dispersion. Aujourd'hui, tel que l'affirme Lipovetsky, les frontières entre tous les domaines s'imbriquent, rendant ainsi difficile de déterminer les caractéristiques essentielles de la culture qui jusqu'ici l'avaient définie.

La littérature devient un produit lorsqu'elle se transforme en objet « palpable » répondant aux exigences du marché. Au présent, le champ littéraire s'envisage comme partie prenante d'un système en lien avec le visuel et la parole, de sorte que le mot s'accompagnera irrémédiablement d'autres procédés visuels et technologiques hérités de mouvements artistiques souvent en contraposition, mais en adéquation avec la volonté artistique du créateur contemporain. Le contenu de la littérature se renouvèle aussi, à l'instar de l'ensemble des domaines artistiques et sociaux. La culture, prise en tant que vecteur d'identité historique et territoriale, commence à disparaitre au profit d'une culture mondialisée qui s'homogénéise. Les préoccupations historiques, idéologiques et coloniales – qui ont marqué la littérature des époques précédentes – se dissoudront progressivement, les particularismes cédant le pas à une culture globale. Ces effets sont autant positifs que négatifs, tel qu'évoqué par Lipovetsky, qui affirme qu'il ne reste plus un domaine artistique ou culturel qui n'échappe au processus narcissique contemporain, un vrai « symptôme » de la mondialisation de la culture. La

[65] PREMAT, J. (2009) *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, p. 12
[66] *Ibid*., p. 23

critique littéraire actuelle fait face à une série d'écrivains traversant aisément les frontières et les identités territoriales, possédant, en tant que force motrice, des idées universelles. Dans les fictions auxquelles s'intéresse cette étude, ces idées se centrent sur la singularité du monde intérieur.

I. L'image de l'auteur comme fétiche

Ana Clavel et Mario Bellatin, deux écrivains aux styles narratifs hybrides, transforment l'écriture dans un processus d'individualisation subjective éloigné des symptômes nationaux de la culture et de la société mexicaine. Leurs narrations poursuivent l'objectif de mettre en scénario des thématiques singulières qui marquent notre période historique et culturelle à un niveau global (le narcissisme, le plaisir sexuel comme marchandise, l'exhibitionnisme, etc.). Clavel, par exemple, se fraye un chemin dans la littérature contemporaine en s'appuyant sur ses *ready-made* multimédia, qui offrent au spectateur une autre approche de la lecture à travers l'image. Nous sommes face à une littérature dénuée d'idéologie ou de substrats historiques. Ces narrations décrivent plutôt des questionnements universels émanant du Je intérieur, au centre de toutes ses manifestations :

> No hay un universal humanista y abstracto, cargado con un ideal moral y político (la Ilustración y sus objetivos de emancipación del género humano), no ya el internacionalismo proletario con su ambición revolucionaria, sino un universalismo concreto y social, complejo y multidimensional, hecho de realidades que se cruzan, interaccionan y chocan[67].

Si tout est marchandise, affirme Lipovestky, comment l'écrivain peut-il s'adapter aux attentes du lecteur postmoderne ? Il semblerait que tout soit une question de stratégie : la visibilité médiatique amplifiera la promotion de sa figure d'auteur, qui devra être égale voire plus importante que le produit en lui-même: « En nuestra época ya no se busca la gloria inmortal, sino el reconocimiento inmediato, la celebridad

[67] LIPOVETSKY, G., et JUVIN, H. (2011*). El occidente globalizado: Un debate sobre la cultura planetaria.* Barcelona: Editorial Anagrama, p. 17

mediática y el éxito comercial. La ambición revolucionaria ha cedido el paso a estrategias de promoción, al lanzamiento al estrellato de artistas jóvenes »[68].

C'est dans cette optique que les écrivains mexicains Mario Bellatin et Ana Clavel pourraient paraitre de bons modèles d'étude pour analyser la façon dont un auteur s'implique dans notre culture médiatique et narcissique.

Certes, le fait de jouer avec son image relève d'une forme de formatage marketing, et nous ne pouvons pas nier que Bellatin a su convertir sa passion en travail et, fait rare à l'heure actuelle, a réussi à être reconnu internationalement. Le succès de cet écrivain ne provient pas exclusivement de ses romans mais également de l'utilisation d'autres procédés qui vont au-delà du langage, afin de jouer aussi bien avec le lecteur qu'avec la critique. Sa forte personnalité et son exhibitionnisme sont peu conventionnels dans un monde littéraire où l'on valorise davantage la distance et le mystère, afin de ne pas faire d'ombre à l'œuvre littéraire en elle-même. Mario Bellatin, auteur très prolifique, est parvenu à se construire un personnage qui semble être une prolongation de son monde fictionnel, jouant sur l'ambiguïté entre autobiographie et fiction, à l'image de ses histoires qui oscillent entre vérité et mensonge. Le jeu fictionnel demande d'établir la distinction entre Mario Bellatin en tant que personne réelle et son personnage d'auteur, fétichisé à travers ses fictions et ses *happenings*, le rattachant ainsi à une sorte de culture de l'excès.

[68] *Ibid*., p. 18

Fig. 1–1. *Photo de Mario Bellatin.* Szinetar, Vasco. 2011.

Fig. 1–2. *Photo de Mario Bellatin.* Auteur inconnu. 2012. Photo publiée à l'occasion de la publication de la nouvelle « Salón de belleza ».

En cela, comme l'affirment Lipovetsky et Serroy, les pratiques narcissiques, alimentées par les réseaux sociaux, sont le miroir de notre société actuelle: « Es evidente que estas prácticas se desarrollan de forma muy diferente en todo el planeta, pero por todas partes progresa la dinámica de la individualización, la automatización de la existencia individual cada vez más enfocada hacia sí misma, la búsqueda de un bienestar personal y consumista »[69].

Le XXe siècle devient le règne de l'image, éloignée déjà de son essence réaliste et naturaliste qui l'avait nourrie dans les époques précédentes. Sa capacité à se métamorphoser avec rapidité et à susciter de l'envie et de la curiosité dans ce monde, font de l'image un médium dominant et puissant, dont les qualités intrinsèques ne semblent plus essentielles, comme le signale Bordons Gangas : « Vivimos en el contexto de una sociedad de consumo impregnada de una "estetización difusa", en términos de José Luis Brea, en la que las distinciones entre arte, entretenimiento y publicidad se van adelgazando hasta que en muchas ocasiones se hacen difícilmente discernibles »[70].

Pourtant, c'est précisément dans ce domaine que s'illustre une nouvelle génération d'écrivains qui réussit à faire de l'image mentale et visuelle un processus artistique optimal. Même si Mario Bellatin promeut à l'excès avec son image d'auteur, la qualité de sa production littéraire nous amène à penser que la conceptualisation de l'image participe à l'enrichissement de ses fictions de façon allégorique. Cette volonté de mélanger les interventions artistiques ne doit pas être connotée négativement, mais doit nous encourager à réfléchir plus en profondeur à la signification de la culture de l'image :

> Sería, entonces, una estética del desconsuelo la que caracterizaría el postmodernismo, desconsuelo alimentado incansablemente por la sobreabundancia de imágenes de la ausencia, imágenes que alardean a gritos del exceso de ausencia y evidencian los excesos en la búsqueda de la diferencia[71].

[69] LIPOVETSKY, G., et SERROY, J. (2010). *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico.* Barcelona: Editorial Anagrama, p. 53
[70] BORDONS GANGAS, T. (2005*) Imágenes del exceso: posibilidades de una crítica de la sobremodernidad*. Santiago de Chile: Crítica Cl, p. 2
[71] *Ibid*., p. 3

Ana Clavel joue elle aussi avec son image en choisissant des poses suggestives, qui guident le lecteur dans sa lecture de l'histoire de la fiction.

Fig. 1–3. *Photo d'Ana Clavel*. Auteur inconnu. 2012. Publiée par le blog littéraire « *Minificcionistas de El Cuento* ».

Fig. 1–4. *Photo d'Ana Clavel*. Auteur inconnu. 2015. Publiée par le blog littéraire « *Minificcionistas de El Cuento*».

Guy Debord affirmait déjà dans *La société du spectacle*[72] que l'image non seulement unifiait la société, mais elle était la société elle-même. Le spectacle, d'après Debord, ne doit pas se concevoir simplement à la manière d'un corps d'images dénué de logique mais, au contraire, se déchiffre comme un tout permettant de lire les rapports sociaux : « Le spectacle n'est pas un ensemble d'images mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images »[73]. En ce sens, l'utilisation de l'image serait un mode de sociabilisation, « le modèle présent de la vie socialement dominante »[74].

D'après l'essayiste français, le spectacle cristallise un moment historique et culturel. La société postmoderne a trouvé sa manière propre de communiquer et de sociabiliser à travers l'image : « Là où le monde réel se change en simples images, les simples images deviennent des êtres réels, et les motivations efficientes d'un comportement hypnotique »[75]. Selon Debord, le monde des images se détache de la perception du sensible dans lequel il semble se refléter, pour s'immiscer dans un univers qui se trouve au-delà du palpable mais qui est celui qui nous permet de partager des expériences qui ne sont pas vécues mais rêvées.

Pour Clavel, participer à un blog hebdomadaire lui permet de donner son avis sur des rapports sociaux tels que ceux en lien avec l'image. Ainsi, elle cite Lipovetsky et son livre *L'ère du vide*[76] ; cet ouvrage amène l'écrivaine à expliciter la façon dont nous nous sommes convertis en produits de consommation à force d'évoluer dans l'univers médiatique actuel :

> Dice Lipovetsky en su libro La Era del vacío que con el universo de los objetos, de la publicidad, de los mass media, el individuo ya no tiene un peso propio, ha sido incorporado al proceso del consumo y la obsolescencia más acelerada, formas de control de los poderes actuales que se dedican a producir y organizar lo que debe ser la vida de las personas hasta en sus deseos más íntimos[77].

[72] DEBORD, G. (1967) *La société du spectacle*. Paris : Folio, 1996
[73] *Ibid*., p. 4
[74] *Ibid*., p. 4
[75] *Ibid*., p. 6
[76] LIPOVETSKY, G. (1983). *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*. Paris : Essais Folio
[77] Clavel. Article contenu dans le blog « A la sombra de los deseos en flor » , 2013

Ana Clavel profite pour mettre l'accent sur l'image des femmes et leur rapport social en tant que marchandises. Le corps de la femme a été utilisé comme produit de consommation par excellence. Elle nous propose de réfléchir à certaines figures publiques qui ont décidé d'exhiber leur corps sans pudeur, en montrant avec de l'orgueil leur chair au monde, et en révélant une image sociale sur laquelle ces femmes ne cachent pas leur manière de commercialiser avec leur image :

> Críticas a favor y en contra, recuerdan el caso de la escritora, prostituta, activista social suiza Grisélidis Réal, cuyos controvertidos restos reposan a espaldas de la tumba del escritor Jorge Luis Borges en Ginebra, quien hizo de la prostitución un medio inicial de supervivencia para transformarlo después en un acto contestatario de la doble moral imperante. Qué lejos y cuán cerca el año de 1865 en que París se escandalizó por el desnudo de la prostituta Victorine Meurent, en el afamado cuadro de Manet, bautizado por Baudelaire como Olympia[78].

Notre écrivaine souligne l'exemple du tableau de Manet, *Olympia* (1983), qui a d'ailleurs fait l'objet d'une performance de l'artiste visuelle Deborah de Robertis, qui s'est affichée dénudée au Musée d'Orsay à Paris, conservant seulement un bouquet de fleurs, comme le modèle de Manet. L'artiste franco-belge s'est filmée et s'est faite filmer pour revendiquer le droit des femmes à poser nues si elles désirent faire de leur corps un objet de voyeurisme. La femme peut commercialiser son corps si elle le désire, puisqu'il lui appartient.

Elle précise qu' Olympia plonge son regard dans celui du spectateur, comme si elle avait conscience du jeu auquel elle avait accepté de s'adonner en tant qu'image-objet :

> Un cuadro donde la modelo en vez de agachar la mirada y convertirse en la musa atribulada, la Magdalena redimida, enfrenta al espectador y lo observa con la fuerza de su desnudez. Muchos han cantado y endulzado las hieles de las putas. Ahí está el poema de Tablada ("Ángeles de la Guarda de las tímidas vírgenes"), el de Jaime Sabines que urge a canonizarlas, o la canción de Joaquín Sabina de tintes sacrílegos. En el territorio minado de la realidad inmediata, se necesita dignidad e inteligencia para asumir la parte que nos corresponde por los actos propios. Muchos califican a Luna Bella de desfachatez y cinismo. Yo no puedo dejar de

[78] *Ibid.*

pensar en lo que sucede cuando “la más puta de todas las señoras”, la mujer-objeto por antonomasia, te devuelve la mirada con lucidez[79].

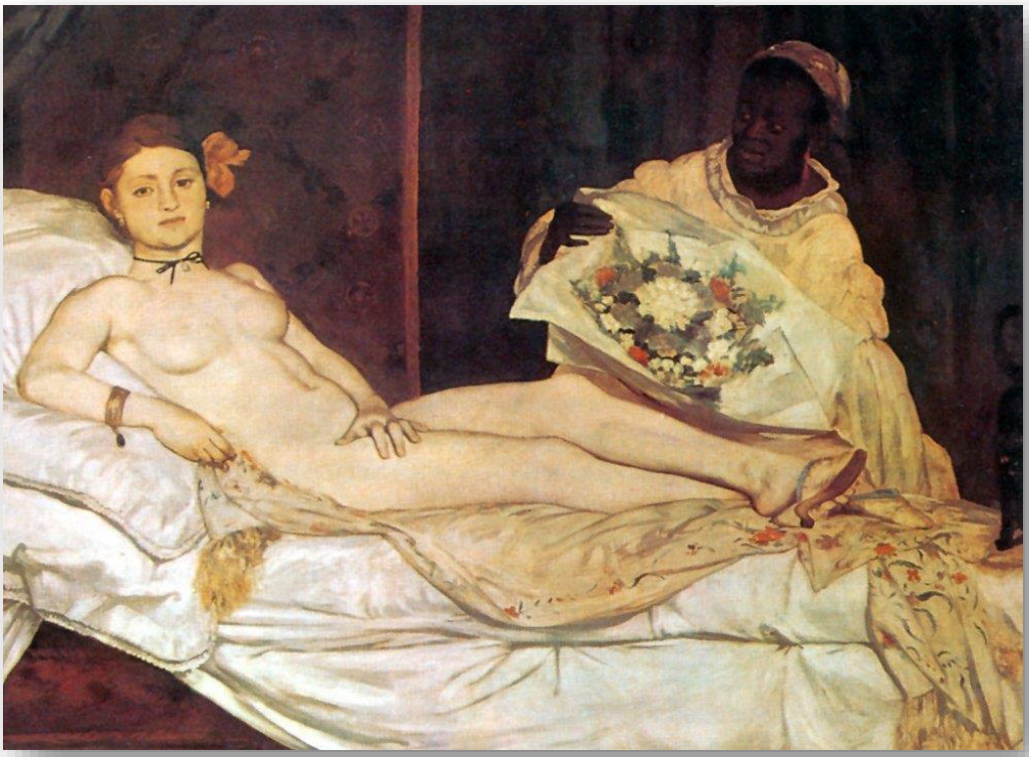

Fig. 1–5. *Olympia*. Manet, Edouard. 1863. Musée d’Orsay. Paris (France).

[79] *Ibid.*

Fig. 1–6. *Deborah De Robertis interprète « Olympia »*. Auteur inconnu. 2016. Performance au Musée d'Orsay. Paris (France).

Fig. 1–7. *Le modèle à la camera*. De Robertis, Deborah et Guillaume, Marc. 2016. Extrait vidéo du film « *Le modèle à la caméra* » par les mêmes auteurs.

Tel que le déclare l'artiste-performer Déborah de Robertis, l'idée qu'elle a voulu transmettre est celle de se positionner du côté de celui qui regarde comme voyeur et non du côté de celui de l'objet qui est regardé. Car finalement, toute image a une interprétation, et selon l'interprétation que l'on donne, le message et même la représentation varient : « Ma performance, ce n'est pas me mettre nue. Ce qui m'intéresse, c'est d'inverser le point de vue. C'est comment la représentation de la loi, les rapports de force sont bousculés par la nudité »[80].

II. L'image comme signe : Duchamp, Duchamp… Duchamp ?

L'image traverse tous les champs et transforme l'écrivain en artiste, puisqu'il s'appuie sur le visuel pour enrichir ses idées, ses émotions et ses fictions. Cette nouvelle manière de penser la littérature a été fortement influencée par les idées véhiculées par les *ready-made* de Duchamp. À cet égard, Pablo Helguera, dans son essai « Las guerras de la contemplación », fait référence à la richesse interrelationnelle de l'apport du visuel à la littérature latino-américaine. L'art se conçoit de façon plus conceptualisée, mais aussi plus librement :

> La crítica de arte en Latinoamérica ha tenido un desarrollo peculiar y casi único en relación al resto del mundo. En general su crecimiento ha sido desigual: muchas veces prolífico, pero otras incipientes, y esto quizá en los momentos más cruciales. Esta carencia de continuidad se puede explicar relativamente si analizamos el complejo papel que ha jugado el medio literario en relación al visual, en cuanto a que lo ha interpretado, apoyado, utilizado como inspiración, y eventualmente marcado una brecha de separación que hoy es más clara que nunca. Mientras que en otros países estudiar la relación entre el mundo literario y el visual no tendría demasiado interés, en Latinoamérica es vital siendo que los escritores fueron una fuerza primordial en la construcción de los modelos de soporte de la cultura en Latinoamérica[81].

[80] Interview avec Deborah De Robertis, ANONYME. (2016) « Pour dénoncer la censure, l'artiste Deborah de Robertis se dénude une nouvelle fois dans un musée». Paris : France info
[81] HELGUERA (2002) *Las guerras de la contemplación*. Colombia: Columna de Arena, p. 4

Pour Octavio Paz les *ready-made* de Duchamp seraient « las piezas móviles de una sintaxis »[82]. Le signe réinvestit son signifié dans sa relation avec d'autres signes. Des écrivains latino-américains comme Clavel utilisent la signification des images pour nous guider vers une interprétation fictionnelle approfondie de leurs histoires. Le *ready-made* qu'Ana Clavel a exposé lors de la parution de son roman *Cuerpo náufrago*, qui associe La fontaine de Duchamp à La source d'Ingres, propose des clés que le spectateur devra déchiffrer visuellement. Dès la couverture de *Cuerpo náufrago*, la lecture est associée à la rupture des binarismes masculins/féminin. Un objet masculin, l'urinoir, peut appartenir à l'univers du féminin. Le tableau néoclassique d'Ingres est modifié avec un unique signe visuel qui renverse la signification, tout en conservant l'érotisme du corps féminin dénudé. L'archétype du *ready-made* de Clavel est une femme qui accède à un monde traditionnellement considéré comme masculin, grâce à l'inclusion d'un objet qui porte déjà en lui-même une ambivalence, l'urinoir de Duchamp. Ce *ready-made* illustre que si notre époque semble saturée d'images semblables ou équivalentes, chacune préserve une identité propre à son auteur-créateur.

Fig. 1–8. *Cuerpo náufrago*. Cuéllar, Rogelio. 2005, image de couverture réalisée pour *Cuerpo náufrago*, Ana Clavel, Alfaguara.

[82] PAZ, O. (1973) *Apariencia desnuda*. Madrid: Alianza Editorial, 1991, p. 110

Octavio Paz, dans *Apariencia desnuda*, nous révélait la pluralité des significations du *ready-made* de Duchamp, *El Gran Vidrio*, et comment l' œuvre de l'artiste français était une méta-ironie, c'est-à-dire, une négation de l' œuvre même : « Para Duchamp, el arte, todas las artes obedecen a la misma ley: la metaironía es inherente al espíritu mismo. Es una ironía que destruye su propia negación y, así, se vuelve afirmativa »[83].

Certes, Duchamp s'était opposé à l'art « rétinien », l'idée ayant plus d'importance que le domaine du sensoriel. La critique latino-américaine s'est également emparée du sujet :

> Con el gradual advenimiento del arte conceptual en América Latina, comienza a darse un rompimiento con el medio literario. Con él comenzamos a perder la historiografía y el comentario de las artes visuales por parte de los escritores, un vacío que solo ahora comienza a corregirse con la aparición de críticos e historiadores de carrera, pero los vestigios de esta brecha y división cultural ha dejado – y en cierta manera, sigue dejando – a algunos de los artistas más importantes de su país al margen de los debates culturales[84].

L'ironie du ready-made de Clavel tient dans le fait que le vase soit remplacé par un autre *ready-made*. Ce jeu complexe, révélé par Duchamp et repris par Clavel et Bellatin, vise à combiner l'idée et le visuel. Si Clavel enrichit sa narration par l'intermédiaire d'un *ready-made*, elle a délibérément choisi d'ajouter du texte à celui-ci afin de guider le spectateur: « Prohibido pasar » est un impératif qui invite à la transgression, et qui doit être compris dans sa négation.

Le *ready-made* multimédia de Clavel invite de façon globale à l'interaction entre les différents genres: le classique et le moderne, le masculin et le féminin… Elle nous invite à une métamorphose des consciences par le biais du regard et du désir, qui doivent questionner leurs fondements historiques et culturels pour espérer se renouveler.

Si le *ready-made* a secoué les conceptions traditionnelles, ces nouveaux auteurs, tel que l'a théorisé Paz, utilisent l'image comme « pré-texte » pour éclairer le message contenu dans leurs romans. Jouer avec le signifiant et le signifié, que ce soit par l'intermédiaire d'un objet ou de sa propre personne, représentent des stratégies qui nous

[83] *Ibid.*, p. 189
[84] HELGUERA (2002) *Las guerras de la contemplación*. Colombia: Columna de Arena, p. 3

amènent à penser la littérature et l'art de deux façons : d'un côté, l'inutilité de l'image, banalisée et démultipliée et de l'autre, l'ouverture à une multitude d'interprétations possibles. Notre culture visuelle actuelle ne reposerait-elle pas sur cette contradiction ? L'essence de la postmodernité culturelle et de sa relation à l'image semble résider dans l'idée d'à la fois tout dire et ne rien dire, donc de porter l'ambivalence en elle-même :

> Porque, en suma, su juego no es tanto una operación artística como un juego filosófico o, más bien, dialéctico: es una negación que, por humor, se vuelve una afirmación. Colgada de ironía, en perpetua oscilación, esta afirmación es provisional siempre. Contradicción que niega por igual toda significación al objeto y al gesto[85].

[85] PAZ, O. (1973) *Apariencia desnuda*. Madrid: Alianza Editorial, 1991, p. 207

1.2. Esthétiques du désir et de la transgression

Avant d'approfondir l'étude de l'œuvre d'Ana Clavel il convient de faire un détour par les méandres du désir et de la transgression, détour qui nous permet de situer le texte de l'auteure mexicaine dans son contexte esthético-narratif.

Le désir est un domaine très « attirant », qui interroge depuis l'Antiquité aussi bien les savants que les classes populaires. La philosophie, la littérature et le discours sur les arts plastiques, ont toujours pensé le désirable comme un sujet digne d'être débattu, qui met en question l'ordre de l'esprit et offre une matière sublime propre à alimenter l'imaginaire, les fantaisies et les rêves les plus singuliers et obscurs que l'on puisse découvrir dans l'expérience humaine. Il répond parfois à un questionnement « métaphysique » (Levinas, Freud, Platon), l'enjeu du désir se manifeste souvent en tant qu'une des questions universelles les plus récurrentes, ayant toujours trouvé une place déterminante dans la littérature savante. Cependant, dans toute la philosophie classique, la vraie question sur le désir visait à distinguer les bonnes passions des mauvaises, les désirs irrationnels de ceux qui relèvent du raisonné, de sorte que, cette passion de l' « âme » a souvent été catégorisée selon une pensée dichotomique : le bon et le mauvais, le juste et l'injuste, le nécessaire et le superflu, le réel et l'imaginaire… Le désir a ainsi été conçu comme un état sauvage, irrationnel de l'âme, en révélant un plaisir inquiet et une source d'angoisse pour l'homme. L'essence du désir a été désignée en tant que l'antithèse de la raison et de la sagesse. De nature immaîtrisable, l'homme a pourtant toujours voulu conserver son désir sous contrôle, convaincu que, sans cette maîtrise, il deviendrait l'esclave d'une force de l'esprit si puissante et sauvage. Craignant par-dessus tout d'être emporté par les délires de la passion, il s'est ainsi interrogé sur la nécessité de renoncer à certains désirs afin de poursuivre sa vie dans le calme de la raison. Certains courants philosophiques de la Grèce antique, tels que le stoïcisme, ont considéré la maîtrise de soi et la souffrance de la frustration en tant que manœuvres de l'âme nécessaires pour éviter certaines passions. Les stoïciens, guidés par la volonté, entrevoient la douleur comme une épreuve de la valeur. Les épicuriens, quant à eux, prônent la modération des ardeurs. Ils distinguent les désirs naturels et nécessaires de ceux qui ne le sont pas, de façon que, pour la philosophie épicurienne, nous devons conserver à l'esprit les conséquences fâcheuses des passions irrépressibles, afin de les

éviter. Les désirs passionnels ont ainsi souvent été classés parmi les « maladies de l'âme », de sorte qu'il existe une opposition claire entre les désirs raisonnés (dont parlera Kant) et l'état passionnel, qui engendrerait de la tension, et qui s'oppose aux critères positifs de la raison et de la volonté. Pour Kant, de même que pour la philosophie stoïcienne et épicurienne, la passion se confronte en effet à la raison, et devient un état maladif pour cette dernière : « De là vient que les passions ne sont pas seulement, comme les affects, des états d'âme malheureux porteurs de beaucoup de maux, mais des dispositions mauvaises sans exception »[86].

Socrate, dans *La République de Platon*, signalait déjà le caractère intrinsèquement contradictoire de la passion, où l'individu se trouve emporté dans un conflit continu entre certains principes de l'âme qui s'opposent les uns aux autres. Platon distingue la partie rationnelle de l'âme, du côté de l'irascibilité (volonté, force et valeur), de la partie concupiscente (désirs, plaisirs, passions) :

> Quant au cœur, le nœud des veines et la source du sang qui circule impétueusement à travers tous les membres, ils l'établirent au poste de garde, pour que, quand la partie agressive bouillirait de colère, parce que la raison aurait signalé qu'une action injuste se prépare du côté des membres à l'extérieur ou encore qu'une action injuste trouve son origine dans les appétits à l'intérieur, aussitôt, à travers l'ensemble du réseau de passages étroits, tout ce qui dans le corps est capable de sensations, tout ce qui est susceptible de percevoir avertissements et menaces deviendrait docile et suivrait en tout la partie la meilleure, lui permettant ainsi de dominer sur tous les membres[8788].

Dans la philosophie classique, l'éthique du désir justifie le renoncement aux plaisirs dits « charnels », tandis que le regard de la modernité sur l'état passionnel renverse cette sémantique à connotation restreinte et écarte l'ombre rationnelle qui pesait sur le désir sous la forme de la censure. Descartes, dans son traité « Les Passions de l'âme »[89], établit une corrélation entre les passions du corps et celles de l'âme. Le corps, désormais considéré un élément clé du phénomène passionnel, acquiert alors une importance jusque-là ignorée. L'essai philosophique de Descartes va célébrer la

[86] KANT, E. (1798) *Anthropologie d'un point de vue pragmatique*. Paris : Éditions la Bibliothèque Digitale, 2014, p. 237
[87] Trad. Émile Chambry
[88] PLATON, T*imée* – Critias. 360 av. J.-C.. Paris : Ed. Flammarion. Traduit par Luc Brisson. 1992, pp. 70a-b
[89] DESCARTES, R. (1649) Les *passions de l'âme.* Paris : Charpentier, libraire Éditeur, 1842.

reconnaissance de la chair et de la psyché en tant que des substances de nature distincte, de manière à effacer cette distinction entre les parties de l'âme de la philosophie platonicienne, c'est-à-dire, entre la concupiscence et l'irascibilité :

> Derechef nos volontés sont de deux sortes, car les unes sont des actions de l'âme, qui se terminent en l'âme même, comme lorsque nous voulons aimer Dieu ou généralement appliquer notre pensée à quelque objet qui n'est point matériel. Les autres sont des actions qui se terminent en notre corps, comme lorsque de cela seul que nous avons la volonté de nous promener, il suit que nos jambes se remuent et que nous marchons[90].

Spinoza, quant à lui, conçoit le désir comme une puissance positive et dynamique, en étant une vraie source de bonheur. Selon le philosophe néerlandais, les passions ne possèdent plus une nature troublante ni de mouvements en conflit. Dès lors, le désir devient l'essence, la force même qui guide toute action de l'homme : « La force d'une passion ou d'une affection peut surpasser les autres actions de l'homme, ou sa puissance, de telle sorte que cette affection demeure attachée à l'homme »[91].

Dans la modernité, certains auteurs de la transgression (Freud, Lacan, Foucault, Bataille...) réfléchissent sur la nature répressive du désir, celle-ci ayant même jusqu'à être considérée comme la conséquence d'un système collectif qui censure certaines manifestations de la sexualité et du corps. Foucault postule que le XXe siècle est devenu un moment historique de « perversion pure » focalisé sur le sexe et sur le corps, intérêt qui semble se perpétuer à notre époque. Le philosophe français donne la priorité au discours sexuel et à sa relation aux institutions de pouvoir. La nature du désir se profile en rapport avec le pouvoir, car, selon lui, c'est la loi du désir qui instaure la thématique de la répression. Pour Foucault, le pouvoir devrait, en tant que force politique, dénoncer certains plaisirs, alors qu'il ne s'agit en réalité que d'une pure illusion, le système d'ordre ne pouvant rien changer réellement à ces passions. Une nouvelle technologie du corps se joue ainsi des rapports de négation et de censure, c'est celle de la transgression:

> Il n'y aurait pas à imaginer que le désir est réprimé, pour la bonne raison que c'est la loi qui est constitutive du désir et du manque qui l'instaure. Le rapport du

[90] *Ibid*., p. 483
[91] SPINOZA, B. (1677) *Éthique*. Paris : GF. Flammarion, 1993, p. 226

> pouvoir serait déjà là où est le désir : illusion, donc, de le dénoncer dans une répression qui s'exerçait après coup : mais vanité aussi de partir à la quête d'un désir hors pouvoir[92].

L'éthique du désir a toujours mis en avant le renoncement au plaisir sexuel. À partir de l'ère moderne, et grâce à quelques auteurs comme Freud, Bataille et Lacan, le regard prohibitif sur le désir ne va plus de soi ; la conception transgressive du désir devient une caractéristique qui lui est inhérente.

I. Freud et la redécouverte de l'inconscient

Le paradoxe du désir est probablement la question centrale développée par Sigmund Freud dans sa redécouverte de l'inconscient psychique. Freud fournit une notion essentielle afin de révolutionner la conception du désir : l'étude en profondeur de l'inconscient psychique et le pouvoir de cette instance de la personnalité sur nos pensées et sur nos comportements. Dans *L'Interprétation du rêve*[93], il introduit ses trois concepts de la personnalité : *Le Moi, le Surmoi et le Ça*, entités qui contribuent à rendre compte de la conception dynamique de notre psychisme. Le *Moi* est considéré par Freud comme une instance située à un niveau intermédiaire entre le système inconscient et les systèmes préconscients-inconscients. Dans l'état du rêve, le *Moi* est le modérateur dans les processus primaires, celui qui veille sur les pulsions du *Surmoi* afin qu'elles circulent plus librement. Le *Surmoi* ou conscience morale serait cette entité jugeante et censurante qui réprime les désirs inconscients. Enfin, le *Ça* est une entité pulsionnelle et inconsciente qui se trouve souvent en conflit avec le *Moi* et le *Surmoi*, soumis à une lutte intérieure visant à libérer ses pulsions des exigences internes (le Surmoi) et externes (la loi et la morale).

La psychanalyse freudienne s'appuie sur la censure pour expliquer toute instance psychique à l'origine du désir. Le psychisme repose sur des mécanismes tels que le refoulement et la culpabilité, manifestations qui parviennent jusqu'au système

[92] FOUCUALT, M. (1980) *Conférences prononcées à Dartmouth College*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 2013, p. 108
[93] FREUD, S. (1900*) L'Interprétation du rêve*. Paris : PUF, 2012

conscient. Ainsi, les concepts de « refoulement » et de « sentiment de culpabilité » constituent des champs d'interprétation du désir qui renvoient à des états se trouvant en rapport direct avec la loi et la société. Désirer ce qui serait de l'ordre de l'interdit entraînerait le sujet vers la culpabilité et l'angoisse :

> Nous connaissons ainsi deux origines au sentiment de culpabilité : l'une est l'angoisse devant l'autorité, l'autre, postérieure, est l'angoisse devant le Surmoi. La première contraint l'homme à renoncer à satisfaire ses pulsions. La seconde, étant donné l'impossibilité de cacher au Surmoi la persistance des désirs défendus, pousse en outre le sujet à se punir. Nous avons vu aussi comment on peut comprendre la sévérité du Surmoi, c'est-à-dire les ordres de la conscience[94].

L'essai « *Le Malaise dans la civilisation* »[95] est l'un des ouvrages fondamentaux de Freud, qui énonce un enchaînement de conséquences du développement de la civilisation sur l'individu, manifestations toujours en lien avec ces altérations externes qui constituent la base de notre culture : « Nous sommes amenés à nous dire ceci : le sentiment du *Moi* que possède l'adulte n'a pu être tel dès l'origine. Il a dû subir une évolution qu'on ne peut évidemment pas démontrer, mais qui, en revanche, se laisse reconstituer avec une vraisemblance suffisante »[96]. C'est dès la plus tendre enfance que l'individu doit se confronter au « principe de réalité », un fonctionnement psychique qui correspond, d'après Freud, à l'intégration des devoirs et appréciations externes, qui permet au sujet d'éviter les sensations désagréables provenant de son Moi interne. C'est là que le rôle du *Surmo*i, en tant que force interne de répression morale des désirs, devient prépondérant :

> Un grand changement n'intervient que lorsque l'autorité est intériorisée par l'érection d'un surmoi. Par-là, les phénomènes de conscience morale sont haussés à un nouveau stade, au fond, c'est seulement maintenant que l'on devrait parler de conscience morale et de sentiment de culpabilité […] Une conscience morale plus sévère et plus vigilante serait justement le trait qui caractérise l'homme moral, et si les saints se donnent pour pécheurs, ils ne le feraient pas à tort, compte tenu des tentations de satisfactions pulsionnelles auxquelles ils sont exposés dans une mesure particulièrement grande, en tant donné que les tentations, on le sait, ne font

[94] FREUD, S. (1929) *Le Malaise dans la culture*. Paris : PUF, 1971, p. 49
[95] *Ibid.*
[96] *Ibid.*, p. 7

> que croître par suite d'un refus continuel, tandis qu'elles se relâchent, du moins temporairement, en cas de satisfactions occasionnelles[97].

Freud explique que la fonction du « principe de plaisir » consisterait à s'adapter au « principe de réalité », ce qui entraîne une série de conséquences pour le sujet, dont la satisfaction se trouverait toujours limitée. De ce fait, pour le freudisme, le désir serait encadré par les termes de cette dichotomie constituante : gouverné par la jouissance et par le plaisir, il le serait aussi par un instinct de conservation. Le père de la psychanalyse affirme que le but de l'homme, celui d'être heureux, serait déterminé par le « principe de plaisir ». Or, l'être humain ne pourrait éprouver une telle satisfaction que momentanément:

> On le voit, c'est simplement le principe du plaisir qui détermine le but de la vie, qui gouverne dès l'origine les opérations de l'appareil psychique ; aucun doute ne peut subsister quant à son utilité, et pourtant l'univers entier – le macrocosme aussi bien que le microcosme – cherche querelle à son programme. Celui-ci est absolument irréalisable ; tout l'ordre de l'univers s'y oppose ; on serait tenté de dire qu'il n'est point entré dans le plan de la « Création » que l'homme soit « heureux ». Ce qu'on nomme bonheur, au sens le plus strict, résulte d'une satisfaction plutôt soudaine de besoins ayant atteint une haute tension, et n'est possible par sa nature que sous forme de phénomène épisodique[98].

L'homme se trouve donc toujours dans un état de souffrance à cause de ses limites, en raison de sa propre finitude et de son rapport symbolique à d'autres entités, telles que la loi et la religion, instances qui construisent une réalité illusoire autour de sa vie et de ses pratiques, et qui le conduisent à lutter contre lui-même et contre ses vrais besoins. Au niveau psychique, un tel renoncement se traduit souvent par la névrose ou la dépression :

> On prétend toutefois que chacun de nous, sur un point ou sur un autre, se comporte comme le paranoïaque, corrige au moyen de rêves les éléments du monde qui lui sont intolérables, puis insère ces chimères dans la réalité. Il est un cas qui prend une importance toute particulière ; il se présente lorsque des êtres humains s'efforcent ensemble et en grand nombre de s'assurer bonheur et protection contre

[97] *Ibid.*, pp. 68-69
[98] *Ibid*., pp. 20-21

> la souffrance au moyen d'une déformation chimérique de la réalité. Or les religions de l'humanité doivent être considérées comme des délires collectifs de cet ordre[99].

Dans ses *Trois essais sur la théorie sexuelle*[100], Freud introduit le concept de libido, qui serait cette énergie sexuelle tendant à s'opposer, dans un premier temps, aux instincts de conservation, puis, à se diriger par la suite vers l'objet du désir. La théorie de la libido évolue dans la deuxième topique élaborée dans *Au-delà du Principe de plaisir*[101], où Freud présente la dualité des *pulsions de vie* (Eros) et *pulsions de mort* (Thanatos) :

> Je reconnais que dans, le sadisme et le masochisme, nous avons toujours vu les manifestations, fortement teintées d'érotisme, de l'instinct de destruction tourné vers l'extérieur ou vers l'intérieur ; mais je ne comprends plus que nous puissions rester aveugles à l'ubiquité de l'agression et de la destruction non érotisées et négliger de leur accorder la place qu'elles méritent dans l'interprétation des phénomènes de la vie[102].

II. Lacan et le désir comme désir de l'Autre

« L'inconscient est structuré comme un langage », affirme Lacan dans une formule qui vise à rendre compte de la façon dont le désir s'articule comme une chaîne signifiante, et qui serait héritière du structuralisme de Saussure. Le désir selon Lacan se lit en connexion au manque et à la perte (conception qui retrouve son origine chez Freud) et se constitue en fonction de paramètres placés entre le besoin et la demande: « Le désir est ce qui se manifeste dans l'intervalle qui creuse la demande en deçà d'elle-même, pour autant que le sujet en articulant la chaîne signifiante, amène au jour le manque à être avec l'appel d'en recevoir le complément de l'Autre, si l'Autre, lieu de la parole, est aussi le lieu de ce manque »[103].

---

[99] *Ibid.*, p. 17
[100] FREUD, S. (1905) *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Paris : Gallimard, 1987
[101] FREUD, S. (1920) « Au-delà du principe de plaisir ». Essais de psychanalyse. Paris : Payot, 2001
[102] FREUD, S. (1905) *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Paris : Gallimard, 1987, p. 43
[103] LACAN, J. (1966) *Écrits*, Paris :Seuil, p. 627

En cela, le paradoxe du désir lacanien théorise qu'il n'existe pas d'objet naturel du désir. Cette force pulsionnelle se construit à partir de sources différentes comme le langage ou le discours… C'est pourquoi la clinique de Lacan définit l'entité du désir en tant que « la passion du signifiant » :

> Qu'est-ce que c'est que ce signifiant de l'Autre en moi ? Pour tout dire, disons, dans de termes qui conviennent au départ de notre exposé, que le sujet est loin, est pour cause, de pouvoir reconnaître que l'Autre soit châtré, pas plus qu'il ne le reconnaît de lui-même. Pour l'instant, simplement de cette position d'innocence, ou d'ignorance docte, qui est constituée par le fait d'être en analyse, il s'interroge sur ce qu'est ce signifiant, en tant qu'il est signifiant de quelque chose dans son inconscient, qu'il est signifiant de l'Autre[104].

Lacan propose une théorie qui assume une dialectique hégélienne du désir : le désir comme désir de l'Autre. De cette manière, l'individu fait appel à d'autres mécanismes externes afin de constituer son désir (parents, lois,…etc.) Autrement dit, l'être humain désire dans un rapport d'altérité à lui-même. De tels facteurs, qui se trouvent en dehors même de l'individu, renvoient à la psychanalyse freudienne et aux renoncements liés aux plaisirs :

> Elle est de nature à nous faire comprendre pourquoi ce sujet devait nous paraitre si embrouillé et si opaque, car elle revient à dire : à l'origine la conscience (ou plus exactement l'angoisse qui deviendra plus tard la conscience) est en fait la cause du renoncement à la pulsion, mais ultérieurement la relation se renverse. Tout renoncement pulsionnel devient alors une source d'énergie pour la conscience, puis tout nouveau renoncement intensifie à son tour la sévérité et l'intolérance de celle-ci ; et si nous pouvions mieux accorder ces notions avec l'histoire du développement de la conscience, tel que nous le connaissons déjà, nous serions tentés de nous rallier à la thèse paradoxale suivante : la conscience est la conséquence du renoncement aux pulsions. Ou bien : ce dernier, à nous imposer du dehors, engendre la conscience, laquelle exige alors de nouveaux renoncements[105].

Le paradoxe du désir, énigme qui se consolide tout au long de nos vies, reste sans définition précise chez Lacan. Le questionnement se pose plutôt au niveau des objets mêmes visés par le désir : les objets désirés s'envisagent en lien avec la perte et le refoulé. Il faut également tenir compte du fait que la reconstruction d'un tel désir s'alimente aux sources du fantasme et du rêve :

---

[104] LACAN, J. (1958-9) *Le Séminaire, Livre VI, Le désir et son interprétation*. Paris : Ed. De la Marinière, 2006, p. 193

[105] FREUD, S. (1929) *Le Malaise dans la culture*. Paris : PUF, 1971, p. 50

> Le désir, comme le disait un de nos grands poètes – encore qu'il soit encore plus grand comme peintre – nous pouvons l'attraper par la queue, c'est à savoir dans le fantasme. Le sujet, en tant qu'il désire, ne sait pas où il en est par rapport à l'articulation inconsciente, c'est-à-dire, par rapport à ce signe, à cette sensation qu'il répète en tant qu'inconsciente. Où est-il, ce sujet comme tel ? Est-il au point où il désire ? La visée de mon articulation d'aujourd'hui est de vous montrer que le sujet n'est pas au point où il désire, mais qu'il est quelque part dans le fantasme, et que de là dépend toute notre conduite d'interprétation[106].

Le psychanalyste prétend que l'ordre du fantasme doit se lire comme celui qui possède un signifiant moins « modifié » par le langage, et donc, plus déchiffrable en tant que vrai sens du désir :

> La reconstitution du sens du fantasme, qui est quelque chose d'imaginaire, s'inscrit sur le graphe entre deux lignes-entre l'énoncé de l'intention du sujet, d'une part, et, de l'autre, l'énonciation où le sujet lit son intention sous une forme profondément décomposée, morcelée, réfractée par la langue. Le fantasme, où le sujet suspend d'habitude son rapport à l'être, est toujours énigmatique, plus que n'importe quoi d'autre. Et le sujet, que veut-il ? – que nous l'interprétons[107].

III. L'érotique de Bataille

La pensée de Georges Bataille accorde aux passions une importance fondamentale. Chez Bataille comme chez Freud, le désir se trouve en rapport à l'interdit, ce qui implique que la dualité désir-interdit ne se conçoit plus en termes dichotomiques, car l'interdit appartient à la nature même du désir. La transgression devient ainsi une expérience intérieure qui cherche la joie, l'extase et l'excès. Bataille propose une dialectique du désir qui s'étend dans une continuité de l'être jusqu'à la mort. Cette philosophie de l'érotisme est liée – comme dans la dialectique hégélienne – à l'Autre.

La loi, responsable de la prohibition, devient la cause principale d'un ensemble de phénomènes qui nous entourent et qui émergent à notre perception comme le résultat

[106] LACAN, J. (1958-9) *Le Séminaire, Livre VI, Le désir et son interprétation*. Paris : Ed. De la Marinière, 2006, p. 489
[107] *Ibid*., p. 171

d'un système politique et social dans lequel les passions sont réprimées. L'érotisme chez Bataille conserve un état de violence qui concentre aussi bien le désir que toute une série de sensations provoquant souvent de la souffrance, du dégoût et de l'appréhension. Tout ce qui appartient au domaine de l'interdit est lié à l'érotisme, car, pour le philosophe français, la prohibition existe afin d'être transgressée. Il déclare que : « La transgression n'est pas la négation de l'interdit, mais elle le dépasse et le complète»[108].

D'après Bataille, la prohibition régit notre système de pensée, car nous obéissons à une raison qui réduit la nature violente de l'érotisme. Or, la transgression s'affirme dès le geste même de l'interdiction. L'érotisme de Bataille devient possible grâce à ce dualisme à travers lequel, aussi bien la prohibition que la transgression s'entrelacent et se réaffirment. La société s'est dotée d'interdits qui sont très souvent en relation avec la sexualité, de manière que l'inceste et le meurtre représentent des prohibitions étroitement liées entre elles. En ce sens, la pensée de Bataille nous ramène à celle de Freud, qui signale trois interdits fondamentaux : le meurtre, le cannibalisme et l'inceste. Selon Bataille, les sacrifices de l'antiquité sont liés à l'acte érotique. Ainsi, du moment que le meurtre a été prohibé, l'aspect sexuel, et surtout l'interdit de l'inceste, ont pris de l'ampleur et un caractère négatif. L'interdiction de l'inceste est une prohibition particulière et incohérente qui nie la sexualité naturelle, c'est pourquoi il est si difficile d'étudier l'inceste en remontant à son origine d'interdit :

> L'interdit de l'inceste, qui n'est pas moins universel, se traduit en usages précis, toujours assez rigoureusement formulés, et un seul mot, dont le sens formel n'est pas contestable, en donne la définition générale. C'est la raison pour laquelle l'inceste a été l'objet d'études nombreuses alors que l'interdit dont il n'est qu'un cas particulier dont dérive l'ensemble sans cohérence, n'a pas de place dans l'esprit de ceux qui ont l'occasion d'étudier les conduites humaines[109].

L'état violent de la joie dont nous parle Bataille, est en rapport avec l'univers des pulsions freudiennes. Aussi bien pour Bataille que pour Freud, il n'est pas possible d'exclure le fait que la vraie nature humaine, instinctive, correspondant à la partie animale (pulsion), soit celle d'une violence qui s'étale de la vie jusqu'à la mort :

[108] BATAILLE, G. (1957). *L'érotisme.* Paris: Les Éditions de Minuit, 2007, p. 42
[109] *Ibid*., p. 54

> De même que les deux tendances, l'une visant au bonheur personnel, l'autre à l'union à d'autres êtres humains, doivent se combattre en chaque individu, de même les deux processus du développement individuel et du développement de la civilisation doivent forcément être antagonistes et se disputer le terrain à chaque rencontre. Mais ce combat entre l'individu et la société n'est point dérivé de l'antagonisme vraisemblablement irréductible entre les deux pulsions originelles, l'Eros et la Mort. Il répond à une discorde intestine dans l'économie de la libido, comparable à la lutte pour la répartition de celle-ci entre le Moi et les objets. Or ce combat, si pénible qu'il rende la vie à l'individu actuel, autorise en celui-ci un équilibre final ; espérons qu'à l'avenir il en sera de même pour la civilisation[110].

Pour Bataille, la figure de la mort ne s'aperçoit plus comme une source de peur et de dégoût, mais pourrait se lire en tant que prolongation d'elle-même. C'est pour cela qu'*Eros* et *Thanatos* n'existeraient pas l'un sans l'autre : dans cette lutte perpétuelle, ils deviennent des protagonistes indiscutables qui ne s'opposent pas ; ils vivent en continu dans un état de convergence qui transforme la jouissance en l'un des procédés de l'interdit associé à cette dualité, à travers laquelle, *Eros* et *Thanato*s vont s'entrelacer. La prohibition existe dans le but d'être transgressée, et l'univers de l'érotisme est, véritablement, celui de la transgression. Au-delà du monde symbolique de l'interdiction, de la loi et de la morale, il existe un état de plénitude chez l'être humain, celui des origines, de la régression à l'animalité. Et, à cet instant-là, l'érotisme représente la condition de la discontinuité de l'homme avec la mort.

L'érotisme de Bataille se lit dans le miroir de la Loi, et cette dernière se forge à la manière d'une institution aussi bien symbolique que réelle, en tant qu'entité encourageant cette liaison entre les contraires (raison/excès) (Eros/Thanatos). À cet égard, le philosophe français ne questionne pas la dialectique hégélienne, mais promeut une sorte de conciliation entre des opposés. Ainsi, l'expérience érotique-profane, à laquelle nous accédons avec la pensée de Bataille, nous permet de reformuler la notion du sacré à partir de l'esthétique. Le philosophe français dénonce le christianisme à l'exemple d'une doctrine qui condamne le sacré et qui se présente comme une contraposition à d'autres formes de mysticisme qui mirent à nu tel geste : « Il va de soi que le développement de l'érotisme n'est en rien extérieur au domaine de la religion,

[110] FREUD, S. (1929) *Le Malaise dans la culture*. Paris : PUF, 1971, p. 59

mais justement le christianisme s'opposant à l'érotisme a condamné la plupart des religions. En ce sens, la religion chrétienne est peut-être la moins religieuse »[111].

Il existe pour Bataille une relation intrinsèque entre la loi et le viol, qui atteint son paroxysme avec l'expression de l'extase, manifestation qui surpasse toute forme rationnelle. La dialectique entre la transgression et l'interdiction peut se concevoir comme une expérience singulière, une sorte de jeu sémantique qui affleure dans le domaine de la création :

> Qu'il s'agisse d'érotisme (ou généralement de religion), l'expérience intérieure lucide en était impossible en un temps où ne ressortait pas au grand jour le jeu de balance de l'interdit et de la transgression, qui ordonne la possibilité de l'un et l'autre. Encore est-il insuffisant de savoir qu'existe ce jeu. La connaissance de l'érotisme ou de la religion, demande une expérience personnelle, égale et contradictoire, de l'interdit et de la transgression[112].

La transgression bataillienne vise la consécution d'un état d'exaltation qui s'engendre souvent à travers l'angoisse, en tant que manifestation intérieure émanant face à l'interdit (expression externe). Une telle sensation, soutient le philosophe français, ne pourrait pas s'exprimer sans la force et l'intensité que réveille en nous l'interdiction :

> Mais nous éprouvons, au moment de la transgression, l'angoisse sans laquelle l'interdit ne serait pas : c'est l'expérience du péché. L'expérience mène à la transgression achevée, à la transgression réussie, qui, maintenant l'interdit, le maintien pour en jouir. L'expérience intérieure de l'érotisme demande de celui qui la fait une sensibilité non moins grande à l'angoisse fondant l'interdit, qu'au désir menant à l'enfreindre[113].

Bataille le supputait : l'homme déambule entre la nature violente et l'obéissance à la raison, à des limites qui ne pourraient pas survenir dans un « monde raisonnable » qui aurait été construit par l'homme sans envisager une violence inhérente ne pouvant pas être élucidée :

---

[111] BATAILLE, G. (1957). *L'érotisme.* Paris: Les Éditions de Minuit, 2007, p. 36
[112] *Ibid*., p. 39
[113] *Ibid*., p. 42

> Par son activité, l'homme édifia le monde rationnel, mais toujours subsiste en lui un fond de violence. La nature elle-même est violente et, si raisonnable que nous devions, une violence peut à nouveau nous dominer qui est la violence d'un être de raison, qui tenta d'obéir, mais succombe au mouvement qu'en lui-même il ne peut réduire à la raison[114].

IV. Foucault : pouvoir et sexualité

Pour comprendre la manière dont l'individu s'est tourné vers le désir à l'époque moderne, et la façon dont cette expérience se manifeste dans la création littéraire contemporaine, la pensée foucaldienne devient indispensable. Foucault, dans son *Histoire de la sexualité*[115], s'interroge sur les méandres du sexe et de la sexualité. Plus précisément, il questionne les possibilités discursives qui surgissent en connexion avec le pouvoir. Pour Foucault, les sociétés ont instauré un discours de vérité qui serait valide selon les époques, au cours desquelles, cette vérité fonctionne et se révèle à l'homme comme effet du langage. En conceptualisant la biopolitique, le philosophe français « dénaturalise » le pouvoir, qu'il identifie être le mécanisme subjacent qui coordonne la façon dont le gouvernement de chaque époque agit pour garantir ses normes :

> On nous a expliqué que si la répression a bien été, depuis l'âge classique, le mode fondamental de liaison entre pouvoir, savoir et sexualité, on ne peut en s'affranchir qu'à un prix considérable : il n'y faudra pas moins qu'une transgression des lois, une levée des interdits, une irruption de la parole, une restitution du plaisir dans le réel, et toute une nouvelle économie dans les mécanismes du pouvoir ; car le moindre éclat de vérité et sous condition politique[116].

Selon Foucault, de même que la parole serait le résultat des mécanismes mis en dialogue par le pouvoir, la sexualité résulterait aussi de la structure du pouvoir. La mise en discours du sexe relève de l'imaginaire, à travers lequel les institutions normatives nous amènent à penser une réalité sexuelle : « L'important c'est que le sexe n'ait pas été seulement affaire de sensation et de plaisir, de loi et d'interdiction, mais aussi de vrai et

[114] *Ibid*., p. 43
[115] FOUCAULT, M. (1976) *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. Paris : Gallimard, 2013
[116] FOUCUALT, M. (1980) *Conférences prononcées à Dartmouth College*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 2013, p. 12

de faux, que la vérité du sexe soit devenue chose essentielle, utile et dangereuse, précieuse ou redoutable, bref, que le sexe ait été constitué comme un enjeu de vérité »[117].

Foucault analyse comment l'institution du pouvoir à l'époque moderne, plutôt que de réprimer la sexualité, réussit à mettre en pratique des stratégies visant à construire une réalité sexuelle, dans laquelle vont coexister certaines formes de plaisir et plusieurs types d' individus (le pervers, le masturbateur, l'hystérique…). D'ailleurs, pour le philosophe français, la modernité ouvre la voie à une période de « perversion pure » focalisée sur le sexe et sur le corps. Du fait du favoritisme et de l'encouragement des institutions publiques pour ce système de perversion , le discours sur le sexe serait ainsi devenu un dispositif complexe, puisque autant les silences que les mots sont eux-mêmes devenus des mécanismes imbriqués, des outils de pouvoir et de subversion[118]. S'il n'existe plus de discours opposé dans les relations de pouvoir, il s'agit alors de les comprendre comme intégrateurs d'une même stratégie :

> Aux discours sur le sexe, il n'y a pas à demander avant tout de quelle théorie implicite ils dérivent, ou quels partages moraux ils reconduisent, ou quelle idéologie – dominante ou dominée – ils représentent ; mais il faut les interroger aux deux niveaux de leur productivité tactique (quels effets réciproques de pouvoir et de savoir ils assurent) et de leur intégration stratégique (quelle conjoncture et quel rapport de force rend leur utilisation nécessaire en tel ou tel épisode d'affrontements divers qui se produisent[119].

D'après Foucault, le désir de parler de sexe en public surgit au XVIIIe siècle. Or, à cette époque, de tels discours sur la sexualité n'avaient pas une fin différenciatrice, mais il s'agissait plutôt d'énoncés utilitaristes visant à présenter le sexe et l'interdiction de façon similaire à une construction théorique réglementaire conjointe. Il argumente que :

> Du sexe, on doit parler, on doit parler publiquement et d'une manière qui ne soit pas ordonnée au partage du licite ou de l'illicite, même si le locuteur en maintient pour lui la distinction […] on doit en parler comme d'une chose qu'on n'a pas simplement à condamner ou à tolérer, mais à gérer, à insérer dans des systèmes

[117] *Ibid*., p. 76
[118] *Ibid*., p. 104
[119] *Ibid*., p. 135

> d'utilité, à régler pour le plus grand bien de tous, à faire fonctionner selon un optimum […] Police du sexe : c'est-à-dire, non pas rigueur d'une prohibition mais nécessité de régler le sexe par des discours utiles et publiques[120].

La transgression chez Foucault se situe à la frontière de la loi et de la morale. Elle ne franchit pas la barrière de l'interdit. En réalité, elle ne parviendrait qu'à redessiner l'expérience de l'extrême :

> La transgression porte la limite jusqu' à la limite de son être, elle la conduit à s'éveiller sur sa disparition imminente, à se retrouver dans ce qu'elle exclut (plus exactement peut-être à s'y reconnaître pour la première fois), à éprouver sa vérité positive dans le mouvement de sa perte. Et pourtant, en ce mouvement de pure violence, vers quoi la transgression se déchaîne-t-elle, sinon vers ce qui l'enchaîne, vers la limite et ce qui s'y trouve enclos[121] ?

Ceci entraîne la profanation continue du sacré, nous plongeant dans un univers où la limite se redessine indéfiniment dans l'exaltation et dans l'excès : « La mort de Dieu ne nous restitue pas à un monde limité et positif, mais à un monde qui se dénue dans l'expérience de la limite, se fait et se défait dans l'excès qui la transgresse »[122].

Dans *Les mots et les choses*[123], Foucault innove dans l'histoire culturelle à partir d'une branche de recherche qu'il nomme « l'archéologie du savoir », qui l'amène à examiner le parcours épistémologique et historique des relations qui s'établissent entre certaines pratiques discursives. Le philosophe se propose de rendre compte des mécanismes sous-jacents qui ont déterminé l'histoire culturelle du savoir occidental jusqu'au XVI[e] siècle, en étudiant le classement du langage et des éléments du monde physique qui ont servi de base à la création artistique. Pour Foucault, la prose de l'époque classique a été marquée par quatre types de similitudes: la convenance, qui établit une similitude entre les choses par proximité et ressemblance (miroir), l' émulation, figure de similarité entre des termes opposés (miroir passif), l'analogie, représentation stylistique universelle qui inclut un nombre infini de similitudes (aussi bien de convenance que d' émulation) et, pour finir, la sympathie, concept de similarité

[120] *Ibid*., p. 35
[121] FOUCAULT, M. (1963) *Préface à la transgression*. Paris: Gallimard, Quarto, 2001, pp. 261-266
[122] *Ibid*, pp. 261-266
[123] FOUCAULT, M. (1966) *Les mots et les choses*. Paris: PUF, 2014

beaucoup plus libre qui peut mêler, transformer et assimiler des termes de nature distincte, et dont la portée trouve son contraire, l'antipathie.

Le langage n'est pas un instrument analogique. Si le langage classique est en soi une représentation, le langage moderne doit être perçu comme un espace de structuration plus transparent, qui vise, à travers sa disposition sémantique et ses procédés esthétiques, à créer divers effets. Nous pensons, à l'instar de Foucault, qu'il faut examiner le discours et ses éléments, en se basant sur la visibilité proposée par la disposition et l'organisation de l'énoncé originel :

> Il s'agit d'une identité globale et de nature : la proposition est une représentation ; elle s'articule sur les mêmes modes qu'elle ; mais il lui appartient de pouvoir articuler d'une façon ou d'une autre la représentation qu'elle transforme en discours. Elle est en elle-même, une représentation qui en articule une autre, avec une possibilité de décalage qui constitue à la fois la liberté du discours et la différence des langues[124].

Au niveau linguistique-discursif, il doit exister une imbrication entre le langage comme signe d'énonciation et sa visibilité, soit un dédoublement de la pensée entre le savoir et la forme. Le langage devient un espace qui se manifeste au-delà de l'énonciation. Dans la modernité, ce mécanisme linguistique privilégie un discours en rapport avec un historicisme qui reconnaît la valeur et le pouvoir immédiat de la parole du désir et de la sexualité. Le philosophe nous explique ainsi :

> Mais si le langage ne ressemble plus immédiatement aux choses qu'il nomme, il n'est pas pour autant séparé du monde ; il continue sous une autre forme, à être le lieu des révélations et à faire partie de l'espace où la vérité, à la fois se manifeste et s'énonce. Certes, il n'est plus la nature dans sa visibilité d'origine, mais il n'est pas un instrument mystérieux dont quelques-uns seulement, privilégiés, connaîtraient les pouvoirs. Il est plutôt la figure d'un monde en train de se racheter et se mettant en fin à l'écoute de la vraie parole[125].

Pour Foucault, la littérature constitue un domaine particulièrement enrichissant qui nous conduit à nous immiscer dans le geste de la réflexion sans avoir recours à un processus d'interprétation et de désagrégation d'une idéologie sous-jacente. Le langage,

[124] *Ibid.*, p. 114
[125] *Ibid.*, p. 52

perçu comme voix authentique et transparente, offre au sujet de la modernité une expérience substantielle pour comprendre le devenir de la culture moderne :

> À partir du XIX siècle, la littérature remet au jour le langage et son être: mais non pas tel qu'il apparaissait encore à la fin de la Renaissance. Car maintenant il n'y a plus cette parole première, absolument initiale par quoi se trouvait fondé et limité le mouvement infini du discours ; désormais le langage va croître sans départ, sans terme et sans promesse. C'est le parcours de cet espace vain et fondamental qui trace de jour en jour le texte de la littérature[126].

Ce parcours autour d'auteurs tels que Freud, Lacan, Bataille et Foucault, nous semble indispensable pour examiner les démarches esthético-sémantiques des narrations poétiques du désir que nous analyserons dans la suite de notre travail. Le désir demeure pour ces théoriciens de la transgression l'un des moteurs fondamentaux de l'existence humaine. Comme le soulignait Spinoza, la force de l'être humain émane du désir[127], et les auteurs contemporains de la transgression se sont fortement inspirés de cette approche fondamentale du philosophe. Spinoza n'imagine pas que le désir trouve sa propre limite, il pense au contraire que la passion, en tant qu'essence de l'âme humaine, n'est pas maîtrisable, qu'elle exerce son emprise sur nous: « J'entends donc par le mot Désir, tous les efforts, impulsions, appétits et volitions de l'homme, qui varient suivant la disposition variable d'un même homme et s'opposent si bien les uns aux autres que l'homme est traîné en divers sens et ne sait pas où se tourner »[128].

L'écriture constitue ce champ épistémologique qui nous permet de vivre des passions signalées par la tradition philosophique comme excessives pour l'âme humaine. Les personnages de la littérature universelle traversent l'éthique du désir à la faveur des appétits irrationnels de l'âme. La littérature offre ce chemin transgressif qui permet à l'homme de lâcher prise face aux remords qui se succèdent suite aux envies passionnelles. Les mythes de l'amour prohibé nourrissent l'écriture depuis les origines de la littérature. On y trouve les exemples les plus notables de couples maudits de la littérature universelle de l'amour courtois avec *Tristan et Iseult*, ou de l'amour romantique avec *Roméo et Juliette.* Ces deux fictions nous présentent des amants qui ne

[126] *Ibid.*, p. 59
[127] SPINOZA, B. (1677) *Éthique*. Paris : GF. Flammarion, 1993, p. 220
[128] *Ibid.*, p. 197

peuvent échapper à leur sort tragique, mais qui finiront par se projeter ensemble au-delà de la vie. Le triomphe de l'amour après la mort ? Il est impossible de résister à ce désir, même si cela conduit vers une fin tragique. L'histoire française d'Héloïse et d'Abélard est celle de la passion charnelle du maître et de son élève, deux âmes sœurs qui doivent mourir séparées : Abélard se réfugie à l'abbaye de Saint Denis, tandis qu'Héloïse s'installe à l'abbaye d'Argenteuil. Malgré la distance physique qui les sépare, ils ne renoncent pas à l'amour, mais ils entretiendront, jusqu'à la fin de leurs jours, un échange épistolaire.

Plutôt que de répondre au classement entre désirs naturels et non naturels, tel que le rappelle une division très répandue dans la plupart des courants philosophiques depuis l'Antiquité, le paradoxe de la nature du désir reste souvent irrésolu dans la narration contemporaine. Il est fort probable que la question soulevée par la littérature du désir nous amène à nous demander si des expériences telles que le refoulé, l'inquiétude, le trouble ou le manque, ne constitueraient pas la véritable essence du désir. Celui-ci serait conçu alors comme la détermination à partir de laquelle nous pourrions commencer à vivre de manière positive, en apprenant à gérer un tel vide grâce à des instruments que nous fournissent de nouveaux outils comme la théorie psychanalytique. Nous faisons alors référence alors au rêve, au fantasme et à la sublimation.

Freud l'affirmait déjà dans *Psychopathologie de la vie quotidienne*[129] : la théorie psychanalytique examine et interprète tout ce que les poètes avaient déjà mis au jour et représenté dans leurs écrits. Or, la littérature contemporaine est devenue l'un des domaines les plus transparents pour connaître et comprendre la sexualité. L'exploration de la thématique de la sexualité parmi des groupes minoritaires (féministes, homosexuels, etc.) a contribué à faire de la confession une méthode discursive récurrente, liée à la pratique de ce qui serait du domaine du non-normatif. À présent, certaines théories ayant contribué à rendre visibles les sexualités périphériques sont devenues des conceptualisations très abstraites et souvent mal déchiffrées (notamment à cause de l'ambiguïté de leurs postulats) visant à constituer un champ d'étude en elles-mêmes. Selon Tamsin Spargo, la théorie *queer* en offre un exemple : « A menudo se malinterpreta la performatividad en tanto que performance en el sentido común del término, como una cuestión de elección y no como la necesidad que surge si uno ha de

[129] FREUD, S. (1901) *Psychopathologie de la vie quotidienne*. Paris: Payot, 2001

tener cualquier identidad inteligible en función de los sistemas de género vigentes »[130]. De telles théorisations ont permis à la littérature contemporaine d'imaginer des visions du corps et de la sexualité très originales, ainsi que de relier l'écriture créative à des notions plus abstraites et philosophiques autour du désir et du corps.

[130] SPARGO, T. (1999) *Foucault y la teoría queer*. Barcelona: Gedisa Editorial, p. 71

CHAPITRE 2

Techniques discursives chez Ana Clavel : Intertextualité, métafiction et expérimentations avant-gardistes

Et tout le reste est littérature

~ Paul Valéry

2.1. Intertextualité

L'intertextualité constitue le mécanisme littéraire le plus utilisé par la narratrice mexicaine dans ses fictions, ses créations plastiques, ses photographies et ses images. La stratégie intertextuelle est reconnue comme l'une des techniques fondamentales de tout genre littéraire. Chez Ana Clavel, l'intertextualité est multiple et fréquente. Cet artifice est souvent employé de manière consciente par l'écrivaine mexicaine, accompagné de clés et de jeux sémantiques qui invitent le lecteur à mener des recherches sur les rapports existants entre le texte et l'image. Au cours de ce travail, nous avons démontré que Clavel a souvent recours à l'intertextualité afin de construire son roman de *Las Violetas son flores del deseo.*

Selon Tzevan Todorov, tout texte est le résultat d'un rapport intertextuel : « Il est difficilement imaginable qu'on puisse défendre aujourd'hui la thèse, selon laquelle, tout dans l'œuvre est individuel, produit inédit d'une inspiration personnelle, fait sans aucun rapport avec les œuvres du passé »[131]. On peut dire que la relation entre textes ou intertextualité commence dans le contexte du structuralisme, à partir de 1960. Le texte littéraire serait pris en tant que l'ensemble d'un système de textes qui s'associent et se modifient les uns les autres. Le terme d'intertextualité a été introduit par Julia Kristeva, fortement influencée par le structuralisme et le formalisme russe. En reprenant et en modifiant la notion de dialogisme de Bakhtine, elle considère le texte comme un « système clos ». La littérature se renouvellerait donc en puisant en permanence en elle-même : « Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte »[132]. Kristeva reformule ainsi une nouvelle façon d'aborder l'analyse littéraire en étudiant le texte en tant qu' une interaction complexe entre différents discours. La philosophe française souligne donc trois dimensions de l'analyse littéraire: l'écrivain, le lecteur et les textes qui s'interposent entre les deux.

[131] TODOROV, T. (1979) *Introduction au genre du fantastique*. Paris : Éditions Essais, 2005, p. 10
[132] KRISTEVA, J. (1969) Semeiotikè. *Recherches pour une sémanalyse.* Paris : « Points » n° 96, 1978, p. 85

En ce sens, Michel Riffaterre, dans *Sémiotique de la poésie*, spécifie que tout texte a plusieurs degrés de lecture, et de tels niveaux varient selon les lecteurs et leurs lectures précédentes :

> Quoi que puisse penser le lecteur, il n'existe pas de norme qui corresponde à la langue fixée par les grammaires ou les dictionnaires ; le poème est fait de textes, de fragments de textes intégrés, avec ou sans conversion, dans un nouveau système. Ce matériau (terme plus exact que norme) n'est pas la matière brute de la langue, il actualise déjà des structures stylistiques, c'est un discours chargé de connotations[133].

Gérard Genette introduit, à partir des concepts forgés par Julia Kristeva, une nouvelle notion que nous connaissons sous le nom de transtextualité, et qui, par la reprise des termes du linguiste français impliquerait « tout ce qui est en relation manifeste ou secrète avec d'autres textes »[134]. La transtextualité comprendrait les catégories suivantes : la paratextualité, qui représente les associations avec le titre, le sous-titre, la préface et la postface ; la métatextualité, qui est la relation de commentaire qui s'unit à un texte sans nécessairement le citer; l'hypertextualité, opération de mimesis ou de transformation d'un texte antérieur qu'il appelle hypertexte, afin de produire un nouveau texte ou hypotexte dans lequel il s'insère. Et, finalement, l'architextualité, qui serait la corrélation d'un texte à son architexte, c'est-à-dire « l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc., dont relève chaque texte singulier »[135].

Dans cette optique intertextuelle, dans la narration poétique d'Ana Clavel, la paratextualité ou relation entre les titres de romans, met en avant la prééminence du désir. Il apparaît dès lors comme un aspect central des fictions de la mexicaine, dès l'observation de la couverture du livre, *Los deseos y su sombra* et *Las Violetas son flores del deseo* constituent des exemples de tels rapports paratextuels.

Les relations transtextuelles entre ses romans partagent parfois des scénarios semblables quant à la façon d'investir le plaisir sexuel. Par exemple, la narratrice-

[133] RIFFATERRE, M. (1978) *Sémiotique de la poésie*. Paris : Seuil. 1983, p. 205
[134] GENETTE, G. (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré.* Paris : Seuil, 1992, p. 8
[135] GENETTE, G. (1979) *Introduction à l'architexte.* Paris : Éd. Essais, 2004, pp. 8-10

protagoniste de *Los deseos y su sombra*[136] et celle de *Las ninfas a veces sonríen* s'initient au désir à partir d'un principe d'interdiction. Les deux personnages féminins s'éveillent à la sexualité au contact d'inconnus. Si dans *Las Violetas son flores del deseo* émerge un désir apparemment non transgressé d'un père pour sa fille, tel n'est pas le cas des personnages des deux autres romans. Dans *Los deseos y su sombra* et *Las ninfas a veces sonríen*, les protagonistes s'adonnent aux passions prohibées avec un homme adulte qui leur offre de l'argent après la consommation de l'acte sexuel. Nous lisons cette marchandisation du plaisir comme un geste de remerciement de cet inconnu pour solder sa dette charnelle avec les personnages féminins. Ceux-ci jouissent à la fois de l'interdit et de l'apport financier qui l'en récompense :

> ¿Quién no es juguete de deseo de los otros? Y, sobre todo, ¿quién no goza siéndolo? ¿O acaso no fue esto lo que les pasó a Soledad y al Desconocido cuando, más allá de un juicio basado en la diferencia de edades que lo incriminaría a él, fue ella la que le enseñó el camino para que la siguiera, para que después, frente a sus piernas, y luego, él frente a las suyas, la iniciara en el goce de su cuerpo, presagiado desde aquella mirada de miscelánea[137]?

L'intertextualité chez Ana Clavel nous renvoie aussi à la théorie freudienne et à la relation entre la sexualité infantile et celle de l'adulte. Dans les récits de l'écrivaine mexicaine, il existe souvent un lien entre la pulsion sexuelle et les rapports père-fille. Par exemple, dans *Las ninfas a veces sonríen*, la protagoniste fait un rêve érotique où l' homme ressemble à son père, le dieu Zeus ; dans *Las Violetas son flores del deseo,* elle décode les relations œdipiennes entre le fils et le père – tel que l'avait fait Freud dans ses recherches – et préfère se focaliser sur le rapport invertit du père au fils.

Dans plusieurs de ses fictions, cette technique narrative s'expose par le moyen de la citation. Par exemple, Clavel fait souvent allusion dans ses textes à l'expression du poète Pindare : « El hombre es el sueño de una sombra ». Cette référence textuelle permet de renforcer la matérialisation d'un désir qui ne saurait jamais être totalement

[136] Dans *Los deseos y su sombra*, le personnage de Soledad joue à se cacher dans un vase dans lequel personne ne peut la voir. Là-bas, dans son jardin intime, elle trouve une amie invisible qui s'appelle Lucía, qui va lui inviter à découvrir ses désirs les plus secrets. A ce moment-là, au Château de Chapultepec, elle rencontre l'inconnu avec qui elle s'initie au désir et avec qui Soledad trouve, dans l'acte de la soumission, un plaisir immense. C'est à ce moment-là que le personnage de Soledad perd l'innocence et le désir va se convertir dans la raison principale de son existence, la rendant esclave et prisonnière de ses passions.

[137] CLAVEL, A. (2000) *Los deseos y su sombra*. Mexique : Alfaguara, p. 31

comblé. Ses textes parlent donc les désirs érotiques de ses personnages en évoquant leur corps, afin de questionner les envies pulsionnelles. À cet égard, le corps sexué se déchiffre aussi comme une entité proche de la conception philosophique du désir, c'est-à-dire, en tant que notion aussi abstraite que l'est l'esprit.

Dans cette perspective, la formule des « ombres du désir », expression souvent retrouvée dans les fictions de Clavel, pourrait se déchiffrer en tant que métaphore textuelle en rapport avec la caractérisation de certains des personnages et leur quête personnelle du désir : « Goethe volvió al cuaderno de Giotto. Mientras revisaba otros apuntes, continuó : He ahí la mayor responsabilidad de un hombre: hacerse a sí mismo, descubrir las sombras que lo habitan y hacerles lugar »[138].

> Ces ombres se présentent dans la narration poétique de Clavel comme des entités pulsionnelles par lesquelles l'être de fiction découvre ce qu'il désire: « Dejar que los deseos de tus sombras te invadan. Por otra parte, no hay más posibilidad. Tú crees llevar las riendas de tu vida, pero, ¿acaso no has sentido alguna vez que deseos desconocidos se te imponen? »[139]

L'écrivaine mexicaine déclare que la phrase de Pindare « El hombre es el sueño de una sombra » pourrait être lue en opposition à la théorie de Platon et du monde des idées prônée par le philosophe grec. À partir de cette démarche guidée par Clavel, qui consiste à décrire le corps et le désir en tant que canaux abstraits (des entités sans forme, sans sexe ni genre), nous avons tenté par la suite de percevoir de quelle manière Clavel travaillait l'écriture du corps sexué. Lors d'une interview, l'auteure révèle comment, dans cette recherche inédite du désir, elle innove dans les procédés scripturaux avec des techniques discursives telles que la métaphore, voire des formules plus transgressives :

> En ese sentido me cayó como anillo al dedo una frase de un poema de Píndaro: « El hombre es el sueño de una sombra ». Esto es el reverso de la moneda de la teoría idealista de Platón; como si nosotros fuéramos producto de esas entidades que no tienen todavía una forma definida, cuando se supone que este mundo es reflejo de un mundo ideal. Y no es que ese mundo ideal esté aspirando a encarnar en los seres

[138] CLAVEL, A. (2007) *El dibujante de sombras*. Mexique : Alfaguara, p. 99
[139] CLAVEL, A. (2005) *Cuerpo náufrago*. Mexique: Alfaguara, p.83

> humanos, sino lo opuesto. Ahí fue donde encontré una afinidad entre los deseos y las sombras[140].

En cela, bien qu'Ana Clavel définisse l'esthétique de son écriture comme une sémantique des « ombres désireuses », elle assume cette particularité qui caractérise l'ensemble de sa narration poétique. Sa production a souvent été réalisée à travers des mécanismes inconscients qui ont imprégné aussi bien son esprit que son imaginaire :

> El asunto de las sombras, de esas entidades deseantes que encarnan, tiene que ver con el inconsciente y lo subliminal, solo que me vine a enterar después, porque primero lo articulé a mi manera […]. Lo más padre, lo más logrado, es cuando la historia se te sale de las manos. A lo mejor corres el riesgo de que sea una incoherencia, pero ni modo, te tendrás que regresar a retrabajarla o a emprender otro proyecto. Si la dejas ir, la parte veleidosa del inconsciente se puede desbocarde una manera más creativa que si la estás coartando. Todo esto tiene que ver con la poética de las sombras y es fácil explicarlo a través de un ritual javanés: cuando el manipulador de sombras va a dar una función tiene sus marionetas y antes de empezar le pide a sus dioses que le deje ser una sombra entre sus manos. En este sentido, dejarse estar en las manos de las sombras de uno obliga a tener una visión mucho más auténtica, responsable y abierta[141].

2.2. Métafiction

La métafiction demeure l'un des mécanismes ou des techniques discursives fondamentales mises en pratique par Ana Clavel dans ses fictions. Cet artefact se nourrit souvent de l'exploration de domaines différents, de la philosophie à l'art, en passant par la linguistique. Une des caractéristiques de la technique métafictionnelle est d'encourager le lecteur à devenir l'acteur-protagoniste dans la reconstruction de la fiction romanesque, en lui offrant des instruments pour s'immiscer dans l'histoire et lui faire part, par ses propres réflexions et suppositions, des événements et des actions de la trame du roman.

[140] Interview avec Ana Clavel, HERRERA J. L.(2006)« Ana Clavel, Escritora de deseos y sombras ». La Colmena, pp. 78-79
[141] *Ibid.*, pp. 78-79

Si nous nous rapportons à la mythologie du mot métafiction, le terme « méta », qui provient du grec, est une notion abstraite qui désigne «l'au-delà » de la fiction. Cette acception nous permet de réfléchir à la façon dont la fiction doit être transcendée, se lier et se comparer à son oxymoron, c'est-à-dire, à ce que nous percevons comme la réalité du roman. L'écrivain use de démarches qui l'aident souvent à effacer la frontière entre le réel romanesque et la réalité fictionnelle, et à ainsi construire un discours parallèle entre ces deux dimensions de l'écriture souvent opposées dans le roman traditionnel.

Le lecteur qui se trouve face à un artefact métafictionnel est souvent mis sur la piste du caractère irréel ou fantastique de ce qu'il est en train de lire. La beauté de ce mécanisme narratif se trouve dans la façon dont l'écrivain conduit le lecteur dans des univers voisins de l'univers originel du roman. Comme l'affirme Patricia Waugh, malgré le caractère irréel de la métafiction, cette démarche peut permettre à l'écrivain de redessiner la réalité (sociale, politique et culturelle) grâce à des constructions rassemblées d'artifices sémiotiques interdépendants qui contribuent à donner à la structure narrative du roman un air novateur et plus substantiel :

> Métafiction descontruction has not only provided novelists and theirs readers with a better understanding of the fundamental structures of narratives; it has also offered extremely accurated models for understanding the contemporary experience of the world as a construction, an artifice, a web of interdependents sémiotic systems[142].

Las Violetas son flores del deseo a atteint un degré élevé de métafiction avec l'intégration de personnalités telles que l'écrivain uruguayen avant-gardiste Helisberto Hernández et son personnage Horacio Hernández dans son récit « *Las Hortensias* », ou encore les artistes surréalistes Hans Bellmer et Unica Zürn. Ces personnages réels contribuent au fantastique du roman et au chaos sémantique dans cette narration. La narration d'Ana Clavel entrelace l'auto-conscience critique avec l'envie de réveiller l'esprit imaginatif et la créativité du lecteur, ce qu'elle partage avec le précurseur du métaroman, Macedonio Fernández. L'auteure combine le fantastique avec l'exercice de la réflexion et demande au lecteur une attitude active et dynamique face au texte.

[142] WAUGH, P. (1984) *Metafiction. The théory and practice of self-conscious fiction*. Oxford: Routledge. Ed. Taylor & Francis, 2001, p. 9

Linda Hutcheon parle des formes de narcissisme narratif. Le lecteur trouve chez les personnages romanesques un miroir reflétant des formes de la métafiction qui s'appliquent aussi bien à des typologies de textes qu'à des domaines artistiques. En ayant recours au narcissisme, la narration permet aussi de s'identifier à l'être fictionnel, malgré le caractère fantastique qui accompagne les expériences vitales de cet artifice narratif. Cette auteure distingue deux formes de narcissisme : les formes ouvertes de narcissisme (overt forms of narcissism) et les formes couvertes (covert form of narcissism). Les formes ouvertes de narcissisme invitent à l'autoréflexion et renvoient souvent à la forme de la parodie comme codification sémantique pour récréer des situations et des mondes différents de l'univers du roman : « Parody is, therefore, an exploration of difference and similarity; in metafiction, its invites to a more literary reading, a recognition of literary codes. But it's wrong to see the end of this process as mockery, ridicule or mere destruction»[143].

Nous pouvons nous observer à travers le vécu et les ressentis des personnages de Clavel, dont le désir, pris comme « manque fantasmé », surpasse le décor métafictionnel. Ses textes possèdent l'essence de la découverte du corps et de la sexualité, une connaissance que le lecteur partage. Ce dernier est alors tenté d'éliminer les étiquettes génériques et de devenir l'un de ces personnages au genre mixte ou indéterminé. Cette expérience est évidente avec le personnage d'Antonia dans *Cuerpo náufrago*. Nous sommes proches du rapport érotique-narcissique à la sexualité à travers la figure mythique de la nymphe dans *Las ninfas a veces sonríen*. Nous pouvons également imaginer comment un désir pervers consomme nos entrailles et s'alimente d'un voyeurisme silencieux dans *Las Violetas son flores del deseo.*

Dans *Cuerpo náufrago,* nous retrouvons une référence aux postulats *queers* (des théories souvent remises en question à cause de leurs prétentions non-empiriques et illusoires) à travers l'exploration de la sexualité par l'intermédiaire du fantastique. Par exemple, Antonia change de sexe involontairement et sans acte chirurgical. Des réflexions transcendantales nous permettent de nous rapprocher de ce personnage qui est le produit de l'imaginaire. Les formules du personnage d'Ana Clavel renversent les perceptions habituelles du corps et de la sexualité : « Somos cuerpos encarcelados en nuestras mentes »–, déclare le protagoniste de ce roman. L'esprit et le corps ne se lisent

[143] HUTCHEON, L. (1980) *Narcissistic narratif : The Metafictional Paradox.* Canada: Wilfrid Laurier University Press, 2013, p. 25

pas dans la figure mythique de son personnage travesti à la manière de substances distinctes et duales. Quand le corps d'Antonia dans *Cuerpo náufrago* se transforme un matin, son esprit lui-même devient différent : la vision du monde intérieur change au rythme de l'aspect physique externe. La lecture de ce roman nous invite à penser au corps et à l'esprit comme un ensemble plus métaphysique. L'extérieur (le nouveau corps d'Antonia) n'est pas séparé de la pensée de son personnage, son esprit évolue avec son corps, et c'est pour cela que l'auteure semble jouer de ces notions philosophiques du dualisme cartésien.

Le texte métafictionnel demande à mettre en place « un spectacle du monde » qui a pour objectif de confondre ou de faire coexister des éléments du réel avec ce qui est totalement imaginaire. Le lecteur de *Las ninfas a veces sonríen* aura à imaginer la nymphe, personnage mythologique et résultat illusoire de l'imaginaire collectif. La nymphe est dessinée dans la narration poétique de Clavel avec un élément novateur: l'archétype de la nymphe nous offre une nouvelle vision de la femme contemporaine et de son rapport à la sexualité. La nymphe évolue dans un univers distinct du monde réel, mais le lecteur jouira des apports nécessaires pour se projeter dans cet univers fictif afin de se l'approprier. La fiction fantastique de *Las ninfas a veces sonríen* est donc une « parodie de vie »[144] du personnage mythologique. Ce texte fictionnel pourrait être perçu comme appartenant au « réel fantastique », lorsqu'il permet au lecteur, en partant de son contexte historique et culturel propre, de retrouver une manière de s'auto-représenter à travers le corps et le désir. Ceci nous amène à évoquer le narcissisme au sein du texte métafictionnel. Ainsi, nous aimerons montrer comment la littérature plus réelle sera celle qui – sans tenir compte des artifices narratifs qu'elle utilise – nous conduira à nous identifier à cette vie de l'être fictionnel.

Ana Clavel crée, avec sa production narrative, des situations très conformes à la réalité, même si, dans son écriture, on retrouve des éléments inconcevables dans le réel qui sont des caractéristiques du récit fantastique. Alors, quand il est naturellement impossible de se réveiller un matin avec un corps et un sexe différent, ce qui arrive au personnage d'Antonia dans *Cuerpo náufrago* dans la fiction, le changement de sexualité se construit sur des codes sociaux et culturels qui nous conduisent à réfléchir à cette réalité au-delà de l'artefact technologique du corps et de son caractère fantastique. Dans *Cuerpo náufrago*, la dimension sociale et morale du corps et de la sexualité va s'inscrire

[144] *Ibid.*, p. 51

dans une parodie qui reflète une réalité sociale et sexuelle, celle d'une identité ambigüe et indéfinie.

Dans *Las ninfas a veces sonríen,* la réalité corporelle et charnelle de ce personnage à caractère divin participe à la découverte du sexe et de la sexualité, et permet au lecteur de s'impliquer activement dans les jeux et les expérimentations du personnage : « The reader is both trapped in the looking glass and led through »[145]

2.3. Artifices avant-gardistes et visuels

L'ensemble de la création d'Ana Clavel n'est pas simplement littéraire. Elle se compose également de performances, de photographies et d'expositions. Ces manifestations artistiques nous transportent toutes vers des formes transgressives de la sexualité et du désir. Ses créations visuelles et textuelles rejoignent les mouvements artistiques d'avant-garde mais elles affrontent aussi des problématiques liées à l'appartenance au genre dans les différentes disciplines artistiques. Dans le chapitre consacré au roman de *Las Violetas son flores del deseo,* le narrateur-protagoniste s'éduque à la perversion fétichiste dans la série *Die Puppe* (1934) de l'artiste surréaliste Hans Bellmer. Et dans *Cuerpo náufrago*, Antonia, une fois transformée en homme, consacre son temps à la recherche des urinoirs inspirés du *ready-made* de Marcel Duchamp :

> Sólo que en el regalo de Raimundo había una variante singular: en vez del cántaro que la muchacha solía cargar sobre su hombro y que vertía con un gesto de absoluta entrega, aparecía un objeto que a Antonia le resultaba familiar: el prístino mingitorio de Duchamp derramándose también con irrefrenable inocencia. Era tal la belleza de la imagen que no reparó sino hasta mucho después en un mensaje escrito al pie con caligrafía veloz de Raimundo Ventura: «Para Antonia que supo mirar de otro modo la misma fuente »[146].

Ana Clavel emploie des ressources créatives poétiques qui témoignent de l'influence de l'avant-garde surréaliste avec la technique de l'automatisme. Un excellent

[145] *Ibid.*, p. 103
[146] CLAVEL, A. (2005) *Cuerpo náufrago*. Mexique: Alfaguara, p.178.

exemple est celui de son poème intitulé *Caldo Largo de Cola de Sirena*, une composition qui vient clôturer son roman *Amor y otros suicidios*. Cette invention est à mettre en rapport avec l'irrationnel et avec ce que nous suggère l'imagination. Une telle création a fait l'objet d'une performance de l'auteure, dans laquelle elle récite ce poème dans une baignoire ancienne :

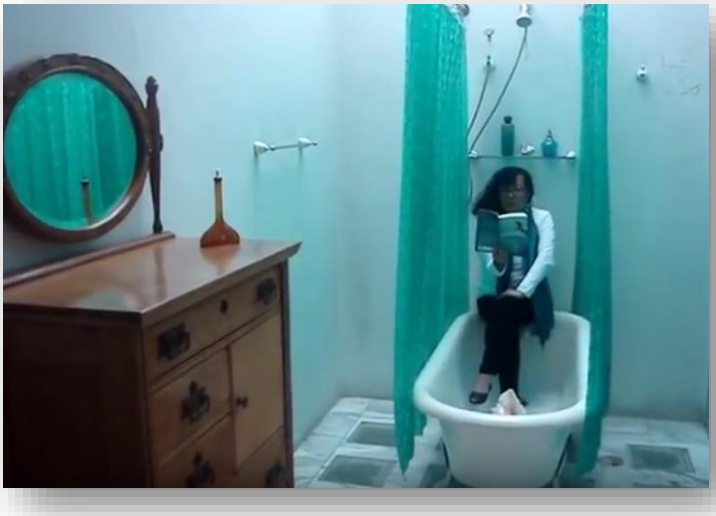

Fig. 2–1. *Caldo largo de cola de sirena*. Clavel, Ana. Collection "*Amor y otros suicidios*", 2012. Site officiel de l'écrivaine Ana Clavel (www.anaclavel.com).

CALDO LARGO DE COLA DE SIRENA

Ingredientes:
1 sirena vivita y coleando
agua de mar
1 jitomate
1 cebolla
4 dientes de ajo
hierbas de olor
culantro muy picado
Sabido es que el pez por la boca muere,
Pero a la sirena hay que pescarla con
un anzuelo en el que habráde
disponerse un peine de
ámbar. Una vez que
la haya reservado
en la pileta de la
cocina, cuídese
de mirarle la
punta de la
aleta caudal,
o,
de lo contrario,
nunca llegará
a preparar
el delicioso
caldo de
cola de
sirena[147]

L'idée d'écrire sous la forme d'un calligramme une recette de cuisine dont l'ingrédient principal est une sirène, montre que l'auteure mexicaine considère que l'une des fonctions de la littérature est de détourner et d'interpeller la tradition, parfois avec humour. Nous pouvons faire le lien avec toutes ces écrivaines latino-américaines qui ont parlé de la cuisine dans leurs narrations et qui ont contribué à élargir l'univers d'une écriture dite « féminine », qui repose sur la femme et la tradition domestique à laquelle elle est attachée. Tel est par exemple le cas du texte *Como agua para chocolate*

[147] CLAVEL, A. (2012) *Amor y otros suicidios*. Mexique : Ediciones B, p. 211

de Laura Esquivel et de *Afrodita*[148] d'Isabel Allende. Mais, pour Clavel, il s'agit, grâce à ce poème, de parler de l'impossible, ou de marier un acte banal et quotidien (une recette de cuisine) à une action surréaliste (cuisiner une soupe de sirène) :

> ¿Por qué una receta para cocinar una sirena?
> Las recetas en la tradición literaria son siempre parodias. Un burlarse con ironía de un tema. Yo digo que las sirenas son como el amor: inapresable, tentador, escurridizo. Entonces, qué mejor que concluir un libro con una receta imposible para atrapar lo inefable… Un plus es la forma tipográfica del cuento que simula una cola de sirena. No lo pensé en ese momento pero después me di cuenta de su cercanía con el cuento de la cola de ratón de Carroll en Alicia. Mejor lo muestro para que no sea sólo platicado[149].

La récurrence avec laquelle Ana Clavel s'inspire des ressources artistiques de l'avant-garde de 1920-1930, ainsi que de l'art de Duchamp, va au-delà de sa narration poétique. Cette influence se reflète aussi dans des créations artistiques qui nous invitent à l'exercice de l'imagination par la source visuelle. Par exemple, *La fontaine* (1917) de Duchamp est un artifice visuel apparu sur la couverture de *Cuerpo náufrago.* Il s'agit d'une performance exclusive de la mexicaine dont nous avons parlé précédemment. À travers l'insertion de l'urinoir de Duchamp, celle-ci contribue à déstabiliser les binarismes du masculin et du féminin en réagençant l'œuvre classique de Jean Auguste Dominique-Ingres, *La source* (1956). La peinture originale représente une femme qui porte entre ses mains une jarre pour aller chercher de l'eau à la rivière. L 'auteure a remplacé cet ustensile par un objet traditionnellement associé aux homme, l' urinoir de Duchamp.

[148] ALLENDE, I. (1997) *Afrodita.* Barcelona: Planeta De Agostini, 2014.
[149] CLAVEL, A. (2012) Video "Caldo largo de cola de sirena". Source: https://anaclavel.com/blog/?p=117

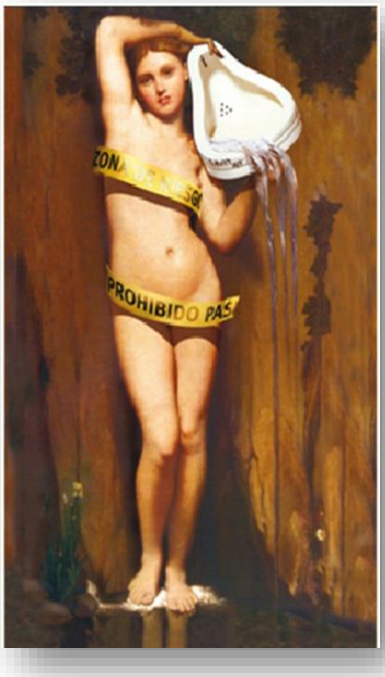

Fig. 2–2. *Cuerpo náufrago*. Cuéllar, Rogelio. 2005, image de couverture réalisée pour *Cuerpo náufrago*, Ana Clavel, Alfaguara.

Fig. 2–3. *La source*. Ingres, Jean Auguste Dominique. 1820-1856. Musée d'Orsay, Paris (France).

En tant que productrice de performances et de readys-mades, Ana Clavel déclare que les techniques visuelles ont été d'une grande inspiration pour sa création littéraire et artistique. Elle se définit comme une artiste du visuel:

> De manera por demás pleonástica, a mí el mundo me entra literalmente por los ojos. Soy totalmente visual. El arte de contar se lo debo a un programa de televisión que me enseñó, sin yo saberlo y desde muy niña, mis primeras lecciones de estructura de un cuento: Galería Nocturna, cuyo presentador, Rod Serling, introducía a partir de un cuadro expresivo, una historia fantástica casi siempre de tintes pesadillescos[150].

Clavel reconnaît ouvertement son admiration pour Duchamp, qui a été l'une de ses principales sources d'idées. Elle affirme s'en être inspirée pour construire la couverture de Las *Violetas son flores del deseo*, en observant *L'origine du monde* (1886) de Gustave Courbet et *Étant donnés de Duchamp (*1946-1966).

Elle affirme dans une interview :

> El cine, la pintura, la fotografía, el video, el dibujo de sombras de la enramada de un árbol que el sol perfila sobre un muro al atardecer, son alimento diario para mi trabajo. Un ejemplo reciente: la polémica portada de mi novela Las Violetas son flores del deseo. El hecho de que Sanborn's se negara a exhibirla en su sección de libros, las reacciones que iban de la fascinación al rechazo, fueron verdaderas sorpresas para mí, que había tenido en mente las poderosas imágenes de L'Origine du monde de Gustave Courbet, de Étant donnés de Marcel Duchamp y Die Puppe de Hans Bellmer. Es decir, la mirada como punto de deslumbramiento gozoso[151].

[150] CLAVEL, A. (2009) « Soy totalmente visual ». Ciencia Ergo Sum. Mexique: Universidad Autónoma del Estado de México: pp. 101-102.
[151] *Ibid.*, pp. 101-102.

Fig. 2–4. *L'origine du monde*. Courbet, Gustave. 1866. Musée d'Orsay, Paris (France).

Fig. 2–5. *Étant donnés : 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage…*. Duchamp, Marcel. 1946-1966. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia (États-Unis).

La création de Duchamp *Étant donnés : 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage* (1946-1966) s'inscrit plus précisément dans une réflexion psychanalytique regard/possession. Cette pensée ambivalente qui utilise le mécanisme visuel du regard, constitue la démarche d'écriture d' Ana Clavel lorsqu'il s'agit de verbaliser le désir pervers de son personnage dans *Las Violetas son flores del deseo.*

Tel que l'explique Graciela Speranza, *Étant donnés* est une source d'interprétation visuelle qui nous révèle une perspective de vision unidirectionnelle à

laquelle le spectateur est condamné. Celui-ci regarde l'image sans pouvoir observer autre chose que l'organe féminin étalé devant ses yeux. L'exercice du regard serait celui qui nous invite à atteindre les chemins du désir et de l'imagination. Nous n'en avons qu'une image visible et il faudrait la transformer en idée ou en sensation, afin d'être encouragés dans notre voyeurisme de manière personnalisée :

> Es otra máquina de ver lo que no se puede ver, el misterio del sexo femenino arrojado insidiosamente al espectador integrado a la obra, en una versión no anotada, "realista" y más participativa la maquinaria del Gran Vidrio. Cada obra a su manera "vuelve visible lo visible" como quería Hegel, valiéndose literalmente, sobre todo en la última, de la luz, "ese factor de visibilidad de los objetos en general". Sólo allí, después de todo, tras una vertiginosa cadena de copias y reproducciones, la novia, desnudada al fin, puede prescindir incluso de los solteros para ofrecer su máquina de mirar[152].

Aujourd'hui, nous admettons que le *ready-made* de Duchamp a été un ouvrage clé qui a marqué l'art, l'écriture et le secteur commercial, qui a inversé les canons comme un geste artistique qui se rit de lui-même. Celui-ci a révolutionné l'art et la pensée, mais cela lui a valu d'être énormément critiqué :

> De un lado y del otro del Atlántico, es evidente, la obra de Duchamp ha marcado la historia del arte del siglo y su nombre emerge como única fuente de unidad por detrás de la aparente heterogeneidad de prácticas estéticas que corresponden a nombres diversos: neodadá, nuevo realismo, pop art, assemblage, happenings, arte conceptual, crítica institucional, post producción. Su legado se resiste a una descripción totalizadora y una evaluación unívoca, pero la potencia de un incontestable " efecto Duchamp" recorre el arte de las últimas décadas[153].

Le *ready-made* d'Ana Clavel de la couverture de *Cuerpo náufrago* peut se lire de manière distincte. Une farce qui se rit de l'art classique mais qui met en marche « l'effet Duchamp » (pour reprendre la définition de Graciela Speranza). À l'aide d' un objet industriel si banal, l'auteure inverse les canons traditionnels de l'art et aussi ceux de la théorie des genres.

---

[152] SPERANZA, G. (2013) *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp.* Barcelona : Anagrama, p. 14
[153] *Ibid*., p. 21

La réplique de Clavel peut être lue comme une affirmation par la négation, à l'instar des *ready-made*, réinventés en l'honneur ou en réaction à l'art de Duchamp. En cela, l'une des actions les plus scandaleuses en rapport avec *La fontaine* de Duchamp est la performance de l'artiste contemporain français Pierre Pinoncelli. Celui-ci a attaqué à coup de marteau l'urinoir de Duchamp dans un geste que l'artiste-performer qualifie de représentation ultime de l'art Dada et de son caractère provocateur. Pinoncelli a même uriné sur l'une des répliques de l'urinoir de Duchamp avec l'intention de rendre à cet objet son utilité première.

Fig. 2–6. *L'urinoir Duchamp-Pinoncelli*. Duchamp, Marcel, et Pinoncelli, Pierre. 1917-1993. Musée d'art moderne et d'art contemporain de Nice, Nice (France).

Fig. 2–7. *Pierre Pinoncelli au M.A.M.A.N. de Nice*. 2013. Photographié par Anne Decreux.

La prolongation d'une esthétique d'essence surréaliste et psychanalytique se matérialise dans *Las Violetas son flores del deseo* grâce aux différentes connotations du verbe « regarder » et révélé au lecteur par des images qui sont textuellement décrites ou accompagnées par de photographies. Une photographie de la poupée en plastique de Clavel devient l'image de la couverture de la version française aux éditions Métailié. Il s'agit du dessin d'une création personnelle de l'auteure fabriquée pour l'exposition plastique qui accompagna son roman.

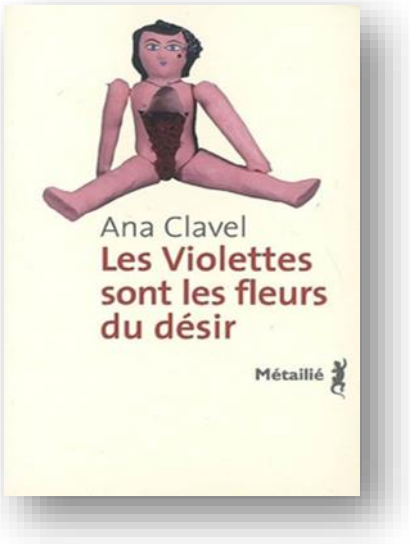

Fig. 2–8. *Les Violettes sont les fleurs du désir*. 2009, image de couverture realisée pour *Las Violetas son flores del deseo*, Ana Clavel, traduit par François Gaudry, Métailié.

Fig. 2–9. *Las Violetas son flores del deseo*. Cuéllar, Rogelio. 2008, image de couverture realisée pour *Las Violetas son flores del deseo*, Ana Clavel, Alfaguara.

Il est intéressant d'observer la version originale de la couverture de *Las Violetas son flores del deseo* sélectionnée par le célèbre éditeur Alfaguara Mexique. Il s'agit d'une image centrée sur la partie génitale d'une fillette prépubère. C'est une photographie de Rogelio Cuéllar. Une telle position pourrait rappeler l'art de Balthus ou encore l' œuvre de Bellmer « Je suis Dieu »(1946). Sur la photographie de la couverture du roman de Clavel, nous observons le pubis d'une enfant aux jambes écartées et les lèvres génitales bien marquées. Cette iconographie trouve déjà un impact sensoriel chez le lecteur par le biais de l'inceste, dimension qui est suggérée avec ce corps en uniforme scolaire.

Fig. 2–10. *The Golden Years*. Kłossowski, Balthasar (Balthus). 1945. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington (États-Unis).

Nous allons clore cette approche de l'avant-garde et des arts visuels dans le corpus de Clavel en mentionnant Ortega y Gasset et son essai sur l'esthétique « La deshumanización del arte »[154]. Dans ce texte, le philosophe espagnol fait référence à l'art d'avant-garde comme étant celui dans lequel l'idée et l'intention de l'artiste sont primordiaux. Il irait au-delà de la simple représentation. Il s'agit donc d'un art fait pour une minorité à contre-courant avec l'art traditionnel, car ce dernier représente le monde

[154] ORTEGA Y GASSET, J.(1925) *La deshumanización del arte*. Madrid: Alianza, 2003

tel qu'il serait perçu par l'organe de la vue, accessible à tous ou du moins au plus grand nombre. Pour Ortega, l'art romantique est un fort nietzschéen, un art humain trop humain, qui essaie de créer des œuvres à partir de la représentation des sentiments communs à toute l'humanité. En partant de cette approche, il suffit de regarder sans aucun effort un tableau ou un roman, car il se limite à évoquer ce qui est simplement humain. L'art contemporain d'Ortega s'intéresse déjà aux idées : il prétend aller au-delà de la représentation et se concentrer sur ce qui se dérobe au regard. Afin de pouvoir apprécier ce type d'art, le spectateur doit chercher plus loin pour comprendre ce que nous offrent les images, tout en étant conscient que ces images ne constituent qu'un jeu. Pour Ortega y Gasset, ce nouvel art ne s'adresse pas à tout le monde. Il est réservé à une minorité qui sait apprécier l'intention de l'artiste, c'est-à-dire l'idée première qui est survenue avec l'œuvre, car ce public minoritaire ne se préoccupe pas de la représentation visible de l'art :

> Si el arte nuevo no es para todo el mundo, quiere decirse que sus resortes no son genéricamente humanos. No es un arte para los hombres en general, sino para una clase muy particular de hombres que podrán no valer más que los otros, pero que evidentemente son distintos[155].

2.4. Vers le fantastique « pulsionnel »

La littérature fantastique possède des acceptions multiples qui situent ce domaine dans un champ difficile à classifier et à délimiter dans une catégorie épistémologique précise. C'est ainsi que parler de « fantastique » devient une notion subjective et imprécise. Avant de rentrer dans le vif du sujet concernant l'écriture d' Ana Clavel, il est important de rappeler les fondations de cette conceptualisation et de ses conséquences sur la littérature contemporaine. Nous considérons que ce genre ne doit pas être compris dans le sens traditionnel du terme et qu'il doit être envisagé plutôt comme l'une des techniques narratives explorées de manière singulière.

La spécificité de la catégorie du fantastique est affirmée par Nathalie Prince, qui déclare : « Peut-être faut-il conclure une improbabilité théorique du fantastique dans la

[155] *Ibid.*, p. 56

mesure où chaque œuvre porte en elle une singularité toujours susceptible d'élargir la définition du genre »[156].

Il est important de préciser l'influence exercée par *l'Antologia de la literatura fantástica* dans la littérature contemporaine, compilation produite sous la direction de Jorge Luis Borges, Adolfo Bio Casares et Silviana Ocampo. Dans une première édition, le prologue avait réuni une série de contes d'auteurs de diverses nationalités sous des thématiques communes telles que « l'attente » et le « surnaturel ». Dès les premières lignes, Bio Casares qualifie les narrations fantastiques d'ancestrales, du fait de leur appartenance à des cultures parfois anciennes et très diverses : «Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son antérieures a las letras. Los aparecidos pueblan todas las literaturas: están en el Zendavesta, en la Biblia, en Homero, en Las Mil y una Noches»[157].

En 1965, dans la postface d'une nouvelle édition, l'écrivain argentin reconnaît la complexité du fantastique. La frontière qui délimite le conte fantastique des autres genres est très fine, c'est pourquoi nous pouvons trouver différents genres au sein d' un même récit :

> En los relatos fantásticos encontramos personajes en cuya realidad irresistiblemente creemos: nos atrae en ellos, como en la gente de carne y hueso, una sutil amalgama de elementos conocidos y de misterioso destino […] Tampoco peligra el cuento fantástico, por el desdén de quienes reclaman una literatura más grave, que traiga alguna respuesta a las perplejidades del hombre – no se detenga aquí mi pluma, estampe la prestigiosa palabra – : moderno[158].

Introduction à la littérature fantastique, publié par Todorov en 1970, interroge une esthétique de l'incertitude et de l'hésitation[159]. Le fantastique se caractérise par des appréciations comme le « mystère », « l'inexplicable » et « l'inadmissible » :

---

[156] PRINCE, N. (2008) *Le fantastique*. Paris: Éditions Armand Colin, p. 9

[157] BORGES, J. L.; OCAMPO, S. Y BIOY CASARES, A. (1940) *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona: Hispano Americana, S. A, 1977, p. 5

[158] *Ibid.*, p. 9

[159] « ll faut préciser aussitôt que, parlant ainsi, nous avons en vue non tel on tel lecteur particulier, réel, mais une « fonction » de lecteur, implicite au texte (de même qu'y est implicite la fonction du narrateur). La perception de ce lecteur implicite est inscrite dans le texte, avec la même précision que le sont les mouvements des personnages. L'hésitation du lecteur est donc la première condition du fantastique. » pp. 32-33)

> Ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'évènement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par 30 des lois inconnues de nous. Ou bien le diable est une illusion, un être imaginaire ; ou bien il existe réellement, tout comme les autres êtres vivants : avec cette réserve qu'on le rencontre rarement. Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un évènement en apparence surnaturel[160].

Dans cette étude, Todorov distingue le «fantastique», «l'étrange » et le « merveilleux ». L'étrange caractérise, dans un premier temps, un évènement qui répond à certains paramètres du surnaturel, mais qui finit par trouver une explication rationnelle. Le merveilleux obtient une explication surnaturelle, tandis que le fantastique se situe à la frontière entre l'étrange et le merveilleux, sans que nous ne sachions préciser à quel genre il appartient. Le fantastique de Todorov va rompre avec d'autres conceptions du fantastique, telles que celles de Lovecraft ou de Roger Caillois, qui considéraient l'effet de peur provoqué par le fantastique comme étant le critère fondamental de ce genre[161].

En 1919, apparaît « L'Umheimlich », texte de nature esthétique, qui, tel que le clarifie Freud dès les premières lignes, se distingue des autres esthétiques questionnant le sublime, la beauté et la perfection, en envisageant plutôt une poliesthétique de l'angoisse en général. Une telle catégorie possède la particularité de faire un lien avec ce qui est familier et intime, et de dévoiler, par la même occasion, ce qui est obscur et secret[162]. Cette formule, reprise à Schelling par Freud, va nous permettre de lier conjointement la lecture des domaines du désir, de l'angoisse et du regard.

Le « néofantastique », inventé par Jaime Alazraki en 1983, annonce une nouvelle réalité qui, en partant du fantastique traditionnel, se détache de sa définition pour créer des situations plus réalistes. Celles-ci ne font plus la part belle à la peur et au surnaturel merveilleux mais se focalisent sur une dimension humaine. Cette nouvelle notion contribue à redéfinir le fantastique canonique, considéré comme « l'intromission

[160] TODOROV, T. (1979) *Introduction au genre du fantastique*. Paris : Éditions Essais, 2005, pp. 24-25
[161] *Ibid*., pp. 25-26
[162] FREUD, S. (1919) «L'Inquiétante étrangeté». Traduit de l'Allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty. Paris : Les Classiques de Sciences sociales, 1933, p. 7

dans le quotidien du surnaturel », et à élargir les techniques du fantastique dans le récit contemporain. *La Métamorphose* de Kafka est l'exemple d'une erreur humaine qui s'intègre naturellement au quotidien du personnage, malgré l'impossibilité d'une telle métamorphose dans la réalité. Cette particularité du récit kafkaïen est signalée dans *L'espoir et l'absurde dans l'œuvre de Franz Kafka*[163] par Camus. Borges nous offre lui aussi des mondes introspectifs, chaotiques et métaphysiques, qui se trouvent proches de l'insolite absurde, tel que déclaré par Alzraki : « En resumen, una realidad inverosímil, contradictoria, ambigua y hasta absurda »[164].

Nicolas Licata, dans « À la recherche d'une réalité vraie », s'interroge sur la pertinence de l'angoisse au cœur du néofantastique. L'auteur distingue l'angoisse de la peur généralisée : « L'apparition du surnaturel provoquerait non plus de la peur, mais de l'angoisse : l'angoisse, qui, contrairement à la peur, comme l'a formulé Heidegger, «n'est pas le sentiment d'un être menaçant du monde, mais vient de l'être au monde »[165].

Dans cette perspective, nous pourrions élargir la notion d'angoisse en la définissant en tant que condition de certaines narrations fantastiques qui provoque une « illusion du réel » en s'échappant vers un univers qui pourrait être vraisemblable. L'angoisse oscillerait entre l'étrange et la pulsion, éveillant ainsi des sensations ambivalentes en lien avec le désir et la mort (Éros et Thanatos).

Ana María Morales confirme que parler du phénomène du fantastique suppose d'atteindre les limites du discours et de la lecture. Il existe certaines caractéristiques spécifiques au texte fantastique. Il est immergé dans l'univers du quotidien mais peut, en un instant, transgresser cette réalité et provoquer une réaction surprenante :

> La aparición de este fenómeno anómalo (según las reglas establecidas como operativas de la realidad en el interior del texto y constatables por el discurso de distintas instancias textuales) provoca una reacción representada (sorpresa por parte de algún personaje o el lector implícito, incredulidad, versiones divergentes entre narrador o personajes, etc.) que constituye la verificación de que lo sucedido

[163] CAMUS, A. (1943) *Le Mythe de Sisyphe : L'espoir et l'absurde dans l'œuvre de Franz Kafka*. Paris: Gallimard

[164] ALAZRAKI, J. (1978). *Narrativa y crítica de nuestra Hispanoamérica*. Madrid: Éd. Castalia. Transcription par Henzo Lafuente. 2001, p. 74

[165] LICATA, N. (2017) « À la recherche d"une réalité "vraie" : entre peur métaphysique et angoisse dans l'autofiction (néo)fantastique hispano-américaine ». Belgique: Université de Liège, p. 6

> se rige por un código de funcionamiento de realidad diferente o alternativo al expresado con anterioridad[166].

Todorov affirme : « Il existe une autre variété du fantastique où l'hésitation se situe entre le réel et l'imaginaire »[167]. L'esthétique de Clavel propose un fantastique qui perturbe cette frontière entre la réalité et le rêve, le scopique et le vraisemblable. Nous serions donc face à deux définitions possibles du fantastique. L'irrationnel et l'invraisemblable, qui introduit des personnages imaginaires et réels qui provoquent une réaction d'hésitation et d'incertitude, vision qui correspondrait avec la définition de Todorov, qui reste très actuelle. En face, une dimension similaire mais à la limite des sensations extrêmes, se centrant davantage sur la figuration évolutive du personnage et les effets qui provoquent la sensation angoissante d'un genre fantastique alternant entre la métaphysique charnelle et le corporel somatique. Cette dimension entraîne une dynamique charnelle qui explore une sensation inconnue, faite de stupéfaction et d'érotisme.

L'esthétique d'auteure mexicaine contribue à présenter le corps sous de nouvelles perspectives que nous allons étudier par la suite. La dimension corporelle est envisagée de façon très actuelle, à travers une vision héritée de Bataille, Deleuze et Nancy. Cette conception du corps est une synthèse simple et fondamentale: le corps est simplement du corps, et, pris comme tel, peut provoquer en nous des sensations extrêmes et ambivalentes. La dénaturalisation du corps passe par la reconnaissance de ses manifestations complexes. C'est dans cette perspective que la corporéité parvient à dépasser des particularités auparavant considérées essentielles, à l'instar de la chair comme seule matière recouvrant le corps. Tel qu'affirmé par Vásquez Rocca[168], « une nouvelle chair », celle qui extériorise une pensée de l'Autre comme prolongation de soi, pourrait amener aux confins de ses possibilités par l'intermédiaire d' artefacts technologiques :

---

[166] MORALES, A. M. (2008) *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano*. El primer siglo. Mexique: Oro de la Noche/CILF, p. 76

[167] TODOROV, T. (1979) *Introduction au genre du fantastique*. Paris : Éditions Essais, 2005, p. 27

[168] VÁSQUEZ ROCCA, A. (2008) « Las metáforas del cuerpo en la filosofía de Jean-Luc Nancy:nueva carne, cuerpo sin órganos y escatología de la enfermedad ». Pontífica Universidad Católica de Valparaiso. Madrid: Universidad Complutense de Madrid

Operando desde las imágenes la desestabilización del cuerpo como un híbrido difícil de precisar, estas operaciones teóricas-por momentos perturbadoras-desvelan al sujeto contemporáneo en su radical alteridad, en el límite de no ser ya él mismo, de estar ya desposeído de sí, sin intimidad posible, totalmente expuesto en la sociedad del espectáculo, volcado hacia las formas de la exterioridad[169].

[169] *Ibid*., p 4

2.5. La voix narrative travestie et la construction du Je : Artifice esthétique avant-gardiste ou mécanisme d'auto-figuration ?

Je vous entends : vous pensez qu'une femme
en devenant auteur, se travestit aussi,
et s'enrôle parmi des hommes
~ Madame de Genlis

La problématique du corps et de la sexualité concerne aussi bien l'espace privé que l'espace public. La littérature est une source de connaissance qui permet de percevoir la façon dont l'ensemble des codes hétéronormatifs évoluent et se transforment. Certains mouvements artistiques ont également contribué à la mise en œuvre de renversements artistiques et sociaux. En leur sein, la sexualité révèle une nature différente lorsqu'elle n'est pas soumise à des mécanismes externes (éducation, institutions publiques) ou privés (la famille). C'est pourquoi la question de la sexualité, lorsqu'elle est révélée à travers une unité fictive, entraîne le lecteur vers des sensations, des comportements et des émotions qui diffèrent de celles qu'il ressent habituellement.

Cette recherche vise à penser la dimension du corps à travers un ensemble de savoirs émotifs, psychomoteurs, sensoriels, esthétiques et socio-politiques. Dans cette perspective, Krzysztof Kulawik formule la notion de « travestisme linguistique », qui rassemble sous cette conceptualisation un ensemble de représentations de nature subjective, que l'on retrouve chez certains écrivains hispano-américains (Surday, Eltit, Lamborguini…) tant au niveau de la forme qu'au niveau du contenu. La mise en scène de telles narrations poétiques nous conduit à suggérer que les limites conceptuelles et identitaires se voient déstabilisées à travers l'action du personnage de fiction :

> La narrativa, igual que hace un travesti, logra enmascarar, simular o confundir la sexualidad normativa y estable (masculina o femenina) de los sujetos para desvelar su arbitrariedad como "construcciones lingüísticas y culturales" y paradójicamente desnudar los propios mecanismos utilizados en el proceso convencional de su

constitución y representación. Es de este modo como en los textos analizados se efectúa lo que llamamos un "travestismo lingüístico"[170].

Notre démarche se propose d'étudier le jeu d'identité avec la figure d'auteur contemporain au-delà des mécanismes du langage textuel. En se basant sur l'expérience individuelle de l'artiste, on pourrait y lire une sorte d'identité dénaturalisée au niveau collectif. Nous préciserons que la question du corps s'élargit parfois à l'étude de l'auteur qui, en mettant l'accent sur la mise en performance d'une réalité qui va au-delà des conventions, laissant des indices sur lui-même qui se reflètent à l'intérieur et à l'extérieur du texte.

La littérature et les discours sur l'image vont se reconstruire par de nouvelles formes pour nous parler d'une sexualité dévoilant la plupart du temps l' « échec » d'une catégorie sexuelle binaire. Ces structures sont en effet le résultat d'un modèle hyper-individualiste qui est le miroir de la société contemporaire, comme l'affirme Dolores Juliáno : « La tendencia a prescindir de los condicionantes familiares y de los tabúes religiosos, que ha caracterizado a la sociedad occidental después de la revolución sexual de los años 70, ha desembocado en un modelo hiperindividualista, centrado en la imagen y el consumo» .

Concernant la nature de notre analyse, nous allons parler de la voix narrative « travestie» en tant que dimension narratologique qui est traitée de façon similaire dans la narration poétique contemporaine. Nous suggérons d'appeler cette ressource narrative la voix « travestie », puisque c'est une stratégie d'écriture qui met en relation la voix de l'auteur et celle du personnage de fiction. Les constructions narratives du « je » que nous explorons présentent la particularité d'être écrites sous une voix générique distincte de celle de l'auteur. Le choix du terme « travesti » peut prêter à confusion, les narrations poétiques ici compilées n'ayant pas comme prétention affichée d'évoquer une identité hors normes ou travestie.

Notre hypothèse est qu'il existe, dans ces narrations poétiques, un contenu de nature expérimentale qui passe également par la figure d'auteur. Au niveau du rapport entre le contenu et les prétentions de l'auteur, écrire sous une identité différente suppose

[170] KULAWIK, K. (2009) *Travestismo lingüístico. El enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca*. Espagne:Éd. Iberoamericana, p. 34.

de reconsidérer aussi un ensemble d'interrogations posées au-delà de la forme esthétique du texte, mais notre étude ne développera pas davantage cet axe de recherche.

Les artifices linguistiques employés par certains auteurs contemporains transcendent le texte et sa fonction performative. En partant de la stratégie textuelle de leurs figures d'auteur, ils invitent ainsi à questionner des expériences collectives de lecture qui délimitent les catégories conventionnelles et binaires de sexe et de genre

Les prochaines hypothèses nous amèneront à réfléchir aux différentes interprétations de lecture qui marquent les relations du personnage de fiction et de l'auteur dans le texte. Nous soulignerons la stratégie narrative qui utilise une voix générique différente de celle de l'auteur, ce qui est de plus en plus fréquent dans la narration contemporaine.

Notre analyse interroge la façon dont le texte est sémantiquement reconstruit en étroite association avec la figure de l'auteur, de façon ludique et transgressive. Nous étudions ici la stratégie de la voix narrative dans certaines fictions contemporaines où le narrateur-protagoniste s'exprime à la première personne. Ana Clavel, César Aira, Mario Bellatin, Cristina Peri Rossi et Cristina Rivera Garza ont, parmi beaucoup d'auteurs, fait le choix de cet artifice narratif dans leurs fictions. Cependant, le travestisme narratif du récit du « je » n'est pas un phénomène récent. Il se constate dans la littérature, à l'instar du personnage d'Emma Bovary de Flaubert (1857) ou de l'empereur Hadrien de Yourcenar (1951).

Tel que l'explique Manuel Alberca dans *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*[171], les romans du « je » pourraient être classés, du point de vue narratif, par la manière dont ils osent refléter une sorte de compromis entre l'autobiographie (illusion du réel) et le roman (fiction) :

> Las novelas del yo constituyen un tipo particular de autobiografías y/o ficciones. En realidad, como su nombre indica, se trata de novelas que parecen autobiográficas, pero también podrían ser verdaderas autobiografías que se presentan como novelas, en cualquier caso las considero como la excepción o el

[171] ALBERCA, M. (2007). *El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción*. Málaga : Biblioteca Nueva

> desvío de la regla y una "tierra de nadie" entre el pacto autobiográfico y el novelesco[172].

La nature hybride caractérisant ces narrations du « je » permet d'envisager un pont alternatif entre le réel et l'imaginaire, de sorte que lorsque nous parlons de ce genre de récits à la première personne, la réflexion sur l'identité questionne la « vérité » de l'auteur en relation à son narrateur-protagoniste. Cette stratégie nous amène à soulever l'hypothèse d'un jeu qui émerge et se construit au fil de la lecture entre l'écrivain, son corpus et le lecteur même, ce dernier ayant un rôle décisif dans la détermination de la réalité du roman.

La psychanalyse freudienne avait déjà mis l'accent sur le caractère narcissique du récit du « je ». Freud considère que l'auteur puise dans son moi personnel afin de « donner vie » à son personnage protagoniste :

> Dans un grand nombre des romans dits psychologiques, j'ai été frappé de voir qu'un personnage seul, le héros toujours, se trouve décrit de l'intérieur. C'est dans son âme, en quelque sorte, que réside l'auteur et c'est de là qu'il considère les autres personnages, pour ainsi dire du dehors. Le roman psychologique doit en somme sa caractéristique à la tendance de l'auteur moderne à scinder son moi par l'auto-observation en « moi partiels », ce qui l'amène à personnifier en héros divers les courants qui se heurtent dans sa vie psychique[173].

Avant de parler de la mise en scène de cette voix narrative originale dans le récit littéraire contemporain, il convient de rappeler les avancées significatives de certains auteurs et artistes au sujet de l'identité, qui ont contribué à renouveler en profondeur l'art et la création littéraire contemporaine. Le travail révolutionnaire de Duchamp a apporté une nouvelle conception de l'art mais aussi de l'artiste lui-même. L'attitude dandy avec laquelle Duchamp s'était photographié en *Rrose Sélavy* (1920) nous invite à réinventer, déconstruire et transgresser l'identité de l'auteur et la représentation que le lecteur s'en fait habituellement. Dans le même temps, la performance de l'artiste français parvient à déplacer le domaine du masculin de sa position hégémonique universelle. Certes, l'alter ego à l'exemple de forme de travestisme était la première

[172] *Ibid.*, p. 21
[173] FREUD, S. (1908) « La création littéraire et le rêve éveillé ». Paris : Ed. PUF, 1985, p. 11

étape de la représentation de l'identité en relation directe avec la figure de l'artiste. À partir de ces transformations, l'image de l'auteur est pensée comme un mécanisme de performance où l'on entrevoit la figure de l'artiste dans les frontières floues et poreuses de la réalité et de la fiction. Ce jeu avec l'image pourrait être lu d'une façon contradictoire et ambiguë, mais permettrait de réinterpréter la figure de l'artiste qui devient alors objet de rupture du canon : « La ambivalencia entre Marcel Duchamp y Rrose Sélavy nos dice al contrario, que su obra no estará jamás completamente a gusto en el canon de la historia del arte, pero que representa una contribución radical a la revisión del canon en sí mismo»[174].

D'un point de vue esthétique, la performance travestie de *Rrose Sélavry* (1920) proposait un spectacle innovant au sujet du corps et son rapport à l'identité. Si Duchamp joue avec son image réinvestie sur un mode comique, une telle action n'en reste pas moins d'une grande importance en ce qui concerne la construction de l' identité et la différentiation générique. L'originalité de cette performance apparaît dans le geste même de se travestir sans éprouver de difficulté à évoluer dans cette nouvelle apparence, et donc de jouer avec les différentes possibilités que nous offre la métamorphose physique. À travers certaines représentations subjectives du « je », des expressions artistiques d'avant-garde telles que les performances, ont réemployé ce geste artistique pour diluer les supposées identités génériques conventionnelles en les convertissant en performance s'inscrivant pleinement dans la modernité. L'imbrication de la littérature avec l'avant-garde artistique est immédiate et, suivant une évolution logique, la narration « travestie » sera introduite dans le champ de l'écriture créative par le biais du jeu d'identité.

[174] ZAPPERI, G. (2012). *L'artiste est une femme*. Paris: Presses universitaires de France, p. 11

Fig. 2–11. *Marcel Duchamp as Rrose Sélavy*. Ray, Man. 1920. Photo prise à Paris (France).

Formes littéraires du je : la voix narrative « travestie» et le genre de l'autofiction

Dans les narrations poétiques d'un ensemble hétérogène d'auteurs hispano-américains actuels, le jeu de la voix narrative travestie pourrait se lire comme une performance de la figure de l'androgyne, qui utilise la mise en relief de l'alter-ego de l'artiste en tant qu'artifice esthétique. Ce mécanisme narratif produit un effet théâtral qui nous amène à repenser certaines limites et à déjouer les binarismes génériques (masculin-féminin) et sexuels (homme-femme) au niveau textuel. Nous pouvons donc formuler que le domaine de l'identité devient un artifice plus proche de l'imaginaire, ouvrant la voie à une restructuration dans notre système de pensée, au-delà des aspects traditionnels de l'identité générique.

Nombreux sont les récits de fiction contemporains qui s'inscrivent dans un processus complexe de « jes » et de « voices ». Ces créations littéraires se construisent à travers un procédé ludique oscillant entre la fiction et la biographie, promouvant un accord « confus » auquel fait référence Manuel Alberca dans *El pacto ambiguo*.

L'autofiction et la voix narrative « travestie »[175] (cette dernière nous pourrions la considérer comme une sous-catégorie de l'autofiction) peuvent toutes deux être interprétées en tant que produits littéraires d'une esthétique fantastique approfondie par l'expérience personnelle ou la vision du monde de son auteur. L'autofiction est un genre littéraire de plus en plus valorisé mais qui demeure encore confus. Il implique un travail de recherche davantage centré sur l'étude de la figure de l'auteur, qui permet une lecture interdisciplinaire avec d'autres domaines critiques et littéraires.

José Amícola a dressé une histoire de l'autofiction de son apparition jusqu'à l'époque contemporaine. Il explique que le terme d'autofiction, créé par Serge Doubrovsky dans son livre *Fils*[176], sera plus tard employé par Philippe Lejeune dans *Le pacte autobiographique*. Amícola nous offre une vision humoristique de ce que serait l'autofiction moderne: « Con la eclosión de la autoficción moderna uno estaría tentado a afirmar que si el autor salió por la puerta, no hizo sino volver a entrar ahora por la ventana ».[177]

Manuel Alberca définit l'autofiction comme une forme narrative proche de la déconstruction de la réalité : « De hecho, si hubiera que adscribir la autoficción a una estética precisa sería a la hiperrealista en la medida en que este tipo de relatos proceden con la misma estética del hiperrealismo plástico: exalta una apariencia extrema de lo real hasta prácticamente desrealizarlo »[178].

A l'heure actuelle, les auteurs jouent de plus en plus souvent avec leur identité et celle de leurs personnages. Ainsi, ils vont parfois fantasmer ce qu'ils écrivent ou encore fournir des références autobiographiques mêlées à des éléments imaginaires créant ainsi de l'ambigüité pour le lecteur. Nous corroborons la thèse de Julia Musitano, selon laquelle le genre de l'autofiction ne doit pas se concevoir à la manière d'un amalgame de caractéristiques réel/imaginaire, mais plutôt en tant que l'affirmation de deux univers. Ces réalités, au lieu de s'opposer, se complètent:

[175] Une dénominaison qui est conçue dans la même ligne de réflexion de la conceptualisation de « travestisme lingüistique » de Kulawik, en rapport avec une narration de la transgression.
[176] DOUBROVSKY, S. (1977) *Fils*. Paris : Ed. Folio (Poche), 2001
[177] AMÍCOLA, J. (2008) « Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira) ». Argentina: Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas Vol. 9, p. 10
[178] ALBERCA, M. (2007). *El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción.* Málaga: Biblioteca Nueva, p. 37

> Las autoficciones son relatos ambiguos y como tales no se les puede exigir que se sometan a la distinción entre una dimensión y otra. El trabajo que la autoficción realiza con los acontecimientos pasados y verdaderos neutraliza la fuerza de la oposición. Esto – digámoslo una vez más – no se reduce a la mezcla de realidad y ficción: se trata de la afirmación simultánea de ambas dimensiones y la incapacidad explícita de discernirlas[179].

Un bon exemple du récit du « je » en relation avec l'auto-figuration est le roman *Disecado*[180] de Mario Bellatin, dans lequel la voix du personnage de fiction se déroule à travers des « je » qui appartiennent peut-être à l'auteur. L'auteur mexicain combine ici des expériences vécues et des ressentis personnels avec des artifices narratifs du genre fantastique. La stratégie narrative de Bellatin nous amène à douter de la véracité de ce qui est raconté tout au long du récit, de sorte que le lecteur deviendra la figure « critique » qui doit s'assurer de la crédibilité de tout ce que le personnage nous raconte à la première personne.

Bellatin appartient à une génération d'écrivains qui expérimentent en racontant des histoires. Aussi bien dans ses narrations que dans ses photographies, il utilise des mécanismes artistiques remplis de jeux et de significations, suivant ainsi une esthétique qui semble dénuée de tout pragmatisme et d' intention politique, et qui parait employer en dernière instance la valeur du mot et sa signification dénotative. Sa narration poétique se caractérise par la délimitation du sens linguistique, la mise en œuvre de discours ambigus et par l'exploration de représentations subjectives qui ne laissent pas indifférents :

> Siempre creí que se había limitado a escribir libros únicamente de la manera en la que deben ser escritos los libros, es decir con palabras. A pesar de ello, me pareció recordar que algunas personas me informaron en ciertas ocasiones que ¿Mi Yo? solía indagar por distintos medios – sea fotos, puestas en escena o dibujos – sobre la relación que podía existir entre el autor y la obra[181].

Dans « *Cómo me hice Monja* »[182] de l'écrivain argentin César Aira, nous constatons que l'autofiction fait partie d'une stratégie d' expérimentation à caractère

[179] MUSITANO, J. (2016) La *autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos.* Rosario: Acta literaria, nº52
[180] BELLATIN, M. (2011) *Disecado*. Mexique: Ed. Sexto Piso
[181] *Ibid*., p. 19
[182] AIRA, C. (1993) *Cómo me hice monja*. Mexique: Ed. Era De Bolsillo, 2014

ludique et où l'on reconnaît cette narration par l'artifice linguistique de la transgression. Ce texte, d'une grande valeur pour la critique littéraire, présente des propositions narratives qui semblent au cœur des problématiques littéraires contemporaines. Dans ce court extrait, nous pouvons discerner l'influence artistique post-moderne d' Aira, qui définit ses fictions comme des essais où «ses idées se déguisent ».

Nous allons étudier ici, au niveau du langage textuel, les modifications engendrées par l'utilisation de la métaphore-prédicative et analyser les procédés les plus significatifs de cet auteur.

Le langage utilise un artifice parfois tendancieux et baroque pour exprimer la transgression :

> Yo estaba en un delirio constante, me sobraba tiempo para elaborar las historias más barrocas... Supongo que tendría altos y bajos, pero se sucedían en una intensidad única de invención... Las historias se fundían en una sola, que era el revés de una historia... porque no tenía más historia que mi angustia, y las fantasmagorías no se posaban, no se organizaban... No me permitían siquiera entrar, perderme en ellas[183].

La négation servirait de mécanisme sémantique récurrent dans ce texte, qui déconcerte le lecteur et laisse une impression de lecture inachevée teintée d'ironie: « Yo seguía paralizada, la cabeza apoyada en una almohada alta, y mi mamá abría el armario con puertas de vidrio verde que había frente a la cama, donde yo guardaba mis libros... En realidad no tenía libros, era demasiado chica, no sabía leer»[184].

Le jeu entre le biographique et la fiction rend transparent le compromis marqué entre les deux genres de l'écriture, en se délimitant en prétention et en importance : « Era todo lo que me pasaba... todo lo que me pasaría en una eternidad que no había empezado ni terminaría nunca... Yo estaba dibujada en un librito de cuento de hadas, me había hecho mito... y lo veía desde adentro »[185].

La ressource de l' autofiction permet de déconstruire la distance entre ces deux champs et présente le jeu de la voix travestie comme faisant partie de ce procédé à la fois esthétique et sémantique :

[183] *Ibid*., p. 9
[184] *Ibid*., p. 9
[185] *Ibid*., p. 10

> En ese punto la ficción se confundía con la realidad, mi simulacro se hacía real, teñía todas mis mentiras de verdad. Es que las arcadas tenían para mí un carácter sagrado, eran algo con lo que no se jugaba. El recuerdo de papá en la heladería las hacía más reales que la realidad, las volvía el elemento que lo hacía real todo, contra el que nada se resistía. Ahí ha estado desde entonces, para mí, la esencia de lo sagrado; mi vocación surgió de esa fuente. LA ESCRITURA PUEDE TENER UN MOMENTO REAL "MI VOCACION SURGIO DE ESA FUENTE"[186].

Nous constatons aussi la transgression des espaces temporels, stratégie esthético-sémantique que l'on trouve aussi de manière réitérative dans son récit *La Prueba*, même si dans ce premier l'effet de la transgression spatiale et temporelle perdure juste quelques instants de lecture :

> El realismo era minucioso, hermético... Pero cuando digo que estaba sola, que la casa estaba cerrada, que era de noche... no son circunstancias, no son elementos sueltos con los que armar una serie... La serie era exterior (la inundación, la nutria, los bombones, el secreto) y agotaba todas las reservas delirantes de mi fiebre... Aquí ya no quedaba sino el bloque de realidad inmanejable, el verosímil rabioso…[187]

Les conventionnalismes moraux sont symbolisés par l'apparition du personnage de la naine, des habitudes niées qui se confondent avec la figure de l'auteur argentin. L'intrusion de ce dernier dans le récit devient un artifice du langage, de l'autofiguration, et se matérialise dans la figure féminine de la naine : «¿Y si la enana fuera un simulacro? ¿Si yo no podía creer en ella? ¿Acaso no era lo mismo que me pasaba a mí? ¿No era yo una imposibilidad objetiva de creer? ¿Qué le impedía a la enana ser como yo? O, mucho peor, ¿por qué no iba a ser yo una especie de enana, una emanación de la enana...? »[188].

La métaphore de l'apprentissage de la lecture à l'école peut s'interpréter à l'aune de ce qu' André Breton décrit comme le phénomène de « lire mal » et qui dans notre présent artistique conduit l'écrivain à réinventer des notions et des théories à travers la transgression :

---

[186] *Ibid.*, p. 13
[187] *Ibid*., p. 10
[188] *Ibid.*, p.15

> Comprendí que yo no sabía leer, y que los demás sí sabían. De eso se trataba, todo lo que había estado sufriendo sin saberlo. La magnitud del desastre se me reveló en un instante. No es que yo fuera muy inteligente, muy clarividente; eso se entendía en mí sin que yo pusiera casi ni da de mi parte, y ahí estaba lo más horrible. Me quedé clavada frente a la inscripción, mirándola como si me hipnotizara. No sé qué pensé, qué resolví... quizás nada. Lo que recuerdo a continuación fue que en mi pupitre donde vegetaba tarde tras tarde abrí el cuaderno todavía en blanco, tomé el lápiz que todavía no había usado, y reproduje de memoria aquella inscripción, raya por raya, sin saber qué era eso pero sin equivocarme en un solo trazo: LACONCHASALISTESPUTAREPARIO[189].

Quant à Bellatin, la voix narrative travestie dans *El Gran Vidrio*, ainsi que le jeu avec l'autofiction, pourraient répondre à un désir narcissique de l'auteur de se mélanger au personnage dans ses récits. « Creo que soy algo mentirosa»[190]. Le protagoniste qui narre ce récit, devient, dans un mécanisme de fusion réalité et fiction, un nouveau caractère entre le personnage fictionnel de Bellatin et l' identité réelle de l'auteur.

À ce propos, il convient de signaler que dans les narrations d' Aira ou de Bellatin, l'autofiction et la stratégie de la voix travestie constituent des procédés assimilés à la transgression, le jeu avec l'image et avec la figure de l'auteur :

> El niño Aira... Está entre ustedes, y parece igual que ustedes. Quizás ni lo han notado, tan insignificante es. Pero está. No se confundan […] Aira es tarado. Parece igual, pero igual es tarado. Es un monstruo. No tiene segunda mamá. Es un inmoral. Quiere verme muerta. Quiere asesinarme. ¡Pero no lo va a lograr! Porque ustedes van a protegerme. ¿No es cierto que van a protegerme del monstruo? ¿No es cierto...? Digan…[191]

La question stylistique de la voix et de l'identité se pose lorsque ce mécanisme narratif est mis en œuvre par une femme auteure. Certes, au-delà de la forme esthétique, cet artifice narratif pourrait parfois être interprété comme une méthode ayant pour objectif de souligner la position subordonnée des femmes dans la tradition littéraire. Cristina Peri Rossi explique ainsi le choix de l'emploi d'un narrateur-protagoniste masculin :

---

[189] *Ibid*., p. 19
[190] BELLATIN, M. (2007) *El Gran Vidrio*. España: Ed. Anagrama, p. 32
[191] AIRA, C. (1993) *Cómo me hice monja*. Mexique: Ed. Era De Bolsillo, 2014, p. 19

> Yo creo que la elección del sexo del protagonista tiene que ver con muchas cosas, pero especialmente, con el imaginario colectivo. Lo he dicho muchas veces: si alguien di ce "exilio", inmediatamente se piensa en un hombre, no en una mujer. Lo universal ha sido hasta ahora varón y blanco. Por tanto, cuando una escritora quiere abordar algo universal, casi siempre tiene que tomar en cuenta ese inconsciente colectivo[192].

Clavel s'interroge sur les motifs qui auraient amené ses consœurs à utiliser cette ressource narrative, et suggère qu'il pourrait exister chez les trois auteures précédemment citées un choix personnel, une préférence sexuelle qui les aurait poussées à employer la voix masculine :

> Sin embargo, ninguna de las autoras estudiadas alude a un factor que tal vez influyó en la elección de la primera voz narrativa masculina: sus preferencias personales de género. Josefina Vicens, Cristina Peri Rossi y Sylvia Molloy son autoras cuya homosexualidad, si no declarada abiertamente en todos los casos, sí resulta reconocida por sus lectores. Pero abordar sus obras desde la perspectiva de la biografía y el psicoanálisis puede resultar un terreno demasiado resbaladizo. En cambio, escudriñar en los textos mismos los recursos que emplean para hacer creíbles esas voces travestidas resulta más congruente por una especie de fidelidad literaria: un escritor es las obras que ha escrito[193].

Il semblerait que le choix d'un personnage masculin permette d' aborder une multiplicité de facettes qui, avaient été jusqu'à présent explorées par des auteurs masculins. Nous pourrions penser que Clavel, dans *Las Violetas son flores del deseo*, a pu choisir un personnage masculin car sa voix donnerait davantage de crédibilité aux yeux du lecteur, et permettrait en outre d'en accepter l' expérience perverse. Plus simplement, il pourrait s'agir de se mettre ainsi dans « la peau » du sexe masculin et d'exprimer par des mots les ardeurs qu'ils ressentent, à l'instar du narrateur-protagoniste de cette fiction. La femme, à qui on a interdit de désirer pendant des siècles, est rarement la narratrice de ses propres désirs et pulsions sexuelles, si ce n'est à travers un désir masculin qui lui attribue sa propre manière de se sentir désirée : « El deseo femenino se ha desplegado entonces a las exigencias masculinas y la mujer ha sido, de una cierta manera, reducida a la esclavitud por voluntad de dominación del

[192] CLAVEL, A. (2011) « Hombres narrados por mujeres » Mexique: Revista de la universidad de México.
[193] *Ibid*., p. 76

hombre»[194]. Si nous prenons l'exemple de la voix « travestie » chez Clavel, l'utilisation du genre masculin comme neutre normatif remplace la troisième personne du singulier. Cette personne renvoie à un discours généralisé qui permettrait à l'auteure mexicaine de décrire très naturellement certaines expériences et sensations communes à tous les êtres humains : « Cualquiera que se haya asomado al pozo de sus deseos lo sabe »[195].

Las Violetas son flores del deseo, qui est narrée par un personnage masculin, met en scène un désir incestueux qui présente une vision traditionnelle de la femme exhibée au voyeurisme masculin. Ce personnage masculin entretient avec ses poupées érotiques une relation très tendre – que nous pourrions traditionnellement qualifier d'«efféminée». Même si le narrateur-protagoniste de ce roman – ainsi que d'autres narrateurs présents dans les histoires de la mexicaine – se comportent de manière très virile et sont des sujets actifs du désir, en approfondissant l'analyse du récit, nous retrouvons des traits traditionnellement associés à l'univers féminin, comme l'émotivité. Cependant, Clavel déclare dans « Los caballeros las prefieren calladas»[196] qu'elle a créé un personnage qui partage le fétichisme du regard des poupées avec le récit de « *Las Hortensias* » de Felisberto Hernández. Avec cette narration du « je » en tant que voix masculine, l'auteure semble se rapprocher esthétiquement de la poétique d'un auteur de référence:

> La verdad es que, originalmente todo había surgido como un ejercicio de imaginación, un ensayar la voz masculina del padre narrador para dar cabida a los recónditos secretos de un deseo fantaseado y prohibido: el deseo de un hombre por su hija de once años. También el reto: que mi relato estuviera a la altura, que no desmereciera frente a la herencia recibida de Felisberto Hernández[197].

Monica Wittig affirme qu'il n'existe pas d' écriture dite « féminine », puisqu'il n'y aurait pas d' écriture considérée comme « masculine ». Qu'est-ce qu'une écriture féminine ? Selon Monica Wittig, quand nous faisons allusion à la distinction générique, nous nous référons au genre féminin, puisque le genre masculin serait un genre neutre, utilisé pour la généralisation dans le langage : « El género en tanto que concepto, exactamente como el sexo, es un instrumento que sirve a constituir el discurso del

[194] PASINI, W. (2002) *La force du désir*. Paris : Ed. Odile Jacob, p. 30
[195] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo*. Mexique : Alfaguara, p. 8
[196] CLAVEL, A. (2008) « Los caballeros las prefieren calladas ». Site web www.violetasfloresdeldeseo.com (/revista/capitulos/ensayo.pdf)
[197] *Ibid*., p. 9

contrato social, en tanto que heterosexual »[198]. Le genre masculin se conçoit par défaut et nous renvoie à l'universalité du langage : « Nos prestamos a nombrar únicamente lo que hace cada locutor cuando dice "Yo" y se reapropia de todo lenguaje para reorganizar cada vez el mundo según su punto de vista »[199].

Il suffit de lire les fictions contemporaines avec des voix masculines pour nous convaincre que les auteures actuelles sont conscientes des limites de la masculinité et de la crise des genres. C'est pourquoi la déconstruction générique employée par ces auteures et de nombreux écrivains utilisent comme mécanisme la transgression, en faisant constamment référence aux deux genres normatifs, probablement dans un but de les redessiner en les confrontant à la tradition. Elisabeth Badinter l'évoque dans *XY de l'identité masculine:* « Masculinidad y feminidad son dos construcciones relacionales […] nadie puede comprender la construcción social tanto de la masculinidad como de la feminidad sin referencia al otro »[200].

La narration poétique de la mexicaine Josefina Vicens aurait été l'une des pionnières en ce qui concerne la volonté de se défaire des paramètres génériques. Ses romans abordent les conventions sociales de l'imaginaire masculin afin de mieux remettre en question la supériorité de l'homme à travers la complicité générique. La domination masculine apparaît dans sa narration comme la condition actuelle du mal-être masculin, dont le costume est devenu trop lourd à porter. *El libro Vacío*[201] et *Los años falsos*[202] sont des romans qui développent le discours générique masculin traditionnel en lien avec d'autres sujets sociaux comme la politique et l'écriture.

Le travestisme générique que nous trouvons dans le roman de Clavel, *Cuerpo náufrago*, peut être lu comme une transformation métaphysique, un mécanisme discursif qui vise à fragiliser les binarismes masculins et féminins à partir de l'interrelation générique. Le personnage d'Antonia dans *Cuerpo náufrago* se réveille un matin métamorphosé en homme et découvre le monde masculin et ses stéréotypes dans un corps différent. « Somos cuerpos encarcelados en nuestras mentes » – affirme le

[198] WITTIG, M. (1992) *La Pensée Straight*. Paris: Ed. Amsterdam, p. 116
[199] *Ibid*., p. 123
[200] BADINTER, E. (1992) *XY, de l'identité masculine*. Paris: Ed. Odile Jacob, 1994, p. 24
[201] VINCENS, J. (1958) *El libro vacío*, (1982) *Los años falsos*. Mexique : Ed. S. L. Fondo de cultura económica de España, 2006
[202] *Ibid.*

personnage, c'est-à-dire des êtres conditionnés par des tabous et des préceptes, et c'est pour cela que nous oublions notre essence fondamentale : le désir.

Dans cette optique, le protagoniste de *La Cresta de Ilión*[203] de l'écrivaine mexicaine Cristina Rivera Garza tait son « identité » féminine à ses interlocuteurs. Ainsi, ces deux récits mettent en question l'absurdité des étiquettes de genre et réfléchissent sur les problèmes de l'identité. À ce propos, Clavel a souligné la façon dont cette narratrice réussit à déstabiliser les binarismes de sexe et de genre :

> Y es precisamente esta autora la que nos permite reformular los mecanismos y recursos de la investidura de una identidad de género en el marco del travestismo de la primera voz narrativa de las escritoras mencionadas, al ofrecernos en términos de la creación, del trastocamiento de las categorías anteriormente inmutables de identidad y género, un espacio mucho más rico en inestabilidad, polidimensionalidad, mutabilidad e incertidumbre que mejor da cuenta de los conflictos, contradicciones, pulsiones y pasiones del ser humano contemporáneo[204].

Le monologue intérieur des narrateurs-protagonistes de *La Última noche de Dostoievski*[205] de Peri-Rossi et de *Las Violetas son flores del deseo* de Clavel correspond, selon notre lecture, à une tentative de révéler en détail le psychisme d'un antihéros contemporain. Dans ces fictions, nous sommes face à deux personnages qui transgressent la morale et les normes sociétales. Pour déconstruire les conventions, il convient de mettre également en relief le binarisme générique. Ainsi, ces deux romans dévoilent surtout le procédé discursif de la transgression, caractéristique de la littérature contemporaine. Nous éprouvons de la sympathie et de la complicité pour le personnage de fiction de Peri-Rossi, aussi bien que pour le personnage pervers de Julián Mercader dans *Las Violetas son flores del deseo*. Malgré ses vices et ses faiblesses, le personnage de Peri Rossi fait preuve de courage lorsqu'il se dresse face aux conventions sociales en s'acceptant en tant qu'être imparfait soumis à ses pulsions. Il invoque le droit à être « défectueux », se forgeant une personnalité construite d' un ensemble de « défauts » qui sont matérialisés à partir de la métaphore du jeu et des machines à sous. Le récit sincère

[203] RIVERA GARZA, C. (2013) *La cresta de Ilión*. Mexique : Tusquets Ed. S.A., Formato Kindle.
[204] CLAVEL, A. (2011) « Hombres narrados por mujeres ». Mexique : Revista de la universidad de México, p. 80
[205] PERI ROSSI, C. (1992) *La última noche de Dostoievski*. Barcelona: Ed. Mondadori

de cet individu contemporain, présenté comme vicieux, faible et amoral, finalement l'humanise et le rapproche du lecteur:

> Soy un tipo adictivo. Tengo adicción al juego, al cigarrillo, a las mujeres, a la lectura del periódico, a la ducha y a la vida: detesto la certeza de ser mortal. Pero los otros – los que no juegan – tienen también sus adicciones: son adictos al trabajo, al dinero, al fútbol, al alcohol, a los medicamentos, a las hierbas, a la actualidad o a la moda. Hay adictos a la religión y otros a la política. Por lo menos las mías son adicciones lúdicas y no hago daño a nadie, salvo a mí mismo[206].

La psychanalyste corrobore l' idée que les étiquettes génériques sont des carcans normatifs :

> Al aludir a mi condición de mujer, y no de profesional – dice – usted ha querido traspasar la frontera. Ha querido jugar en otro campo, para usar una terminología que le resultará familiar. No estoy dispuesta a entrar en ese territorio. Nada nos hemos dicho, usted y yo, de hombre a mujer, o de mujer a hombre, todavía. Como jugador que es, sabe perfectamente que una de las condiciones del juego es respetar las reglas, jugar con las mismas cartas[207].

Nous pouvons conclure à ce point de la recherche que parler de la voix narrative travestie et du genre de l'autofiction suppose de mettre en relief une stratégie linguistique qui sert à déconstruire l'identité sexuelle. Ce jeu de sexualisation ambigu, auquel nous accédons par le genre narratif de l'autofiction et l'artifice de la voix travestie, transforme le domaine du réel et de l'imaginaire du roman en un univers unique, sans frontières de genre. C'est pourquoi il est intéressant de revenir vers Barthes et sa notion du neutre. Barthes formule que le neutre serait, au niveau lexical, un état qui va au-delà des distinctions (genre, forme) afin de dissoudre le paradigme linguistique : « Il supporte mal toute image de lui-même, souffre d'être nommé. Il considère que la perfection d'un rapport humain tient à cette vacance de l'image : abolir en soi, de l'un à

[206] *Ibid.*, p. 95
[207] *Ibid.*, p. 106

l'autre, les adjectifs ; un rapport qui s'adjective est du côté de l'image, du côté de la domination, de la mort »[208].

Nous admettons que la figure de l'auteur est reliée à sa production, c'est-à-dire, aux mécanismes fictionnels originaux et novateurs de la construction d'une histoire et d'un style. Le texte et l'auteur sont imbriqués à une tierce personne, le lecteur : « En literatura lo real no va por un lado y lo ficticio por otro, lo podemos separar artificialmente, pues esa supuesta oposición se opera en el texto, del que resulta un objeto que enriquece y modifica a partes iguales lo real y lo imaginario »[209].

Barthes, dans son écrit *La mort de l'auteur*[210], énonce que l'auteur perd l'autorité sur son texte à la faveur d'une multiplicité de sens possibles. Le lecteur est celui qui réécrit le texte par sa lecture. Cette crise de la notion d'auctorialité mène à la déconstruction de la figure de l'auteur. Le rôle principal de l'interprétation de l'œuvre revient au lecteur, qui va opérer une construction du texte : « La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe »[211].

Cette idée barthésienne est celle qui a perduré jusqu'à 1960. Cependant, cette influence se fait de nouveau ressentir chez les auteurs contemporains. Et comme l'affirme Alberca :

> Hoy nos encontramos, quizá, en el extremo contrario del péndulo, pero con la ventaja que el penduleo presente no está auspiciado por ningún fundamentalismo ideológico, es decir, ni niega las aportaciones precedentes, ni ejerce ninguna intolerancia. Además, nos guste o no, nuestro tiempo se caracteriza por un repliegue individualista que pone en entredicho aquella doctrina y que permite leer en los textos la presencia, voluntaria o involuntaria, oblicua o paródica, de la voz, la figura y el mundo particular del autor[212].

[208] BARTHES, R. (1975) *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris : Seuil, collection « Écrivains de toujours», 2013, p. 127
[209] ALBERCA, M. (2007). *El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción*. Malaga, Biblioteca Nueva, p. 47
[210] BARTHES, R. (1967) *La mort de l'auteur*. Paris : Seuil, 2002
[211] BARTHES, R. (1964-80) *El susurro del lenguaje Más allá de la palabra y de la escritura.* Barcelona: Editorial Paidós Ibérica, 1994, p. 64
[212] ALBERCA, M. (2007). *El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción*. Málaga : Biblioteca Nueva, p. 12

CHAPITRE 3

Vers une esthétique de la jouissance par le regard

La lampe du corps, c'est l'œil

~ Jacques-Bénigne Bossuet

Quand nous parlons d'esthétique comme d'une discipline scientifique, un philosophe nous vient à l'esprit. C'est l'un des penseurs les plus influents non seulement du devenir esthétique mais aussi de la modernité et de la philosophie universelle : Emmanuel Kant. Dans *Critique de la faculté de juger ou critique du jugement*[213], Kant formule un concept-clé dans le domaine de la « forme » : le jugement de goût comme expérience esthétique.

L'intérêt des postulats de Kant tient à la notion d'intersubjectivité ainsi qu'à l'autonomie que le philosophe allemand attribue à la faculté de juger. Le goût esthétique suscité par la représentation ne se réduit pas à son caractère objectif et sensible, à l'instar des particularités que certains auteurs précédents avaient jugées corrélatives et déterminantes pour caractériser la notion de représentation. Ce qui est « beau » – affirme Kant – n'est pas un concept attribué aux choses pour leurs qualités objectives. Les choses nous affectent subjectivement et provoquent en nous des sentiments. Comment appliquer le jugement esthétique de goût à une collectivité ? Pour Kant, lorsque l'on éprouve le sens esthétique de quelque chose, il se déclenche en nous une sorte de « sens commun », une manière de penser qui est souvent partagée. Cette émotion ne s'impose pas, il s'agit plutôt d'une réaction qui aboutit, par les moyens du « raisonnement » et de « l'imagination », à un sentiment de partage. Cependant, il n'existe pas de règle du goût objective imposant à l'homme ce que serait le sens du beau. Ce dernier possède toujours un caractère individuel et subjectif, même lorsqu'il rejoint l'assentiment général. Le beau est donc relatif au sujet. Les jugements esthétiques sont des appréciations de l'intellect qui génèrent un sentiment. Kant affirme que le « beau » n'est pas formalisable par des concepts, et qu'il n'est donc pas mesurable. C'est pourquoi le philosophe attribue une valeur fondamentale à la représentation des choses sensibles: l'art est toujours imitation de la nature.

C'est en opposition à cette conception de la représentation des choses proposée par Kant, que les conceptualisations de Hegel dans *Esthétique*[214] deviennent intéressantes pour notre analyse esthético-sémantique. Avec Hegel, nous sommes témoins d'un changement de paradigme dans la représentation esthétique : l'artistique

[213] KANT, E. (1790) *Analytique du beau. Critique de la faculté de juger ou critique du jugement*. Paris : Hatier, 2007

[214] HEGEL, G. W. F., *Esthétique, tome premier*. 1935 (posth.). Traduction française de Ch. Bénard, 1840-1851. Disponible en ligne : (http://classiques.uqac.ca/classiques/hegel/esthetique_1/Hegel_Esthetique_tome_I.pdf)

est supérieur à la nature. C'est à travers l'esprit que nous trouvons une figuration correspondant à la beauté. Grâce à ses conceptions esthétiques, la modernité « questionne » le rationalisme des époques précédentes. L'intérêt de la réflexion de Hegel réside dans la manière dont se profilent déjà dans ses discours des idées qui vont tracer le devenir de l'esthétique moderne. Pour le philosophe allemand, *le Siècle des Lumières* et la philosophie kantienne avaient interprété de manière équivoque ce que la raison devrait aborder et délimiter. À son tour, Hegel cherchera à travers l'esthétique l'évolution de l'esprit moderne. L'art ne se limite pas à imiter des formes de la nature, il doit être conçu comme une représentation idéale de l'esprit. À cet égard, le champ esthétique acquiert un rôle déterminant, tel que l'avaient employé à l'époque classique les domaines de la religion et de la philosophie. L'art moderne préconisé par Hegel s'envisage comme une rupture entre le passé artistique et l'époque présente dans laquelle il a été conçu ; la dialectique hégelienne possède comme substance « l'esprit », entité qui participe de la notion d'Idée, un domaine auquel nous accédons par la pensée et par la conscience : « Que le vrai ne (soit) effectif que comme système, ou que la substance soit essentiellement sujet, est exprimé dans la représentation qui énonce l'absolu comme esprit − le concept le plus sublime, et qui appartient aux temps modernes et à sa religion »[215].

Pour Hegel, la fonction de la philosophie consiste à interpréter la modernité comme une période marquée par la liberté et par la subjectivité. Pour atteindre ce stade, la morale et la religion se réconcilient et contribuent à une profusion de nouvelles formes de représentation transformées en art, et ce dernier sera conçu en tant que manifestation sublime de l'expression de l'esprit. Cette évolution des domaines publics se traduit par le recours à des notions telles que la sensibilité et l'imagination (jusque-là considérées comme des concepts ou des dogmes dénués de consistance). Le véritable cœur de réflexion de la théorie esthétique de Hegel réside dans l'importance que le philosophe accorde à ce qui selon lui conforte le mental (l'esprit) ; une forte puissance qui s'adresse aussi bien à l'imagination qu'à la sensibilité par le détachement de l'aspect strictement rationnel des formes. Sur le plan esthétique, un des points importants à ne pas éluder, selon Hegel, est le lien entre le mental et la forme, l'idée se trouvant en constante transformation et évolution. Ainsi, la nature participe-t-elle de la réalité intérieure pour exprimer l'état absolu auquel s'intéresse l'art :

[215] HEGEL, G. W. F. (1807) *Phénoménologie de l'esprit*. Paris : Gallimard, 1993, p. 87

> Car c'est au-delà de tous ces objets perçus immédiatement par le sens et la conscience qu'il faut chercher la véritable réalité, la substance et l'essence de toute chose, de la nature et de l'esprit, le principe qui se manifeste dans le temps et dans l'espace par toutes ces existences réelles, mais qui conserve en lui-même son existence absolue. Or, c'est précisément l'action et le développement de cette force universelle qui est l'objet des représentations de l'art. […] L'art dégage la vérité des formes illusoires et mensongères de ce monde imparfait et grossier, pour la revêtir d'une forme plus élevée et plus pure, créée par l'esprit lui-même. Ainsi, bien loin d'être des simples apparences purement illusoires, les formes de l'art renferment plus de réalité et de vérité que les existences phénoménales du monde réel. Le monde réel est plus vrai que celui de la nature et de l'histoire[216].

Dans cette perspective, l'importance de certains auteurs et des mouvements artistiques de la modernité ayant œuvré au devenir esthétique de notre « postmodernité » est indéniable. Ces figures ont été une source d'influence pour le devenir de l'art contemporain. Aujourd'hui, on explore des représentations esthétiques dans des formes privilégiant un fort contenu symbolique des théorisations passées. Les avant-gardes artistiques cherchaient à renverser les canons moraux, esthétiques et politiques conventionnels et concevaient leur art dans une logique subversive et transgressive. L'art d'avant-garde apparu au XIXe siècle est conçu comme une manifestation de la transgression par excellence, et il redéfinit, tel que l'affirme Nathalie Heinich, les principes du canon et le sens de la norme dans l'art :

> L'acceptation, voire la valorisation de l'anormalité, de sorte que c'est l'hors norme qui tend à devenir la norme. Déplacement de la normalité à l'anormalité, de la conformité à la rareté, de la règle à l'originalité, du succès à l'incompréhension, et de la réussite présente à la gloire posthume[217].

Les courants avant-gardistes des années 1920-1930, tels que le surréalisme ou le dadaïsme, ainsi que l'ingénieux travail de Bataille, profitent de la liberté subjective que leur confère la modernité comme puissance créatrice pour symboliser et mettre en

[216] HEGEL, G. W. F., *Esthétique, tome premier*. 1935 (posth.). Traduction française de Ch. Bénard, 1840-1851, p. 19. Disponible en ligne : (http://classiques.uqac.ca/classiques/hegel/esthetique_1/Hegel_Esthetique_tome_I.pdf)
[217] HEINICH, N. (2014) Le *Paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique.* Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, p. 23

lumière le caractère profane de l'art et s'en approprier à travers une esthétique inusitée, à savoir, violente :

> Les surréalistes avaient voulu provoquer cet état de choc par des moyens esthétiques employés de manière agressive. Bataille poursuit les traces de « cette illumination profane » (Benjamin) jusque dans les tabous relatifs au cadavre, au cannibalisme, à la nudité, au sang menstruel, à l'inceste etc.[218]

De nos jours, les théorisations les plus récentes concèdent à l'imagination une importance fondamentale concernant la valeur esthétique. Comme le précise Yves Michaud dans *L'art à l'état gazeux*[219], l'esthétique relève d'un domaine vaste : l'imagination. Cette dimension de l'esprit encourage l'art à se centrer sur la fonction émotive du langage. Cela se traduit (pour ce qui est de la valeur artistique) par ce dont une œuvre est capable de provoquer, de susciter à travers l'affect : « Ce n'est plus le concept de beauté ni les formes d'art qui sont au centre de l'esthétique, mais l'expérimentation des œuvres avec l'activité de l'imagination »[220].

3.1. Les enjeux de la pulsion scopique comme expérience esthétique de lecture

Notre approche repose sur l'hypothèse que la littérature contribue à élargir l'expérience esthétique déclenchée par d'autres domaines artistiques tels que les arts visuels. C'est pourquoi nous pouvons penser que les définitions dévolues jusqu'à présent au domaine de l'écriture créative nécessitent de se rénover, et d'abolir des frontières avec d'autres genres artistiques afin que l'époque contemporaine, loin d'être une étape de récupération ou d'imitation artistique, se réinvente.

La fin du modernisme annonçait une décadence dans la tradition artistique. La liberté de production et la multiplicité des styles proposés par le nouvel art appelé «

[218] HABERMAS, J. (1985) *Le discours philosophique de la modernité: Douze conférences.* Paris : Gallimard, 2011, p. 123
[219] MICHAUD, Y. (2003) *L'art à l'état gazeux, Essai sur le triomphe de l'esthétique*. Paris: Ed. Stock
[220] *Ibid*., p. 14

post-moderne » n'étaient pas envisagées comme des avancées favorisant le champ esthétique. L'art contemporain s'était condamné à la stagnation, en se réduisant dans sa conception et ses prétentions artistiques. Il ne se montrait plus dans les musées ou en vitrine des expositions mais se contemplait et se répandait dans tous les cercles de notre vie sociale, en traversant les frontières entre la réalité et les domaines confinés à la représentation artistique. On ne pouvait, pour autant, l'associer à un style identifiable et défini :

> De una extensión enorme, pasamos a una extensión reducida para, finalmente, romper las barreras, por la propia dinámica histórica del arte, y volver a abrir la extensión, la infinidad de productos y de prácticas que hoy pretenden acceder al restringido y distinguido reducto del arte es muy grande, y eso plantea grandes interrogantes acerca de la naturaleza misma del arte, en la medida en que nos situamos en los límites del concepto[221].

Cependant, loin de ce panorama pessimiste, nous pouvons envisager la discussion du contemporain comme une notion atemporelle qui annonce à présent un moment artistique et historique. Certes, de nos jours, l'art et la littérature présentent de nouvelles structures que nous ne pouvons pas laisser en exergue : ce n'est pas parce que le contemporain est un dialogue continu avec le passé qu'il ne possède rien de nouveau à nous offrir et à nous montrer. Le contemporain est surtout création, production qui ne peut pas délaisser ce qui a déjà été, qui vit ouvertement avec ses prédécesseurs. Nous admettons avec Danto que l'art contemporain doit être compris comme pluraliste, tolérant et hétéroclite. Ces mêmes qualités peuvent s'élargir au domaine de la création poétique:

> It is part of what defines contemporary art that the art of the past is available for such use as artists care to give it. What is not available to them is the spirit in which the art was made. The paradigm of the contemporary is that of the collage as defined by Max Ernst, with one difference. Ernst said that collage is "the meeting of two distant realities on a plane foreign to them both."The difference is that there

[221] CASTRO, S. J. (2005) *En teoría es arte. Una introducción a la estética*. Samalanca: Editorial Edibesa, p. 12

> is no longer a plane foreign to distinct artistic realities, nor are those realities all that distant from one another[222].

À partir de l'innovation des *ready-made* de Duchamp, brisées les barrières entre l'idée et l'art rétinien, la forme artistique semble s'effondrer. Or, serait-il probable de penser que la critique n'ait pas été suffisamment attentive à observer l'ampleur de combinaisons artistiques que notre temps nous invite à observer ? : «But perhaps nothing better defines the transition from modernism to our present age than the decreasing applicability of classical aesthetic theory to the art of the present moment»[223].

Heidegger évoquait les conflits récurrents sur les œuvres artistiques. L'art se situe au-delà de son sens esthétique lorsqu'il nous renvoie à la valeur métaphysique de sa production. Un tel état transcendantal doit être étroitement relié avec à la fois le contexte historique dans lequel a vécu l'artiste et celui du spectateur contemporain. Le sens d'une œuvre nous conduit à une expérience singulière, et selon Gadamer, nous inviterait à explorer un langage jusqu'à présent inconnu:

> Lo que vale así para todo discurso, vale también de modo eminente para la experiencia del arte. Aquí hay algo más que expectativa de sentido; aquí hay lo que quisiera llamar « sentirse alcanzado » (Betroffenheit) por el sentido de lo dicho […] La obra de arte que dice algo nos confronta con nosotros mismos. Eso quiere decir que declara algo, que tal y como es dicho ahí, es como un descubrimiento, es decir, un descubrir algo que estaba encubierto[224].

En résonance avec la pensée de Gadamer, Gérard Dessons précise qu'il existe dans toute création artistique un procédé transubjectif qu'il considère primordial, et qui révèle que la transcendance d'une œuvre repose sur ce fragile moment de perception. Et un tel contexte historique influence la répercussion que l'œuvre peut susciter dans l'ensemble d'une collectivité : « Cette spécificité de l'œuvre d'art, qui définit sa signification par l'affirmation de sa subjectivité, c'est exactement ce qu'on appelle la

[222] DANTO, A. C. (1996) *After the End of art : contemporary art and the pale of history.* Princenton: Princeton University Press, 2014, p. 21
[223] *Ibid*., p. 40
[224] GADAMER, H. G. (1976-86) *Estética y hermenéutica. Recopilación*. Madrid: Ed. Tecnos/Alianza, 2011, p. 60

ma-nière. Concept à réinventer, la manière nomme indissociablement une forme et l'historicité d'une pratique »[225].

Les réflexions de Dessons nous amènent à une question fondamentale : le philosophe français présente la théorie de la « manière » en tant qu'une articulation double de la pensée. La notion de manière est à la fois la valeur (l'essence) et l'artisticité d'un historicisme. Et, selon le philosophe, l'étude d'une série de « manières » comme résultat des consciences individuelles nous permettrait de reconnaître une pensée collective consolidant la marque d'une contemporanéité :

> La manière dont il est question se théorise en même temps que se théorise l'art. C'est pourquoi, l'objet de ce livre n'est pas l'étude des manières singulières, mais ce qui fait qu'une manière personnelle accède au status de pensée collective. La manière alors, devient un concept de la question de l'artisticité, de la littérarité. L'art y est rapporté nécessairement à la valeur et à l'historicité[226].

Dans cette optique, nous devrions être sensibles à tout ce que l'auteur a prouvé, non seulement quant à la signification sémantique mais aussi en référence à ce qui ressurgit une fois l'œuvre accomplie. Le texte littéraire s'impose à la manière d'un espace privilégié pour repenser le contemporain. À la question d'un journaliste sur la connexion de l'écriture de Mario Bellatin avec l'art de Duchamp, l'écrivain mexicain réplique que son corpus se révèle tout simplement comme le produit de la contemporanéité. Avec une telle réponse, Bellatin nous offre des clés pour repenser la littérature et remettre en question l'association réductrice de la littérature à un système incommutable et rigide :

> - Periodista: ¿Le interesa hacer una « traducción libre » de la actitud de Duchamp hacia el arte llevándolo a la literatura?
> - Bellatin: No. Mi actividad no puede entenderse como una traducción. Siento que al hacer una reflexión contemporánea de lo literario surgen, de manera hasta cierto

[225] DESSONS, G. (1997) « Pour une sémantique de l'art ». Paris : Revue de linguistes de l'Université Paris Ouest Nanterre, pp. 327-333
[226] DESSONS, G. (2004) *L'Art et la manière.* Paris : Ed. Champion, p. 21

> punto espontánea, propuestas que pueden alterar la rigidez con que muchas veces se asume la escritura[227].

Nous sommes conscients des barrières du langage lors du processus de lecture, et à travers une opération de compréhension, nous effectuons des processus continus de décodification du signifiant linguistique afin d'aboutir à interpréter les sens figurés multiples du texte auquel nous nous confrontons. À cette difficulté s'ajoute un autre obstacle : le langage écrit semble se trouver plus empreint de nos conventionnalismes culturels, sociaux et moraux, tandis que l'image visuelle, même si elle doit également être décodée, contribue à exercer davantage le processus imaginatif, nous permettant ainsi de nous projeter dans l'imaginaire avec moins d'interférences.

Tel que l'affirme Ángel Gabilondo en reformulant les conceptions de Gadamer, l'héritage artistique comme expérience esthétique est confirmé par des procédés qui transforment aussi bien l'objet artistique que l'opération d'observation de l'œuvre. Le poète, à l'instar de tout autre artiste, ne contrôle pas cet aspect de l'écriture ni les reproductions des lectures postérieures, même s'il propose au lecteur des outils à sa portée pour l'inviter à une confrontation historique avec le texte:

> Y ese encuentro confirma la historicidad de la existencia como lectura y reescritura del propio pasado. Y con ello, obviamente, se subraya que la historicidad no es sólo asunto del objeto, sino de la cosa misma, y el sujeto no es un mero espectador, sino que, en caso de que quepa serlo, lo será en el proceso como parte constitutiva de la «procesión». El modo de proceder no será ya el suyo, sino el de tal cosa misma. Y a la par, es el reconocimiento de la pertenencia a un determinado mundo histórico. Por ello, la experiencia estética es radicalmente este encuentro con dicha pertenencia[228].

La recherche du « non-dit » à travers la « forme » nous offre de nouvelles possibilités pour envisager le texte. Un point important à retenir – qui a déjà été formulé par Gadamer – serait de garder à l'esprit que le sens de la réalisation d'une œuvre est un processus singulier et sans fin, dont la signification dépend de notre historicité et de

[227] Voir interview avec Mario Bellatin, JARQUE F. (2007) «Cada livro mío tiene un Yo fantasmagórico». España: Ed : El País

[228] GABILONDO, A. (1996) *Introducción Estética y hermenéutica*: Leer arte. Recopilación. Madrid: Ed. Tecnos/Alianza, 2011, p. 18

notre culture personnelle. Ainsi, l'expérience esthétique que suscite une œuvre devient une déclaration universelle, peu importe l'époque[229]. Les écrivains contemporains semblent être conscients de la façon dont tous les domaines artistiques (y compris le champ poétique) traversent un moment de dévalorisation. Et, influencés par cette obsession de l'image devenue le produit de notre historicité, concèdent-ils plus d'importance à la forme esthétique dans leur mode d'écriture? Envisagent-ils le processus de communication entre le lecteur et le texte en allant au-delà du signe linguistique et de sa duplicité signifiant/signifié par le biais de l'image ? :

> Comunicarse. Y no sólo entre nosotros. Tal parece ser la tarea. Ensanchar y ampliar los límites de lo decible, entre otros aspectos entre las diversas materias y disciplinas, entre las diversas facultades y, en definitiva, en una cierta recomposición en la que la verdad, el bien y la belleza reganen su posición en lo común, en su común sentido. (que no se reduce a sentido común)[230].

Sixto J. Castro précise que tout ce qui concentre nos interprétations esthétiques pourra être considéré comme artistique, peu importe le contenu ou l'objet qui réveille en nous un tel plaisir esthétique :

> Todo lo que produce atención es estéticamente relevante. À priori no puede decirse que nada sea estéticamente irrelevante. Lo que hace de algo estéticamente relevante no es el contenido de la observación o el gesto, sino el hecho de que uno se da cuenta de que la respuesta que inicia está dirigida y causada por propiedades intrínsecas del objeto o evento [...] En definitiva, algo es arte, en principio, si me inclina a interpretarlo estéticamente, a entrar en relación estética con ello[231].

Dans les corpus des auteurs auxquels s'intéresse cette thèse, nous trouvons la trace de l'avant-garde surréaliste. Ils ne sont pas les seuls. D'autres écrivains ont repris la tendance avant-gardiste. Pour César Aira, la rénovation de l'avant-garde doit être comprise comme une alternative pour réinventer l'art. Selon Aira, c'est en étudiant le

[229] GADAMER, H. G. (1976-86) *Estética y hermenéutica*. Recopilación. Madrid: Ed. Tecnos/Alianza, 2011, p. 61
[230] GABILONDO, A. (1996) *Introducción Estética y hermenéutica*: Leer arte. Recopilación. Madrid: Ed. Tecnos/Alianza, 2011, p. 16
[231] CASTRO, S. J. (2005) *En teoría es arte. Una introducción a la estética.* Samalanca: Editorial Edibesa, p. 42

procédé utilisé que l'on distingue l'artistique de ce qui ne l'est pas, du langage même. Dans le cadre de cette expérimentation linguistique, nous allons préciser une racine commune dans l'écriture d'une génération contemporaine d'écrivains :

> Cuando una civilización envejece, la alternativa es seguir haciendo obras, o volver a inventar el arte. Pero la medida del envejecimiento de una civilización la da la cantidad de invenciones ya hechas y explotadas. Entonces esta segunda alternativa se va haciendo más y más difícil, más costosa y menos gratificante. Salvo que se tome el atajo, que siempre parecerá un poco irresponsable o bárbaro, de recurrir al procedimiento. Y eso es lo que hicieron las vanguardias[232].

Nous considérons que cette « manière » d'écrire, rédigée par les écrivains qui ponctuent notre recherche, aboutit à représenter de nouvelles formes qui stimulent l'imagination, grâce à la mise par écrit de l'expression reproduite par le corps et le regard dans son rapport à l'imaginaire. Comment ces écrivains du contemporain peuvent-ils consolider une tendance esthétique d'écriture (recherchée ou non) avec l'héritage de quelques mouvements d'avant-garde dans la pratique des échanges et stratégies scripturaux marquant un courant esthétique hétéroclite en littérature ? Une telle relation étroite entre l'écriture créative et l'avant-garde a été suggérée par la critique contemporaine :

> Reprocesar residuos, materias, más allá de los gustos y de las tramposas recetas del « escribir bien » : la práctica literaria, así desembarazada de lo aparente, sería, por fin alimenticia. La vanguardia, entonces, es lo que resiste, la médula del arte. En todo caso, nombrar de otra manera, definir los términos de otra manera, implicaría pensar de otra manera al autor y el texto[233].

Notre démarche se focalise sur les similitudes du geste narratif de ces auteurs latino-américains contemporains. Ils mettent en narration un procédé qui reconnaît un passé artistique avant-gardiste et transforme le mot en une vision panoramique imaginée. Leur écriture contribue à faire émerger une lecture qui ne se retrouve pas en étroite relation avec le mot si l'on interprète le signe en obéissant à la dichotomie signifiant/signifié. De telle sorte que la création sémantique de ces narrateurs

[232] AIRA, C. (1992) *La prueba*. Mexique : Ediciones Era, 2000, pp. 165-170
[233] PREMAT, J. (2013) « Los relatos de vanguardia o el retorno de lo nuevo ». Colombia: Cuadernos de literatura. Ponficia universidad javeriana, pp. 52-53

rassemblerait plutôt à la signification exercée par l'image comme effet esthétique. Un tel geste narratif a déjà été prôné par Gadamer concernant la quête de signification des mots :

> Es, en ocasiones, una búsqueda de palabras nuevas, una relectura de las dichas, un balbuceo ante el exceso de lo que habría que decirse. No encontrar palabras, como a veces sucede con el enmudecimiento de ciertos cuadros modernos, abre «la significatividad de la declaración sobre sí mismo », la aparición de lo que algo es, sin más: su elocuencia, tal vez silenciosa, el lenguaje del enmudecimiento que se hace oír, una constatación de propia fugacidad, quizás un gesto[234].

Si nous concevons la relation que la littérature contemporaine entretient avec l'avant-garde artistique à partir de l'historicité de l'écrivain et de sa création, on découvre qu'il existe une écriture imprégnée de grandes préoccupations esthétiques. Cette production poétique, sans récupérer les valeurs éthiques et morales de ces mouvements artistiques, c'est-à-dire, sans jeter un regard profond vers les tendances artistiques du passé ni se confronter à celles-ci (rappelons qu'André Breton, dans *Le manifeste du surréalisme*[235]*,* invitait à se passer de la norme esthétique, à fuir toute logique et préoccupation morale), contribue à élargir une conversation avec la tradition. Nous comprenons cette littérature contemporaine comme un processus dynamique qui se réinvente, et observons des affinités avec les procédés artistiques initiés par le cinéma et la photographie. La littérature de ces auteurs resserre les frontières avec d'autres genres artistiques, grâce à la manière dont ils combinent des procédés esthétiques par le moyen du mécanisme narratif du regard.

En ce qui concerne le regard et l'univers intérieur des pulsions constituant notre domaine d'analyse esthético-sémantique, il est intéressant de revenir aux théorisations de Walter Benjamin, un auteur fondamental dont l'œuvre a fortement influencé le domaine de l'esthétique. Ses recherches couvrant différentes disciplines, nous nous intéresserons ici plus particulièrement au champ de l'image. Dans *L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique,* le philosophe allemand analyse l'image photographique et cinématographique et détermine la façon dont les procédés

[234] GADAMER, H. G. (1976-86) *Estética y hermenéutica.* Recopilación. Madrid: Ed. Tecnos/Alianza, 2011, p. 19
[235] BRETON, A. (1924) *Manifeste du surréalisme*. Paris :Ed. Folio, 1985

cinématographiques ont contribué à déconstruire une optique du « visuel » déjà préconisée par Freud et par la psychanalyse :

> So wird handgreiflich, daß es eine andere Natur ist, die zu der Kamera als die zum Auge spricht. Anders vor allem dadurch, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt […] Hier greift die Kamera mit ihren Hilfsmitteln, ihrem Stürzen und Steigen, ihrem Unterbrechen und Isolieren, ihrem Dehnen und Raffen des Ablaufs, ihrem Vergrößern und ihrem Verkleinern ein. Vom Optisch-Unbewußten erfahren wir erst durch sie, wie von dem Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse[236,237].

La psychanalyse cherche à rendre visible l'inconscient pulsionnel. Ce sont précisément des mécanismes de la pulsion scopique, comme ceux que la caméra de cinéma, avec ses méthodes de plan, a cherché à mettre en pratique. Benjamin signale que l'image en mouvement, performance qui nous a été rendue par la technique cinématographique, s'oppose à la contemplation de l'image picturale. Le mouvement de l'image au cinéma nous empêche de réfléchir, d'aboutir à nos idées et nos préceptes moraux. Une manière d'accéder à un tel « regard » est de lire à travers l'image en action. Cette image, captée selon des plans, nous fait reconnaître le *savoir-faire* de la technique cinématographique :

> Man vergleiche die Leinwand, auf der der Film abrollt, mit der Leinwand, auf der sich das Gemälde befindet. Das letztere lädt den Betrachter zur Kontemplation ein; vor ihm kann er sich seinem Assoziationsablauf überlassen. Vor der Filmaufnahme kann er das nicht. Kaum hat er sie ins Auge gefaßt, so hat sie sich schon verändert. Sie kann nicht fixiert werden. Duhamel, der den Film haßt und von seiner Bedeutung [503] nichts, aber manches von seiner Struktur begriffen hat, verzeichnet diesen Umstand mit der Notiz: »Ich kann schon nicht mehr denken,

[236] BENJAMIN, W. (1936). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkei*t (Dritte Fassung). Frankurt: Suhrkamp, 1980, p. 500

[237] Del mismo modo se puede apreciar que el mundo natural que se dirige a la cámara no es igual al que se presenta ante la mirada ; es particularmente diferente a causa de que, en vez de un espacio dispuesto por el sujeto mediante su consciencia, ofrece otro inconsciente establecido [...]Es en este punto preciso que acciona la cámara con sus recursos de ayuda, sus ascensos y descensos, sus montajes y su idoneidad para aislar, dilatar y retardar el curso de algo, su competencia para ampliar y también reducir según diversas escalas. Sus cualidades hacen que percibamos el inconsciente según la óptica, de modo similar a como, a través del método psicoanalítico, aprendemos sobre el inconsciente de origen pulsional. (Benjamin, 2011, p. 72)

was ich denken will. Die beweglichen Bilder haben sich an den Platz meiner Gedanken gesetzt«[238,239].

Les surréalistes, très influencés par la psychanalyse freudienne, ont mis l'accent sur le regard, en mettant en lumière la position-clé que possède la pulsion scopique comme force psychosomatique située au même niveau que la fantaisie et le rêve. Ainsi, l'œil constituait une ressource souvent utilisée par Salvador Dali dans ses peintures. L'artiste espagnol matérialise l'espace symbolique de la perception visuelle et confère un rôle fondamental à l'acte de regarder au-delà de leurs caractéristiques sensitives. Une telle symbolisation du regard devrait être comprise comme un acte relevant de la perception (l'acte de regarder) vers le domaine de l'inconscient en tant que forme de connaissance et de sublimation esthétique.

Fig. 0–1. *L'œil du temps*. Dalí, Salvador. 1949. Musée Dalí·Bijoux, Barcellone (Espagne).

[238] BENJAMIN, W. (1936). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Dritte Fassung). Frankurt: Suhrkamp, 1980, p. 502

[239] Si comparamos el lienzo – la gran pantalla de proyección donde surge el film – con aquel que actúa de soporte de la pintura, vemos que el de la pintura nos invita a contemplar y que frente a él podemos entregarnos a nuestras asociaciones de ideas, mientras que ello es imposible si estamos frente al plano cinematográfico, que cambia apenas lo registra nuestra mirada: no hay modo de fijar el plano cinematográfico… Georges Duhamel – quien detesta el cine y nada entendió de su importancia, aunque lo suficiente de su estructura – apunta lo que sigue : « Ya no soy capaz de pensar aquello que quiero. Las imágenes en movimiento suplantan mi pensamiento ». (Benjamin, 2011, p. 74)

Dans *Les yeux d'Elsa*, Louis d'Aragon évoquait la question de la perception et de représentation de la réalité par la métaphore des yeux, décrite comme un espace de connaissance métaphysique. Une dimension qui, à travers des jeux sonores, reconnaît un abîme de beauté plus profond que celui dévoilé par la beauté extérieure :

Les yeux d'Elsa
Tes yeux sont si profonds qu'en me penchant pour boire
J'ai vu tous les soleils y venir se mirer
S'y jeter à mourir tous les désespérés
Tes yeux sont si profonds que j'y perds la mémoire
À l'ombre des oiseaux c'est l'océan troublé
Puis le beau temps soudain se lève et tes yeux changent
L'été taille la nue au tablier des anges
Le ciel n'est jamais bleu comme il l'est sur les blés
Les vents chassent en vain les chagrins de l'azur
Tes yeux plus clairs que lui lorsqu'une larme y luit
Tes yeux rendent jaloux le ciel d'après la pluie
Le verre n'est jamais si bleu qu'à sa brisure
Mère des Sept douleurs ô lumière mouillée
Sept glaives ont percé le prisme des couleurs
Le jour est plus poignant qui point entre les pleurs
L'iris troué de noir plus bleu d'être endeuillé

Tes yeux dans le malheur ouvrent la double brèche
Par où se reproduit le miracle des Rois
Lorsque le cœur battant ils virent tous les trois
Le manteau de Marie accroché dans la crèche

Une bouche suffit au mois de Mai des mots
Pour toutes les chansons et pour tous les hélas
Trop peu d'un firmament pour des millions d'astres
Il leur fallait tes yeux et leurs secrets gémeaux

L'enfant accaparé par les belles images
Écarquille les siens moins démesurément
Quand tu fais les grands yeux je ne sais si tu mens
On dirait que l'averse ouvre des fleurs sauvages

Cachent-ils des éclairs dans cette lavande où
Des insectes défont leurs amours violentes
Je suis pris au filet des étoiles filantes
Comme un marin qui meurt en mer en plein mois d'août
J'ai retiré ce radium de la pechblende
Et j'ai brûlé mes doigts à ce feu défendu
Ô paradis cent fois retrouvé reperdu
Tes yeux sont mon Pérou ma Golconde mes Indes
Il advint qu'un beau soir l'univers se brisa
Sur des récifs que les naufrageurs enflammèrent
Moi je voyais briller au-dessus de la mer

Les yeux d'Elsa les yeux d'Elsa les yeux d'Elsa[240].

Un précédent similaire se retrouve dans la narration de l'écrivain d'avant-garde Vicente Huidobro. Son écriture illustre la façon dont les avancées cinématographiques des années vingt ont marqué la transposition d'un texte en images. L'esthétique visuelle est essentielle dans ce récit de l'auteur chilien. Ainsi, dans *L'œil, la vue et le regard*[241], étude réalisée par une vingtaine de chercheurs internationaux autour de la problématique de la vue et de la relation à l'image textuelle, Francisca Noguerol mène une riche analyse focalisée sur l'aspect visuel de Cagliostro.

À travers *Cagliostro*[242], Huidobro invite le lecteur à lire en images visuelles et à nous situer face au texte tel que si nous regardions un film en pages-écrans. Dans ce roman, on se prépare en mode spectateur-lecteur en visualisant des images se déroulant de manière simultanée. C'est pourquoi, dans sa préface, l'écrivain chilien nous invite déjà à avoir une « attitude visuelle » à la lecture des mots, afin de pouvoir les décoder en images:

> He querido escribir sobre " Cagliostro " una novela visual. En ella, la técnica, los medios de expresión, los acontecimientos elegidos, concurren hacia una forma realmente cinematográfica. Creo que el público de hoy, con la costumbre que tiene de ir al cinematógrafo, puede comprender sin dificultad una novela de este género[243].

L'histoire narrative explore l'énigme des regards et se centre sur la manière dont la vue constitue l'élément fondamental narré par le personnage protagoniste. Il décrit la façon dont regarde le reste des personnages du récit et met «en mouvement scriptural », selon le précise Francisca Noguerol, les mécanismes de la pulsion scopique:

> Pasamos a comentar la mirada de Cagliostro, personaje poseído por la pulsión escópica que vincula el hecho de ver a las nociones de "saber" y "poder". De ahí su deseo de por rebasar los límites del conocimiento y su intromisión en los destinos humanos[...] Los ojos de Cagliostro constituyen por tanto el verdadero leitmotiv de

[240] ARAGON, L. (1942) *Les yeux d'Elsa*. Paris : Editions Seghers-Poésie d'abord, 2012, p. 41
[241] NOGUEROL, F. (2006) « Poéticas de la mirada en Cagliostro de Vicente Huiodro. L'œil, la vue et le regard: la création littéraire et artistique contemporaine». Sous la direction de Philippe Merlo. Lyon : Grimh, LCE, Grimia
[242] HUIDOBRO, V. (1934) *Cagliostro*. Santiago: Ed. Andrés Bello, 1978
[243] *Ibid.*, p. 17

> la obra: la suya es una mirada magnética, capaz de percibir lo invisible e influir en los hombres[244].

Afin de comprendre le jeu esthétique nous permettant de mieux décoder les fictions au centre de ce travail, il est pertinent de revenir sur les postulats de la théorie psychanalytique et d'observer la façon dont l'écriture créative s'inscrit dans le flux continu d'une action narrative : comment la pulsion scopique devient-elle un effet visuel de performance ?

Freud aborde la question des pulsions tout au long de son œuvre. Le concept de pulsion signifie que, dans l'appareil psychique, il existe des sources d'excitation libidinale (la bouche, la voix, le regard, les oreilles…) qui se présentent comme des zones érogènes pour le sujet. En ce qui concerne la notion de pulsion scopique, elle a été introduite par Freud dans ses *Trois essais de la théorie sexuelle*[245]. La pulsion scopique offre à la vue la fonction d'objet libidinal. Lacan a par la suite donné naissance au concept de regard chez l'homme. Selon le psychanalyste français, le désir de contempler est un besoin humain, le regard ayant ainsi une valeur primordiale. Il a différencié le concept de champ visuel de celui de la vue, qui serait omniprésent et qui nous envahit à tout moment. Lacan va continuer cet entreprise psychanalytique freudienne, selon laquelle nous avons besoin d'être vus pour être regardés : « Ce qu'il s'agit de cerner, par les voies du chemin qu'il nous indique (Merleau Ponty), c'est la préexistence d'un regard – je ne vois que d'un point, mais dans mon existence je suis regardé de partout »[246]. Le regard est du côté du désir et du fantasme. Pour Lacan, la différenciation entre l'œil et le regard se trouve dans le concept de jouissance. La jouissance est le domaine qui permet de passer du registre du réel (la vue) à celui de la pulsion : « L'œil et le regard, telle est pour nous *la schize* dans laquelle se manifeste la pulsion au niveau du champ scopique »[247].

L'œuvre d'art peut nous offrir un spectacle dans lequel nous allons contempler le désir de l'Autre. L'Autre est celui qui me regarde. La contemplation soulève une

[244] NOGUEROL, F. (2006) « Poéticas de la mirada en Cagliostro de Vicente Huiodro. L'œil, la vue et le regard: la création littéraire et artistique contemporaine». Sous la direction de Philippe Merlo. Lyon : Grimh, LCE, Grimia, p. 225
[245] FREUD, S. (1905) *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Paris : Gallimard, 1987
[246] LACAN, J. (1964) *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Le Séminaire, Livre XI. Paris: Ed Poche, 2014, p. 69
[247] *Ibid*., p. 98

forme de « bien-être » face à l'inaccomplissement du désir. Selon Lacan, l'illusion d'optique ou le *trompe l'œil* nous amène à percevoir une réalité distincte, fantasmagorique. Une telle sensation se dégage également à travers le sens esthétique du regard, qui, conçu dans sa fonction de pulsion scopique, permet de procurer la dynamique de regarder/se sentir regardé dans les narrations suivantes. C'est à travers le regard, considéré comme la plus grande arme du désir, que ces narrations poétiques trouvent la façon de représenter une performance de cet état de l'âme humaine, la passion amoureuse, et de mettre en œuvre cette exhibition dansant entre le domaine du rêve et la dimension de la réalité fictionnelle des personnages.

Pour Freud, le rêve est l'accomplissement d'un désir. À partir de cette formule freudienne, nous pouvons observer comment dans les histoires des auteurs que nous allons analyser par la suite, nous trouvons une atmosphère de désir incomplet et inaccompli, et un tel sentiment « opprimant » est évoqué à travers leurs narrateurs-protagonistes. *El Gran Vidrio* de Bellatin présente deux objets de la pulsion : l'organe génital masculin du personnage et sa relation avec la pulsion orale (la bouche de la mère) « No podía permitir que la boca de mi madre fuera más importante que el espectáculo que mis testículos podían ofrecer »[248]. Dans la narration poétique de Clavel, l'œil agit comme objet de pulsion en lui-même: «La violación comienza por la mirada, cualquiera que se haya asomado al pozo de sus secretos lo sabe»[249]. Dans *Las Violetas son flores del deseo*, la pulsion scopique construit une dialectique du regard qui situe le lecteur comme un acteur de l'histoire qu'il contemple, se trouvant dans un rôle de voyeuriste et de pervers, il est là, face au texte, non à travers l'action de voir mais celle de regarder :

> Para que dos se condenen basta una mirada. Para que se reconozcan y se palpen, para que sepan santo y seña, para que dialoguen, a callen vociferen en el idioma sin palabras del pecado. Una mirada sola. No hace falta más. Para perderse y ¿Por qué no para reconocerse de una vez? También para salvarse irrevocablemente[250].

Selon Lacan, pour que l'on puisse parler de la pulsion scopique, un tel processus de voyeurisme doit pouvoir exister. Cette relation avec l'Autre nous conduit à nous

[248] BELLATIN, M. (2007) *El Gran Vidrio*. España: Ed. Anagrama, p. 12
[249] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo*. Mexique : Alfaguara, p.5
[250] *Ibid*., p.67

imaginer à travers la prolongation du regard que le désir transpose sur nous. Pour Lacan, le rapport scopique est celui de la demande, un niveau presque inconscient qui nous renvoie à l'Autre comme source de désir et de manque: « D'une façon générale, le rapport du regard à ce qu'on veut voir est un rapport de leurre. Le sujet se présente comme autre qu'il n'est, et ce qu'on lui donne à voir n'est pas ce qu'il veut voir. C'est par là que l'œil peut fonctionner comme objet a, c'est-à-dire au niveau du manque »[251].

Afin que nos états d'âme comme la pudeur, la honte, la confession etc., puissent se refléter et être perçus, nous aurions besoin de nous projeter dans le champ de vision de l'Autre :

> Le regard est cet objet perdu, et soudain retrouvé, dans la conflagration de la honte, par l'introduction de l'Autre. Mais qu'essaye donc de voir le voyeur ? Ce qu'il cherche à voir c'est l'objet en tant qu'absence. Ce que le voyeur cherche et trouve, ce n 'est qu'une ombre, derrière le rideau[252].

Certes, l'exemple lacanien de la serrure illustre parfaitement le geste voyeuriste et la fonction du regard. Un tel type de regard à travers « la serrure » est le rôle acquis par le lecteur lorsqu'il devient voyeur d'un récit pulsionnel. Le terrain du regard serait lié à une dialectique du désir de l'Autre, comme un geste de contemplation qui se présente toujours nuancé du sentiment de la honte et de la pudeur dans cette relation à plusieurs:

> N'est-il pas clair que le regard n'intervient ici que pour autant que ce n'est pas le sujet néantisant, corrélatif du monde de l'objectivité, qui s'y sent surpris, mais le sujet se soutenant dans une fonction de désir ? N'est-ce pas justement parce que le désir s'instaure ici dans le domaine de la voyure, que nous pouvons l'escamoter[253] ?

Lorsque nous parlons de l'érotisme généré par le regard, nous pouvons concevoir l'action érotique comme quelque chose qui transgresse les normes, qui va les renverser, mais aussi en tant que processus poétique qui s'entrelace avec le geste du

[251] LACAN, J. (1964) *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Le Séminaire, Livre XI. Paris: Ed Poche, 2014, p. 98
[252] *Ibid*., p. 204
[253] *Ibid.*, p. 98

regard. L'érotisme se conjugue avec la violence, la suggestion et la sensualité. Dans la poétique de Mario Bellatin, une telle sensation narrée par l'image textuelle se focalise le plus souvent sur des conflits entre les pulsions de mort et la vie même, une tension qui conduit ses personnages à se poser des questions transcendantales sur l'angoisse de mort et sur l'existence psychique d'un corps non naturel, ainsi que sur la façon dont ce dernier se projette vers le regard: « ¿ Por qué razón deben colocar un brazo ortopédico, con un complicado juego de correas, hierro y cuero, a un niño de tres años? »[254]. Cependant, dans *Las Violetas son flores del deseo* de Clavel, l'instinct de conservation s'impose le plus souvent comme un état nécessaire à la régulation vitale du désir de contempler :

> Mientras Violeta subía a su recámara y nos dejaba solos, era extraño aguardar junto a ellas, a las que conocía desde antes de su nacimiento en los moldes, de quienes en cierta medida era yo su progenitor, y presenciar ahora su naturaleza inquietante y silenciosas. Sentadas a mi alrededor, los brazos y las piernas abiertos no sé si reclamando una suerte de abrazo total o encarnando un estado de gracia fulminante y dispuesto, eran también pequeñas esfinges del destino cuyos labios inmóviles parecían susurrar: « Sabemos mucho mejor que tú lo que estás pensando[255].

L'érotisme des narrations ici choisies se perçoit comme une émotion proche du plaisir ou alors sous la forme d'une sensibilité esthétique qui peut surgir à partir d'états ambivalents tels que la peur, l'étrange et l'inconnu. À propos de cette fonction érotique, la plupart des théoriciens de l'érotisme (Paz, Bataille…) le considère comme une force qui viole les normes, les renverse. Pour Octavio Paz, la limite entre le sexuel et le sensuel se perçoit dans le pouvoir évocateur. La perception ne se contente pas de « voir », l'érotisme doit plutôt activer l'imaginaire :

> La poesía traza un puente entre el ver y el creer [...] por este puente la imaginación cobra cuerpo y los cuerpos se vuelven imágenes. La relación entre erotismo y poesía es tal que puede decirse sin afectación que el primero es una poética corporal y que el segundo es una erótica verbal. Ambos estarían constituidos por una oposición complementaria. El lenguaje-sonido que emite sentidos, trazo material que denota ideas incorpóreas – es capaz de dar nombre a lo más fugitivo y

[254] BELLATIN, M. (2005) *La escuela del dolor humano de Sechuán*. Buenos Aires: Interzona Editora S.A.p. 448
[255] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo*. Mexique : Alfaguara, p.74

> evanescente: la sensación, a su vez, el erotismo no es mera sexualidad animal: es ceremonia, representación. El erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora[256,257].

L'ensemble des travaux de Lacan a tenté d'interpréter l'inconscient à travers le champ de la parole et du langage. Le psychanalyste français s'inspire du système linguistique de Saussure pour mener une réinterprétation du langage symbolique qui avait déjà été théorisé par Freud à travers le signifiant. Les conceptualisations de déplacement et de condensation du rêve freudien sont interprétées au moyen de figures linguistiques comme la métaphore ou la métonymie[258]. Ainsi, la théorie de Lacan simplifie l'univers complexe de l'imaginaire à travers la dichotomie établie par Saussure et sa réduction linguistique. Freud, quant à lui, avait également formulé sa théorie de l'inconscient de façon binaire, une méthode qui renforce la dualité de cette réalité psychique (principe de plaisir, principe de réalité, pulsion de vie, pulsion de mort…).

Cependant, si l'on se rapproche de tels concepts psychanalytiques, nous observons que ces paroles créent une tension dans leur contradiction et constituent une seule métaphore de désir ambivalent. Si la théorie psychanalytique freudienne s'efforce de formuler deux principes, le principe de plaisir (halluciné) et le principe de réalité (perception), nous voyons que Lacan considère que de telles manifestations binaires et opposées appartiennent à un même univers, celui du principe du plaisir : « Lust-Unlust, plaisir-déplaisir, qui ne sont justement que les deux formes sous lesquelles s'exprime cette seule et même régulation qui s'appelle principe de plaisir, qui en forme la limite »[259].

Nous apprenons, grâce aux formules lacaniennes de son *Séminaire VII*, que les manifestations émotives qui s'en dégagent au niveau physique-perceptible (douleur, plaisir, honte, dégoût…) s'insèrent dans le principe de plaisir[260]. On pourrait donner du sens à une métaphore prédicative de ces poétiques, pouvant être lues comme des

[256] PAZ, O. (1987) *Los privilegios de la vista*. Obras completas IV. Barcelona: Edición Galaxia Gutenberg, 2001, p. 13
[257] Pour certains auteurs comme María Mercedes Gómez (2016, p.54), l'érotisme ne possède pas comme objectif unique l'excitation sexuelle, il conduit plutôt – dirions-nous –à une découverte ou redécouverte des sensations qui ne sont pas uniquement sexuelles, mais qui pourraient se lire comme une exploration du corps.
[258] LACAN, J. (1959-60) *Le Séminaire, Livre VII, L'éthique de la psychanalyse*. Paris : Seuil, 1986, p. 76
[259] *Ibid.*, p. 73
[260] *Ibid*., p. 75

sémantiques qui formulent, avec des termes ambivalents, des sensations proches du domaine de la jouissance lacanienne. Rappelons-nous que la jouissance est un concept qui ne se situe ni dans l'ordre du plaisir ni dans celui du désir, même si elle vise ces deux dimensions à partir d'une logique de l'interdit. Julián Mercader, le personnage de Clavel, éprouve cette émotion ambiguë et l'explosion de sensations extrêmes qui se révèlent être teintées par la blessure du manque :

> En cambio, el instante en que una vida se alza y desfallece, ese quejido que aún no escapa de unos labios o una herida y es el pálpito de una flor que amenaza con abrirse rotunda, son quizá la única promesa que, por absurdo que parezca, todavía espero. Aunque no pueda tocarla ni llevarla a mi boca, tan sólo contemplarla en ese furioso e incurable estado de gracia[261].

Le champ des pulsions, même s'il est conçu en opposition, devient, si on passe par Lacan et sa reprise de théories freudiennes, une « propension psychique » permettant aux enchaînements du désir de se mélanger et de s'occuper des places différentes et renversées, de se modifier etc. Tous ces changements ayant pour condition de demeurer en suspens, de ne pas aboutir à la satisfaction de la libido :

> Nous devons en outre tenir compte du fait que les tendances sexuelles sont, si je puis m'exprimer ainsi, extraordinairement plastiques. Elles peuvent se remplacer réciproquement, l'une peut assumer l'intensité des autres ; lorsque la réalité refuse la satisfaction de l'une, on peut trouver une compensation dans la satisfaction d'une autre. Elles représentent comme un réseau de canaux remplis de liquide et communiquant, et cela malgré leur subordination au primat génital : deux caractéristiques difficiles à concilier[262,263].

La lecture de ces romans en lien avec l'univers des pulsions va nous immiscer, en tant que lecteurs, dans un climat de plaisir/dégoût créé à partir des ingrédients de la jouissance lacanienne. Cette sensation est racontée par le personnage du roman de Jorge Alberto Gudiño. Le protagoniste masculin de cette fiction, vivant dans un état de voyeurisme face aux désirs de sa fille, ressent un mélange de peur et confusion :

---

[261] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo*. Mexique : Alfaguara, pp. 25-26
[262] FREUD, S. (1915-7) *Introduction à la psychanalyse*. Paris : Payot, 1965, p. 325
[263] Repris par Lacan dans *Les Pulsions et les leurres*, Le Séminaire, Livre VII, p. 109

> Tiemblo más que el adolescente que está a punto de seducir a su primera chica. Tiemplo más que el hombre que ha recibido la peor de las noticias y tiene que tragar su propia impotencia [...] Tiemblo porque no sé qué hacer con tanta angustia; con esta mezcla de deseo y temblanza, con mi mente confundida, con mi corazón trepidante, con mis manos trémulas, con tanto temblor[264].

Ces romans se lisent tel un prolongement d'un état de rêve et de fantaisie, dans lequel la joie peut s'inscrire dans l'émergence de sentiments ambivalents, inaccomplis, effaçant les limites entre le *Principe de plaisir* et *Le Principe de Réalité* de la théorie freudienne. Ainsi, Julián, le personnage de *Las Violetas son flores del deseo,* décrit les sensations du désir comme un processus inconscient, une étrange sensation de douleur et de bonheur :

> Comencé a verlas desde el interior de una pecera: aguas gelatinosas me separaban más y más de ambas, sus voces me llegaban distantes, sus movimientos desaforados, y una tenue y feliz inconsciencia me reconcentraba sólo en el golpeteo de mi sangre como si de nuevo estuviera en el vientre seguro y cálido de una madre[265].

En référence à la libido, à l'univers pulsionnel et sa relation avec le fantasme, Lacan nous explique :

> Il est clair que la libido, avec ses caractères paradoxaux, archaïques, dits prégénitaux, avec son polymorphisme éternel, avec ce monde d'images liées aux modes pulsionnels des différents stades, oraux, anaux et génitaux – et qui est sans doute aussi l'originalité de la dimension freudienne – bref, que tout ce microcosme n'a absolument rien à faire avec le macrocosme, et n'engendre un monde que dans la fantaisie[266].

[264] GUDIÑO, J. A. (2011) *Con amor, tu hija*. Mexique: Alfaguara, p. 154
[265] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo*. Mexique : Alfaguara, p.107
[266] LACAN, J. (1959-60) *Le Séminaire, Livre VII, L'éthique de la psychanalyse*. Paris : Seuil, 1986, pp. 110-111

Le fantasme demeure, selon Lacan, un champ « étrange », propre au domaine de la perversion, une pratique sexuelle qui semble être le seul comportement à supplanter le désir :

> Le mystère du fantasme, en tant que tel, est en quelque sorte le dernier terme d'un désir, et tient à ce qu'il se présente toujours sous une forme plus ou moins paradoxale. […] Normalement, le fantasme reste inconscient, il est séparé, il n'arrive pas au message, au signifié de l'Autre, qui est le module, la somme de toutes les significations acquises par le sujet dans l'échange interhumain et le discours complet. Cependant, à certaines phases, et qui s'inscrivent plus ou moins dans l'ordre du pathologique, il franchit ce pas[267].

Pour Lacan, la jouissance est la cible de la pulsion. La jouissance n'est pas le plaisir dans son entier, celui-ci se présentant comme fragmenté. Selon la théorie lacanienne, le désir contemple la jouissance de plusieurs manières, tandis que la jouissance se dévoile en tant qu'expérimentation mise en performance dans une dialectique de plaisir/douleur. Dans ses *Quatre Concepts fondamentaux de la Psychanalyse*[268], Lacan avance que la différence entre le sujet pervers et le névrotique se situe au niveau de la recherche de la jouissance du pervers à travers l'Autre, miroir de son propre plaisir. La jouissance du pervers opère à partir de la relation avec l'Autre, ce dernier s'érigeant comme la loi morale, le surmoi freudien. Le corps agit en étant la voie pour la satisfaction de la jouissance. Quant au désir, cette entité se décrypte sous la forme d'une passion attirant le besoin de se lancer à la recherche de cet objet de « joie-plaisir » qui se révèle à partir d'une dynamique de la frustration et de l'absence. Le désir se réveille à partir de la dialectique de la perte et du manque de l'objet lui-même dans l'inconscient du sujet. Cette relation désir-objet se conçoit à partir de la renonciation et de l'accord à la loi. Dans le cas du sujet pervers, la jouissance est stimulée par le moyen d'une relation consentie. Cette satisfaction s'incarne dans le corps de l'Autre comme relation invertie, ce qui l'amène à jouir selon le degré de douleur et de perte, à travers des états proches de la limite et de l'extrême. C'est pourquoi la relation entre désir et jouissance se pose à partir d'une position ambiguë : d'un côté, le désir constitue un obstacle face à la conception de la jouissance. De l'autre, la jouissance a besoin de ce

[267] LACAN, J. (1958-9) *Le Séminaire, Livre VI, Le désir et son interprétation*. Paris : Ed. De la Marinière, 2006, p. 367
[268] LACAN, J. (1964) *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Le Séminaire, Livre XI.* Paris: Ed Poche, 2014

renoncement au corps pour pouvoir aller au-delà de cette échelle renversée « loi-désir » et se manifester sous la forme de l'angoisse.

En termes lacaniens, il faudrait comprendre que la jouissance équivaudrait au symptôme (du pervers, de l'exhibitionniste, du voyeuriste...) par sa substitution à la satisfaction, même si elle vise les chemins du désir :

> Or ce que j'ai essayé de démontrer, c'est que le désir ne résulte pas de quelques impressions laissées par le réel, mais qu'il ne peut pas se saisir, se comprendre, qu'au nœud le plus étroit où pour l'homme se nouent ensemble le réel, l'imaginaire, et son sens symbolique. […] Si c'est bien du désir qui part ce qui constitue le symptôme, à savoir, disons, le phénomène métaphorique, c'est-à-dire, l'interférence du signifiant patent, c'est tout manquer que de ne pas chercher à situer, organiser, structurer, la place de ce désir[269].

En cela, on pourrait dire que la société n'ose pas admettre toutes les sortes de jouissance, présentées pour Lacan sur plusieurs formes (le volet, le télescope…). Ces variations sont emplies de mystère afin de pouvoir alimenter les fantasmes et le désir. Selon Lacan, il est essentiel que le fantasme du pervers se situe dans le rapport du désir de l'Autre, c'est-à-dire dans cette prolongation de son désir à lui-même. C'est pourquoi le psychanalyste adresse au lecteur ces questions :

> C'est à savoir, à quelle place de l'inconscient convient-t-il de situer le pervers ? Quel est son rapport avec la structure du désir comme tel ? – car ce qu'il vise c'est le désir de l'Autre, reproduisant la structure du sien. La solution perverse au problème de la situation du sujet dans le fantasme est celle-ci de viser le désir de l'Autre, et croire d'y voir un objet[270].

Lacan explique comment le voyeurisme (et l'effet de joie qu'il entraîne) est une conduite essentiellement reproduite en relation avec l'objet du désir, en étant la clé de cette sensation qui se présente toujours sous l'influence du manque. C'est précisément « le spectacle » comme fonction esthétique qui nous permet de parler de voyeurisme. Le sujet s'imprègne de l'acte d'espionnage comportant de la jouissance sans que l'objet

[269] LACAN, J. (1958-9) *Le Séminaire, Livre VI, Le désir et son interprétation*. Paris : Ed. De la Marinière, 2006, p. 140
[270] *Ibid*., p. 497

choisi ait en lui-même de l'importance : « La jouissance du voyeur atteint son véritable niveau dans la mesure où quelque chose dans les gestes de celle qu'il épie peut laisser soupçonner que, par quelque biais, elle est capable de s'offrir à sa jouissance »[271].

I. Barthes et le neutre

L'étude de Barthes sur le neutre est pertinente face à nos hypothèses. Le neutre est cet état de découverte du plaisir esthétique dans l'écriture. Avec cette notion, Barthes envisage une sorte de déconstruction de la pensée binaire et antithétique de notre culture occidentale. Il s'intéresse à la désynchronisation des contraires et des binarismes. Au niveau linguistique et syntaxique, la transgression des signifiants entraîne la suspension, le glissement de la valeur du signifié même, de sorte que la catégorie du neutre vise à « déjouer le paradigme » afin que le choix d'opposer un terme à l'autre produise le sens. Le paradigme barthésien porte une signification particulière pour la linguistique, qui cherche à créer de la signification à travers le conflit : « Le paradigme, c'est quoi ? C'est l'opposition de deux termes virtuels dont j'actualise l'un, pour parler, pour produire du sens. S'il n'y a pas d'opposition, il n'y a pas de paradigme. Cela signifie que "le sens repose sur le conflit (le choix d'un terme contre l'autre)" »[272].

La réflexion barthésienne possède une nuance philosophique. Pour Barthes, nous n'avons pas à chercher le sens du neutre dans le mot, il est à trouver dans le discours lui-même. Cette catégorie nous conduit au renoncement du sens qui « est dit » dans le texte ou la parole, elle nous entraîne vers la réflexion d'une ambiguïté du sens plus éloignée de notre perception et de notre pensée, et qui produit une signification nuancée, une autre logique qui est externe à ce qui est « dit ». Mais il ne s'agit pas de considérer le neutre comme un troisième terme, mais en tant que le second terme d'un nouveau paradigme capable d'aller au-delà de ce qui est compréhensible par la pensée :

> Le Neutre n'est donc pas le troisième terme – degré zéro – d'une opposition à la fois sémantique et conflictuelle, c'est à un autre cran de la chaîne infinie du langage, le

[271] *Ibid.*, p. 495
[272] BARTHES, R. (1977-1978) *Le Neutre. Cours au collège de France*. Paris : Seuil, 2002, p. 31

> second terme d'un nouveau paradigme, dont la violence (le combat, la victoire, le théâtre, l'arrogance) est le terme plein[273].

En grammaire, parler de neutre emporte la perte de ces qualités attribuées aux adjectifs. Le neutre est ce qui n'a pas de genre (ni masculin ni féminin) ni de nombre (pluriel/singulier), qui contredit l'adjectif comme un élément désignant la réalité, par l'affirmation ou par la négation. Quant Barthes fait référence à des valeurs neutres dans la chaîne paradigmatique, il remplace la violence du signifié par une signification qui évite la logique booléenne, tout en sachant que le discours trouve souvent une fonction assertive par la valeur linguistique. Aussi, c'est au discours de lutter pour éviter aux adjectifs et aux noms d'imposer leur nuance d'affirmation ou de négation. Barthes l' explique ainsi:

> J'ai dit : le discours doit « batailler » avec la langue, lorsqu'il veut défaire son assertivité naturelle. Il s'agit en effet sans cesse d'une lutte, d'une épreuve des forces : on retrouve ici le paradoxe du Neutre : pensée et pratique du non conflit, il est contraint à l'assertion, au conflit, pour se faire entendre il y a dans la langue (prenons ici le mot dans son sens générique, englobant langue et discours) une disposition dramatique : soit le discours prenne à son compte l'arrogance de l'assertion, soit qu'il veule la contrarier>tension, jeu et péripéties langagières[274].

Le neutre serait pour Barthes un terme qui, au niveau linguistique, désire achever la dichotomie sujet/prédicat. L'adjectif a eu souvent une fonction qualificative, il a été accompagné d'un article neutre dans la tradition littéraire. Le linguiste clame que le neutre possède la volonté de mise en marche d'une « langue sans prédication », même s'il fait récurrence à l'adjectif et à sa forme substantivée : « mais d'autre part, pour rendre l'abolition du paradigme sujet/prédicat, elle recourt â une entité grammaticale bâtarde, l'adjectif substantive : sorte de catégorie dont la forme elle-même résiste à la prédication »[275].

Nous voyons donc que le neutre s'explore ici comme catégorie subversive, de manière analogue à la lecture que nous menons de la métaphore en Ricœur. Il est intéressant de signaler l'article de Sophie Lécole Solnychkine « La fabrique du Neutre

[273] *Ibid.*, p. 136
[274] *Ibid.*, pp. 74-75
[275] *Ibid.*, p. 85

»[276], une étude dans laquelle, l'auteure suggère de penser à une « dialectique de l'envers » dans la pensée de Barthes et à sa distinction avec la dialectique hégélienne. La pensée de Hegel détruit des termes dans l'opposition, tandis que la dialectique du neutre de Barthes construit un discours par la négation. Dans une pensée barthésienne, inverser ne serait pas opposer, mais plutôt préserver le dialogue entre des termes qui se nient simultanément. L'auteure explique : « C'est ainsi l'espace d'une différence entre « contraire » et « envers » qui s'ouvre. Si le contraire détruit, l'envers, quant à lui, maintient les oppositions en les faisant dialoguer tout en les niant, l'une et l'autre, dans le même temps »[277].

Nous allons plus loin dans la proposition menée par Lécole Solnychkine et spécifions que ces termes qui se nient dans la théorie de Barthes s'harmonisent dans la négation. Cette idée pénètre dans la même ligne de pensée de notre interprétation de la métaphore de Ricœur et en relation étroite avec la jouissance lacanienne comme résultat de lecture. En ce sens, comme l'affirme Barthes à propos de la dialectique de Bataille, le concept de neutre se formule dans le but de mettre en place un paradigme herméneutique favorable à la dissolution des systèmes binaires opposés par la tradition hégelienne, car selon Barthes, le neutre n'est aucun des termes de l'opposition. Le paradigme de Bataille se nourrit de la division entre des termes fondamentaux perdant leurs connotations opposées. Mais sous cette contradiction existe un terme qui n'est pas neutre (c'est-à-dire qui ne représente aucun des termes de la contradiction), il s'agit d'une force unique hors du symbolique, c'est le geste de la séduction que Barthes explique dans la formule suivante : « mais le troisième terme n'est pas régulier : *bas* n'est pas le terme neutre (ni noble ni ignoble) et ce n'est pas non plus le terme mixte (noble et ignoble). C'est un terme indépendant, plein, excentrique, irréductible : le terme de la séduction *hors la loi* (structurale) »[278].

C'est notamment vers ce sens philosophique que nous orientons les lectures des romans suivants. Dans ces narrations sémantiques, nous trouvons un sens qui ne se contredit pas, qui joue avec des termes opposés dans la chaine paradigmatique dans leur rapport nuancé au fantasme du désir, à la jouissance, autrement dit, dans un sens de rapprochement entre des sens opposés. Des discours du désir qui expriment des

[276] SOLNYCHKINE, S. L. (2015). *La fabrique du Neutre*. SEPPIA Toulouse : Université de Toulouse – Jean Jaurès
[277] *Ibid.*
[278] BARTHES, R. (1972) *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Essais, 2014, p. 295

sensations extrêmes et qui possèdent un caractère exclusivement sexuel, telle que la catégorie de « neutre » barthésienne. Ce glissement d'un sens à l'autre constitue une dialectique qui puise dans l'extrême, en évoquant la séduction du langage.

Plus que des concepts strictement grammaticaux et syntaxiques, nous imaginons de la main de ces auteurs, Ricœur et sa métaphore vive, Barthes et le neutre, la mise en marche d'un imaginaire de la grammaire (plutôt que de l'élaboration scientifique) pour aborder la question du glissement des dichotomies linguistiques et la possibilité de parler ensuite de la dénaturalisation du genre par une catégorie du neutre. Ce qui nous intéresse fondamentalement dans la catégorie de Barthes, c'est que le neutre, comme nous l'entendons ici, n'est pas refus du désir ni absence, mais un état qui dissout les oppositions (masculin/féminin, genre/sexe).

II. Ricœur et la métaphore vive

Ricœur propose une riche étude sur l'image poétique dans *La Métaphore vive*. Le philosophe français mène une analyse exhaustive du concept de métaphore proposé par la philosophie aristotélicienne. La métaphore devient chez Ricœur une innovation sémantique qui s'écarte de l'usage rhétorique de la pensée d'Aristote. La démarche d'Aristote avait défini le mot comme l'unité de base de la métaphore. Mais, grâce à la définition donnée par Ricœur, une telle figure stylistique pourrait aussi être envisagée et interprétée dans un sens herméneutique et spéculatif. Ricœur repart de la notion aristotélicienne de la métaphore et de ses deux fonctions, rhétorique et poétique. Il ambitionne d'élargir le sens métaphorique du mot au discours. Pour Ricœur, l'énoncé métaphorique change non seulement le sens – tel que l'affirmait déjà la rhétorique classique – mais il est le sens en soi. Le philosophe français ne se focalise pas sur les propriétés métaphoriques de substitution et de déplacement du mot, il considère la métaphore comme une figure de style, un procédé sémantique à niveau discursif. Il explique ainsi :

> Ce que les derniers traités de rhétorique nous offrent, c'est selon l'heureuse expression de G. Genette, une « rhétorique restreinte », restreinte d'abord à la théorie de l'élocution, puis à la théorie des tropes. L'histoire de la rhétorique, c'est

> l'histoire de la peau de chagrin. Une des causes de la mort de la rhétorique est là : en se réduisant ainsi à l'une de ses parties, la rhétorique perdait ainsi le nexus qui la rattachait à la philosophie à travers la dialectique ; ce lien perdu, la rhétorique devenait une discipline erratique et futile. La rhétorique mourut lorsque le goût de classer les figures eut entièrement supplanté le sens philosophique qui animait le vaste empire rhétorique, faisait tenir ensemble ses parties et rattachait le tout à l'organon et à la philosophie première[279].

L'auteur reprend le discours de la métaphore des postulats aristotéliciens et le reformule sous forme de dimension active qui place cette figure dans l'ensemble du prédicat. Il s'agit pour Ricœur d'associer le champ de la métaphore aux énoncés de la prédication, opération qui se traduit par la perte de sa position de réduction et de simplification sémantique au sein de la phrase. Cette figure construit une normativité du discours dans l'auto-contradiction, autrement dit, l'enjeu métaphorique confère à la métaphore le pouvoir de se lire dans une logique normative par le moyen de la transgression. Nous ne sommes plus dans une théorie de la substitution (Aristote) mais nous nous disposons à révéler cette tension que « l'image associée » définit comme « métaphore vive ». Cet effet sémantique transgressif est celui qui « fait sens » dans la théorie de la métaphore de Ricœur. Ces postulats sont le point de départ pour entreprendre une réflexion esthétique : « À savoir que tension, contradiction, controverse ne sont que l'envers de la sorte de rapprochement par quoi la métaphore fait sens. Et un deuxième point : que la ressemblance est elle-même un fait de prédication qui opère entre les termes même que la contradiction met en tension »[280].

Ce qui est intéressant dans le concept de la « métaphore vive » est la manière dont Ricœur souligne déjà le signe linguistique comme une affaire d'ordre aussi bien sémiotique que sémantique. L'accent est mis sur la signification qui questionne d'emblée la confrontation entre la sémiotique et la sémantique saussurienne. Nous pouvons penser la conception de Ricœur sur la métaphore comme horizon sémantique fondé sur l'analyse sémiotique mais qui propose une sémantique de la réconciliation de la différence ($A \neq B \rightarrow A + B$) appuyée sur la perception conjointe et pas sur la référenciation ou l'intentionnalité. Ainsi, la conception sémiotique qui s'établit entre deux termes repose sur une sémantique perceptive :

[279] RICŒUR, P. (1975) *La Métaphore vive*. Paris : Seuil, 1997, pp. 13-14
[280] *Ibid.*, p. 247

> Le signe est l'unité sémiotique, la phrase est l'unité sémantique ; les unités sont d'ordre différent ; sémiotique et sémantique reçoivent ainsi des champs distincts et prennent une acception restrictive. Dire avec Saussure que la langue est un système de signes ne caractérise le langage que dans un seul des aspects et non dans sa réalité totale. La conséquence est considérable pour l'extension d'une distinction aussi fameuse que celle du signifiant et du signifié ; cette analyse du signe ne règne que dans l'ordre sémiotique, non dans l'ordre sémantique[281].

D'après Ricœur, les dichotomies du langage (signe, signifiant, langue, parole..), héritées de la théorie structuraliste de Saussure, demeurent un problème pour présenter la métaphore comme réalité extralinguistique. Le pouvoir d'interaction de la métaphore est réduit par des conceptions langagières doubles, limitant le champ du sens de cette figure à la polarité « signifiant-signifié » :

> Il devient très difficile, sinon même impossible, de se rendre compte de la fonction dénotative du langage dans le cadre d'une théorie du signe qui ne connaît que la différence interne du signifiant et du signifié, alors que cette fonction dénotative ne fait aucune difficulté dans une conception du langage qui distingue dès le départ les signes et les discours et qui définit le discours, à l'inverse du signe, par son rapport à la réalité extralinguistique[282].

La réflexion qui suit est une proposition de lecture pour nous rapprocher de certaines fictions de Mario Bellatin, César Aira, Jorge Alberto Gudiño et Ana Clavel à partir de la réflexion herméneutique, en axant l'étude sur les conceptualisations de Ricœur sur la métaphore. Le caractère transdisciplinaire de la métaphore de Ricœur nous permet de faire un pas vers la littérature. Ces réflexions sur l'image envisagent d'éclaircir quelques narrations portant sur le désir. De telles formes poétiques pourraient se décoder à l'aide de la métaphore, figure prédicative en lien avec le domaine psychanalytique des pulsions, dans un sens connotatif avec l'image et l'expérience voyeuriste.

L'exemple de la psychanalyse, qui fait écho aux travaux de Ricœur et les formules de I. A. Richards, constitue un paradigme qui se prête facilement à une ouverture sémantique. La psychanalyse, comme perspective d'analyse focalisée sur l'étude des sentiments, des désirs et des émotions humaines, nous permet d'élargir le

[281] *Ibid.*, p. 91
[282] *Ibid.*, p. 159

sens offert par la métaphore au niveau de la prédication. La métaphore prédicative se révèle être une dimension surpassant le champ du cognitif qui va vers des domaines plus distants qu'on pourrait associer aux choses, aux idées et aux sensations. Cette particularité qui vise à mettre en corrélation des paradigmes interdisciplinaires, trouve son sens dans l'interaction, comme une signification qui ne relève pas d' une substitution sémantique mais qui se perçoit en tant que manière distincte de concevoir le monde :

> Le procès de l'interprétation se poursuit alors au niveau des modes d'exister. L'exemple de la psychanalyse, brièvement évoqué, permet du moins d'apercevoir l'horizon du problème rhétorique : si la métaphore consiste à parler d'une chose dans les termes d'une autre, ne consiste-t-elle pas aussi à percevoir, penser ou sentir, à propos d'une chose, dans les termes d'une autre[283] ?

Le champ de la spéculation nous intéresse afin de poursuivre une réflexion qui mènera à une ouverture à certains procédés d'écriture. Nous pouvons faire l'hypothèse d' une esthétique de la transgression analogue à travers la métaphore comme figure d'interaction qui rassemble des termes de tension au niveau de la prédication. C'est pourquoi le philosophe signale : « Il n'y a pas de métaphore dans le dictionnaire, il n'en existe que dans le discours »[284]. Le pouvoir d'innover de cette figure nous amène à « voir comme », dans un sens qui n'est pas celui du signe : « Figurer est toujours voir comme, mais ce n'est pas toujours voir ou faire voir »[285]. Dans notre terrain d'analyse, « l'image associative », l'effet de métaphore vive (Ricœur) ou d'image en « mouvement », serait à trouver dans son champ lexical connotatif (sens second d'une unité sémantique). Cet effet sémantique participe d'une enquête esthétique du regard qui met l'accent sur le sens connotatif et qui serait à démontrer par l'exercice de l'image poétique de « voir comme » :

> Appelons métaphore tout « glissement » (shift) du sens littéral au sens figuratif » Si l'on veut préserver la portée générale de cette définition, il faut d'abord ne pas restreindre la notion de changement de sens au noms, ni même aux mots, mais l'étendre à tout signe ; en outre, il faut dissocier la notion de sens littéral de sens

[283] *Ibid.*, p. 109
[284] *Ibid.*, p. 125
[285] *Ibid.*, p. 83

> propre : est sens littéral n'importe laquelle des valeurs lexicales ; le sens métaphorique est donc non lexical : c'est une valeur créée par le contexte[286].

Mais de quelle « image poétique » parlons-nous ? Quel langage pourrait déchiffrer les sémantiques qui abondent en ce sens ? Nous comprendrons par image poétique un ensemble sémantique interprété à travers une logique discursive entrelaçant le sens double voire multiple de la signification. Telle formule met en jeu deux termes spéculatifs. L'image prédicative que nous lisons dans ces narrations fait d'abord appel à un langage discursif qui n'est pas celui de la représentation, laquelle est à mettre en relation avec le champ de l'imaginaire lacanien. Par la suite, concernant la métaphore, cette figure rhétorique se présente comme un outil discursif, qui, à un niveau symbolique, rend compte de la connexion entre les dichotomies de « manque» et de « présence» se révélant d'après la nature du désir dans de telles narrations.

Rappelons-nous que pour Lacan, l'imaginaire est un instrument pour penser en images des satisfactions illusoires appartenant à n'importe quel registre (réel, symbolique et imaginaire). L'ordre du réel, échappant à la signification, serait associé à l'impossibilité de la joie. Le symbolique, comme registre de la structuration du langage (loi, Surmoi…), correspond à la perte de la jouissance. Finalement, l'imaginaire sert la mise en scène des images visuelles et textuelles qui font marcher la joie en tant que satisfaction imaginée.

Les hypothèses de Ricœur proposent une tentative de « tenir l'image pour le dernier moment d'une théorie sémantique »[287]. Comment traduire par le langage ce qui appartient au domaine de l'imaginaire ? De quelle manière la poétique peut-elle articuler le modèle de l'image transcendantale vers l'imaginaire, ce « voir comme » (Ricœur) avec le mot, la parole ? Nous pouvons donc formuler de nouvelles interrogations: Quel langage avons-nous à la frontière entre la psychologie et l'imaginaire qui pourrait se formuler en lien avec de telles associations ? Cet effet de « voir comme » par le biais du langage métaphorique, nous encourage à faire des connexions entre le verbal et l'imaginaire comme deux rapports qui trouvent dans l'image poétique un langage similaire : « voir comme » définit la ressemblance et non

[286] *Ibid*., p. 239
[287] *Ibid.*, p. 263

l'inverse[288]. Certes, nous ne pouvons pas parler d'image sans langage et nous devons tenir compte des effets induits par le langage dans un texte où l'image poétique est la source fondamentale en terme de signification. C'est précisément ici qu'une écriture automatique avait échoué avec l'avant-garde surréaliste. L'imagination, dans le sens premier proposé par Aristote, était associée au champ visuel, qui était aussi celui de la pensée. Jusqu'à présent, concernant toute la théorie linguistique ou herméneutique, il est impossible de dissocier la fonction sémiotique du signifiant et du signifié. Une interprétation de la métaphore dans le sens conçu par Ricœur, prétend donner une cohésion à une telle signification lexicale des mots dans son sens littéral, à la faveur d'une signification prédicative que nous pouvons décoder à travers l'ensemble d'une production sémantique. Les signifiants hétérogènes au sens lexical du terme trouvent ainsi une signification dans l'ensemble au niveau de la prédication.

En effet, si nous lisons des extraits isolés des sémantiques qui constituent notre recherche, nous trouvons une tension, une contradiction dans le mot. Cela apporte du sens à l'ensemble de la prédication, vu que cette controverse est en mesure de nous renvoyer à un langage autre (celui du domaine des pulsions psychanalytiques) qui ne se conçoit pas en opposition dans la forme (même si par des mots, nous trouvons des termes contradictoires). L'axe de nos hypothèses se fonde sur cet autre langage de la psychanalyse qui lit cette image prédicative comme une tension qui offre du sens dans son accord. Si nous nous restreignons au domaine de la jouissance lacanienne, nous réaffirmons les rapports d'absence-présence. À partir de cette tension recréée parmi des opposés (absence-présence, plaisir-douleur, vie/mort…) nous pouvons percevoir, suivant une approche de lecture lacanienne, une affirmation des contraires qui consolide la perception de cette force énergétique qu'est la jouissance.

Ce jeu de contraires et de déstabilisation sémantique semble un point-clé pour comprendre la combinaison entre les langages que nous lisons à travers ces narrations à partir de la psychanalyse et de sa réconciliation avec l'esthétique. Certes, ces sémantiques du désir offrent des significations au-delà du signifiant dans le processus de réception. Par exemple, un passage de Bellatin dans « Mi piel luminosa » du *El Gran Vidrio* : « Mi madre aprovechando mi dolor »[289]. Profit et douleur constituent en général des réactions opposées. Le premier éveille un sens positif et, le deuxième, négatif. Une

[288] *Ibid*., p. 270
[289] BELLATIN, M. (2007) *El Gran Vidrio.* España: Ed. Anagrama, p. 9

telle relation entre des mots isolés appartient aux domaines sémantiques de la controverse. Nonobstant, l'image prédicative lue en rapport avec les enjeux du désir (plaisir-dégoût), nous emporte vers une autre dimension, celle du principe de plaisir psychanalytique où ces sensations opposées finissent par être corrélatives et nous rapprochent de la notion de jouissance lacanienne dans son effet esthétique. Le manque et la douleur sont des états émotifs qui se forgent par le caractère ambivalent et la relation établie entre des termes contraires qui produisent un effet du désir « inachevé » et nous ramènent ainsi aux exigences de la libido freudienne, de manière qu'il est possible d'exprimer cette image à la limite de la transgression du désir. C'est dans cette perspective qu'une notion psychanalytique est capable de construire un fil sémantique de la jouissance comme un rapprochement esthétique avec l'image poétique et la psychanalyse.

La jouissance, distincte du désir, ne nous emporte pas forcément vers un état de bonheur. Elle est aussi en lien avec le mal et des manifestations que d'autres philosophes comme Sade avaient déjà employées concernant la dimension du désir :

> La relation du sujet au désir de l'Autre est dramatique, pour autant que le désir du sujet à se situer devant le désir de l'Autre, lequel pourtant l'aspire littéralement, et le laisse sans recours. C'est dans ce drame que se constitue une structure essentielle, non seulement de la névrose, mais de toute une structure analytique définie[290].

Observons également la narration de Jorge Alberto Gudiño dans *Con amor, tu hija.* Ici, l'écrivain mexicain fait discourir joyeusement son personnage incestueux de façon très lacanienne, sur le mode d'une écriture voyeuriste. Le personnage divague entre les trois registres lacaniens du réel, du symbolique et de l'imaginaire : « ¿Lo sabrá? ¿Será una ofrenda a su padre o tan solo un regodeo en que ostenta lo prohibido? No lo sé y aún así, me pierdo »[291].

[290] LACAN, J. (1958-9) *Le Séminaire, Livre VI, Le désir et son interprétation*. Paris : Ed. De la Marinière, 2006, p. 502
[291] GUDIÑO, J. A. (2011) *Con amor, tu hija*. Mexique : Alfaguara, p. 147

III. Duchamp et le geste de «Voir comme»

Il apparaît dans les ouvrages des auteurs auxquels cette thèse s'intéresse une sorte d' « hommage » à Duchamp. Dans leurs créations poétiques et leurs performances, on découvre la trace de Duchamp, parfois, voulue consciemment. Ainsi, par exemple, « *La prueba* » d'Aira est une fiction narrant des mondes contraires qui se développent à travers le verre, derrière lequel des personnages externes à la trame observent ce qui a lieu de l'autre côté de cet espace. Les trois autobiographies de Mario Bellatin prennent le titre de l'ouvrage de l'artiste français *Le Grand Verre* (1915-23), sans que nous sachions de la part de l'auteur mexicain quel serait le lien réel avec cette œuvre de Duchamp. Ana Clavel redessine un nouveau *ready-made* dans la couverture de son roman *Cuerpo náufrago* et inclut l'urinoir de Duchamp dans sa création.

Nous pouvons suggérer (grâce à l'analyse stylistique et sémantique de ces narrations poétiques) que l'influence de Duchamp va au-delà du jeu conscient de référenciation et s'associe à un mode d'écriture qui trouve une lecture possible par l'image métaphorique. Cependant, pourquoi Duchamp ? Si l'on prend le modèle de communication linguistique de Jakobson, celui-ci va établir six fonctions principales (fonction émotive, cognitive, référentielle, métalinguistique, poétique et phatique). La fonction référentielle, centrée sur le contenu ou « contexte dénotatif », est celle qui nous intéresse pour établir une hypothèse à propos du langage poétique dans son rapport à l'image. Quelle a été l'innovation de Duchamp ? Avec Duchamp, le référent dans l'art disparait : l'objet représenté peut nous renvoyer à une image mentale qui ne se trouve pas en accord avec le référent linguistique. À partir de là, les dichotomies du signe, c'est-à-dire, le signifiant et le signifié, s'effacent. Cette problématique du référent linguistique va entraîner un accord entre l'image et l'imaginaire dans les textes narratifs de ces auteurs. Il s'agit des narrations poétiques où l'on n'identifie pas les mêmes signes linguistiques, mais dans lesquelles, on pourrait formuler un mode d'écriture dont la fonction référentielle nous renvoie, à travers la métaphore sémantique aux mécanismes de la pulsion scopique psychanalytique en tant qu'effet esthétique. Le sens dont parle Ricœur dans sa théorie de la métaphore – qui serait à trouver dans le contexte référentiel (c'est la métaphore qui crée la ressemblance dans sa subjectivité) – se reconnaîtra chez ces auteurs (toujours selon nos hypothèses de lecture) grâce à la mise en narration d'un

regard qui se veut scopique (car la narration scopique au sens lacanien du terme nous mène toujours à « voir comme » vers l'imaginaire). Pour Ricœur, la « transaction entre contextes » est censée se faire à n'importe quel niveau d'attribution de signifiants[292]. Cette métaphore poétique dont parle Ricœur est à différencier de la métaphore triviale et se constitue dans le discours comme une image sans fin qui se joue au niveau de l'émotion, dans le champ de l'affect : « La métaphore n'ajoute rien à la description du monde »[293].

Un tel « regarder comme » devient spectacle sémantique des effets contraposés dans une image, en tant que deux figures de la contradiction reliées dans un même instant de lecture. La similitude se forme comme esthétique grâce à un langage poétique qui viole cette duplicité antagonique dans le plan paradigmatique. Rappelons qu'en linguistique, la valeur d'opposition du signe est conférée par les relations paradigmatiques. Ces liens entraîneraient la possibilité de concilier des énoncés au moyen de la similitude dans la chaîne paradigmatique. Souvent, dans les paradigmes linguistiques, le terme opposé va s'exclure, il est absent ; il reviendrait au lecteur de supposer ces dichotomies de la langue conduisant à une réalité conçue selon des contraires.

Les prétentions de Mario Bellatin sur son style d'écriture sont à relier aux considérations de Duchamp concernant l'art contemporain. Bellatin affirme par un jeu de mots: «Me siento escritor cuando voy desescribiendo»[294]. Et le romancier argumente avec cette assertion que les éléments narratifs possèdent une fonction seconde dans sa littérature, ce que Bellatin indique par son écriture et qui se traduit par la destruction de la construction narrative. Pour l'écrivain mexicain, ce qui compte serait précisément le langage qui ne « dit » pas :

> Lo raro es ser un escritor raro, en donde trato vislumbrar lo que es "escribir sin escribir". De lo que soy consciente y siempre lo he sido es de «escribir desescribiendo», que es otra categoría más (ya parece un trabalenguas): el hecho de yo ser un escritor es como responder a este impulso de la escritura. Pero después hay un proceso que es cuando me siento realmente escritor, cuando voy desescribiendo. En ese primer momento de escritura es cuando surge una serie de elementos que, curiosamente, para mí no son importantes y para el común de la

[292] RICŒUR, P. (1975) *La Metáfora viva*. Madrid : Trotta, 2001, p. 243
[293] *Ibid*., p. 239
[294] Interview avec Mario Bellatin, ORTEGA A. (2014) «Me siento escritor cuando voy desescribiendo». Chile: Universidad Andina Simón Bolivar

> gente – y por eso es que hay tantos malos libros – es lo fundamental de la literatura, como la imaginación desbordada, la cantidad de personajes complejos, el lenguaje poético. Toda esa parte la tengo que borrar, porque para mí es más importante lo no dicho que lo dicho[295].

Si l'on passe par Duchamp, il prétend que la clé de la compréhension de l'art contemporain se trouverait dans la manière de regarder. En ce sens, aussi bien le spectateur que l'artiste possède le même rôle : dès qu'ils regardent l'œuvre d'art ou imaginent la mise en œuvre du roman, ils vont devenir de nouveaux auteurs. Pour Duchamp, l'œuvre se reformule par le moyen du jugement. Et cette manière de reconstruire l'objet serait conçue telle une destruction de celui-ci, comme une contemplation traditionnelle de significations auxquelles l'objet traditionnel nous renvoie. Pour Mario Bellatin, le lecteur est à même de construire une nouvelle œuvre par le moyen de la lecture, ce qui nous amènerait à nous interroger sur le contenu premier du texte, sur cette intention de l'auteur tant recherchée par la critique pour pouvoir dominer le texte, car le propos premier du créateur ne semble pas si pertinent en dernière instance. Au niveau de l'analyse sémantique, les mots ne sont pas porteurs de sens en soi. Cette « manière de lire» affirmée par Bellatin est une invitation à reconstruire le texte à partir des images métaphoriques qui fonctionnent comme des interactions sémantiques qui produisent de la signification dans son ensemble (Ricœur). Cette opération complique la lecture en tant qu'activité qui offre une portée majeure à l'exercice de la subjectivité, en se détachant de l'écrivain et de l'autorité du texte même. Ce n'est pas le référent qui crée du sens, c'est-à-dire, le mot dans sa relation signifié-signifiant (ni l'intention de l'auteur non plus). Ce genre d'écriture doit s'interpréter selon la signification prédicative qu'acquiert le texte en se basant sur le contexte historique du lecteur au niveau de l'émotion esthétique dans la chaîne paradigmatique (par le remplacement d'un signifiant par l'autre). Pour Duchamp, l'objet a perdu sa valeur référentielle et ne devrait pas se contempler au niveau de la rétine. C'est d'ailleurs ce que l'artiste affirme dans une interview comme étant les particularités du *ready-made*. Nous devrions le regarder de manière différente. Le visuel, dans son acception traditionnelle, ne nous permettrait pas de nous rapprocher à la dimension du *ready-made :*

[295] *Ibid.*

> C'est ce que je vous disais tout à l'heure : ce n'est pas la question visuelle du *ready-made* qui compte, c'est le fait qu'il existe même.
> Il peut exister dans votre mémoire. Vous n'avez pas besoin de le regarder pour entrer dans le domaine des *ready-made*. Comprenez-vous ce que je veux dire ? Il n'y a plus de question de visualité. L'œuvre d'art n'est plus visible, pour ainsi dire. Elle est complètement matière grise. Elle n'est plus rétinienne[296].

Cet aspect attribué à l'art par Duchamp peut se transférer au langage des pulsions psychanalytiques en connexion avec ces narrations sémantiques du désir, afin de déchiffrer ces textes en lien direct avec le domaine de l'imaginaire. Dans de telles esthétiques, nous pourrions trouver une logique des tensions entre des signifiants linguistiques opposés qui invitent à être lus comme conciliateurs par une lecture de la métaphore prédicative (Ricœur).

Nous allons reconstruire ces formes narratives de la même façon que le *ready-made* a déjà été conçu par Duchamp. Une relecture de ces sémantiques peut être pensée dans le sens philosophique qu'acquiert l'entité abstraite du désir à partir de l'image poétique suggérée par un langage propre au désir, celui de la psychanalyse. Une lecture herméneutique des narrations poétiques abordées dans ce travail nous amène à penser la littérature comme un espace plus ouvert au niveau de la métaphore, proposant la lecture d'une « image-poétique affective » traversant la combinaison des signes linguistiques vers des champs interdisciplinaires : les arts visuels, l'esthétique et fondamentalement, la psychanalyse. L'image serait perçue en tant qu'espace privilégié de l'imagination propulsant le jeu que ces narrations offrent comme langages corrélatifs avec l'imaginaire. On pourrait cependant s'interroger : la lecture peut-elle délimiter les restrictions du signe linguistique et le sens dénotatif auxquels semble se trouver soumise l'écriture ?

[296] Interview avec Marcel Duchamp, NEYENS, JEAN (1965). "Will go underground ». Interview publiée par Tout-fait, the Marcel Duchamp Studies Online Journal, 2002

3.2. L'expérience du regard dans l'écriture créative de César Aira, Jorge Alberto Gudiño, Mario Bellatin et Ana Clavel

La littérature est la science des mots, du langage et de la syntaxe. Notre recherche analyse en détail la manière dont, dans l'écriture contemporaine, l'artifice du regard devient une expérimentation narrée qui se déchiffre à travers un processus esthétique qui transforme l'image en parole. En effet, la diversité du regard est explorée par Pierre Ouellet dans son ouvrage *Poétique du regard. Littérature, perception et identité*[297], qui considère la littérature comme la manifestation artistique qui permet de faire émerger et développer notre imaginaire à partir d'images mentales que la perception perçoit, présente et dote du sens même. Nous suivons volontiers ce critique québécois dans sa réflexion sur la manière dont la littérature, à partir du XXe siècle, s'est tournée vers un véritable spectacle de mise en abyme de la perception et de la conception esthétique. La littérature devient un savoir-faire qui permet à l'écrivain d'expérimenter des sensations avec les mots, qui sont loin d'être perçues comme de simples descriptions ou représentations. Le poète a la capacité de projeter l'écriture vers le domaine du regard, pour dévoiler un monde intime. Cette pensée structurée à partir du langage de l'œil reçoit, aperçoit, condense et recrée des émotions. La littérature demeure certes la mise en spectacle d'un imaginaire qui n'est que représentatif, mais qui est surtout perceptif, subjectif et émotif. Le regard est un moyen de communication renouvelable qui nous permet de voir (perception), d'imaginer (représentation) et de sentir (émotion). Les écrivains sont conscients de cet instrument de pouvoir qu'est le mot. Ils agissent par la mise œuvre d'une écriture du regard, en tant que parole qui se manifeste comme image verbale et visuelle, et qui amène celui qui la reçoit à l'interpréter à l'aune de sa propre subjectivité :

> L'enjeu de la littérature ne se résume pas bien sûr, à l'élaboration d'« une vision du monde », où « c'est le monde vu »qui primerait, elle va jusqu'au déploiement du « monde même de la vision » où c'est plutôt « l'acte et le procès perceptif » en tant que tels qui comptent. Il faut sans doute renverser les termes de la Weltanschauaung et parler « des mondes de la vision » plutôt que de « visions du monde », dans la mesure où le discours littéraire (plus particulièrement celui de la

[297] OUELLET, P. (2000) *Poétique du regard: littérature, perception et identité*. Paris : Les Éditions du Septentrion

> modernité, méfiante à l'égard de la mimèsis) a pour enjeu de problématiser cette vision, dont il fait presque l'objet immédiat, immanent, l'univers qu'il crée n'étant souvent que son complément, ou son complémentaire : depuis Proust jusqu'au Nouveau Roman et bien au-delà, chez des auteurs comme Bernard Noël ou Claude Dourguin, depuis Claudel et Valéry jusqu'à la poésie plus actuelle […] c'est proprement la mise en scène et l'interrogation de l'acte de voir qui semblent être la matière romanesque et poétique la plus tangible, si tant est qu'on « puisse » toucher quelque chose comme regard, beaucoup plus subtil et volatile que ne peut l'être le monde visible[298].

La majorité des analyses qui vont suivre viseront à montrer comment l'acte de regarder peut se traduire par une lecture phénoménologique (Husserl, Merleau-Ponty). Michaël Fœssel explique que la pensée fondamentale de Ricœur est celle de l'imagination et de son pouvoir phénoménologique. L'imagination, à travers des procédés comme la métaphore, nous donne accès à de nouvelles formes de perception et de réception :

> C'est une question hautement ricœurienne : dans quelle mesure le monde dessiné par le récit est un monde que je peux habiter, c'est-à-dire un monde dans lequel le lecteur va pouvoir projeter ses possibles, comme le dit Ricœur, c'est-à-dire non plus simplement un monde fictif, un monde imaginaire au sens dépréciatif du terme, mais un monde qui va rentrer en concurrence avec le monde réel, et de cette concurrence entre le monde réel et le monde imaginaire, peut naître de nouvelles manières de percevoir, de nouvelles manières de comprendre et de nouvelles manières d'agir[299].

La métaphore de Ricœur fait appel à la prédication dans son ensemble, car l' énonciation permet de concilier des champs sémantiques éloignés voire opposés. Rappelons-nous que, pour Husserl, notre connaissance du monde et de la vie « intime » nécessite une transcendance subjective qui combinerait perception et intuition. D'un point de vue phénoménologique, pourquoi nous pencher sur l'artifice du regard comme phénomène qui invite à imaginer plus en profondeur la vie intime des personnages dans certaines fictions contemporaines ? Comment notre monde intérieur est-il étroitement lié à une partie de notre corps qui semble se détacher de la fonction physiologique du geste de regarder ? On se rapproche ici des conceptions de Merleau-Ponty, qui perçoit le corps comme phénomène ontologique opérant par le renversement entre le monde et l'

[298] *Ibid.*, p. 157
[299] VAN REETH, A. (2013) Interview avec Fossel, Michel. «La pensée de Paul Ricœur. Le pouvoir de l'imagination» Paris : Ed. France culture.fr.

intérieur : « Le corps est le véhicule de l'être au monde, et avoir un corps c'est pour un vivant se joindre à un milieu défini, se confondre avec certains projets et s'y engager continuellement »[300]. Certes, la philosophie de Merleau-Ponty évolue vers la construction d'une instance ontologique du corps fondée sur l' expérience d'une cohésion entre la perception et la façon dont le sujet se conçoit au monde. L'être et le monde physique se transcendent dans une même dimension. En d'autres termes, que les sens (la perception) et le sentir (percevoir) ne se conçoivent pas comme des dimensions ontologiques s'opposant ou se limitant : « L'épaisseur du corps, loin de rivaliser avec celle du monde, est au contraire le seul moyen que j'ai d'aller au cœur des choses, en me faisant monde et en les faisant chair »[301].

Dans cette perspective, Ouellet se base aussi sur la théorie de Husserl sur les prédicats, la prédication étant considérée par le père de la phénoménologie comme un acte à la fois perceptif et intuitif. Les termes communiquent par l'action de la vision , génèrent, en termes d'actions esthétiques, une « tension » dans le champ sémiotique entre la représentation et la sensation. Ces termes prennent alors un sens inédit grâce à la tension signifiante qui résulta de la métaphore qui approche des sens sous tension :

> La sémiotique tensive se donne donc les moyens d'approcher la question du sens non plus dans le seul cadre de sa représentation mais dans l'espace-temps plus ou moins tendu et étendu d'une présence qui est un pré-sens, où se manifeste non seulement la chair du monde dans son opacité mais plus fondamentalement, le manque originaire, l'absence radicale ou imperfective, dirait Greimas, qui sert de moteur, de virtus ou de motus, à toute action qui consiste à « tendre vers », à toute intentionnalité qui a pour destin de créer de la valeur (des différences des potentiels, des positions et des orientations investies d'une plus ou moins grande tonicité) au sein d'un champ de présence qu'elle mue peu à peu en champ des significations[302].

L'analyse sémiotique de Ouellet, qui explore la notion de métaphore tensionnelle en rapport avec l'action du regard, est illustrée dans le passage significatif

[300] MERLEAU-PONTY, M. (1945). *La Phénoménologie de la perception*. Paris : Ed. Universalis, 2015, p. 111
[301] MERLEAU-PONTY, M. (1964) *Le visible et l'invisible* Paris : Gallimard, 2014, p. 176
[302] OUELLET, P. (2000) *Poétique du regard: littérature, perception et identité*. Paris : Les Éditions du Septentrion , p. 142

du roman de Clavel *Las Violetas son flores del deseo* : « La violación comienza por la mirada. Cualquiera que se haya asomado al pozo de sus deseos lo sabe»[303]. L'action commence par le regard. L'organe de la vue stimule le désir. Et, progressivement, l'orientation visuelle d'une image réelle cède le pas à l'imaginaire, symbolisé par le puits, sorte de porte d'entrée vers l'intériorité. Mais l'utilisation du verbe « regarder dedans », à l'instar de « se plonger », augmente la tension du pouvoir que possède l'imagination. En effet, si on explore en détail le sens de ce passage, on y perçoit une polarisation différenciatrice. D'abord, le regard nous apporte la lumière : le fait d'avoir les yeux ouverts montre que le processus du désir se déclenche et nous apporte de la clarté. Mais le puits est également un lieu obscur, fermé et privé de toute lumière. Ainsi, la polarisation voir/ne pas voir serait inclue dans un espace tensionnel différenciateur. Nous avons choisi d'appeler ce procédé littéraire « métaphore émotive ». Sur le plan de l'expérience esthétique, la force de cette métaphore réside dans sa capacité à nous émouvoir, grâce à cette tension basée sur le paradigme absence-présence défini par Ouellet : « La sémiotique tensive montre ainsi comment le sens est affaire de sensibilité autant que d'intelligibilité, dans la mesure où la valeur qui le définit au sein d'un système sémiotique donné est inséparable de la valence qui le distingue et préside à son émergence dans le cadre d'une expérience sensorielle type »[304].

Nous ne parlerons donc pas tant d'un rapport de cause à effet (je regarde, donc je désire), où le désir serait stimulé par le regard, que d'une action qui doit se lire dans un sens inversé (je désire, donc je regarde) . Ainsi, le puits serait une voix silencieuse métaphorique qui fait appel au regard et, dans ce sens-là, l'individu qui ose regarder découvre, à travers le puits, un éclaircissement qui améliore la netteté de son regard. Le lien tensionnel n'est cependant pas résolu: le fil conducteur de l'évolution du désir est le regard, mais, en tant qu'instrument, le fait de voir ne marque que le début de l'action. Cela met en conflit deux gestes de natures distinctes: le regard et le viol. La métaphore émotive n'amène pas le lecteur vers une affirmation ni vers une négation, elle est à la fois présence et absence, perception et pensée, innocence et action au point d'accueillir la transgression.

[303] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo*. Mexique : Alfaguara, p.9
[304] OUELLET, P. (2000) *Poétique du regard: littérature, perception et identité*. Paris : Les Éditions du Septentrion , p. 149

Revenons sur la syntaxe de cette phrase: « Le viol commence par le regard ». Viol et regard constituent des champs sémantiques situés au même niveau lexical. Ils expriment un acte de regarder doté d' un pouvoir supérieur qui nous renvoie aux perceptions de la sensibilité hors de la catégorie morphologique/lexicale. La dimension active du regard renforce l'action du viol du côté du sujet grammatical, l'accent étant mis sur l'action de regarder comme stimulatrice de l'acte, en tant que moyen clé afin que la dimension du viol se projette dans notre imaginaire comme s'il s'agissait d'une ouverture à un monde intermédiaire entre la réalité et la pensée intime. Ouellet considère que le regard nécessite la pensée et non uniquement le geste de vision, et pour cela, le corps comme totalité se matérialise sous des images qui renvoient à la dichotomie présence-absence. Il précise : « Ce n'est pas l'image qui est projetée dans la vision, mais le corps tout entier, non sur quelque écran mais dans le monde réel, d'où il ramène ce qu'il voit, proies d'ombre le plus souvent, parmi lesquelles il trouve sa pâture d'images »[305].

La métaphore du regard n'est pas innocente. L'œil est un organe stimulateur qui n'a pas la fonction de recevoir mais de percevoir, c'est-à-dire, de « transpercer » : ceci nous amène à sa fonction scopique. Le regard pénètre, se fraye un chemin dans notre intériorité, celle de nos pulsions les plus obscures et les plus secrètes. Ainsi, l'acte de la contemplation serait lié à l'objet, qui déclencherait un effet sensationnel. Violer par le regard correspondrait à ces deux paramètres fondamentaux : regarder/être regardé. En « scrutant », il examinerait l'objet aperçu en profondeur, prenant peu à peu l'apparence de l'objet perdu : « No vi entonces o no quise enterarme, del destello turbio de esa mirada, el desaliento del que sabe lo que vendrá : que la sed no ha de ser nunca saciada »[306].

La réflexion sur la corporéité s'inscrit également dans le corpus d'auteurs contemporains auxquels s'intéresse notre recherche. La corporéité projette leurs personnages dans le monde fantasmatique de leurs désirs intimes, tout en ne perdant pas de vue l'importance de l'objet regardé. Sa représentation évolue d'ailleurs vers des formes qui ne sont pas toujours en accord avec une réalité conventionnelle et correspondent à une multiplicité de points de vue. Cette esthétique semble avoir trouvé son aboutissement dans le texte hernandézien. Le texte de Félisberto Hernández explore le renversement des frontières et des limites, de sorte que, dans la poétique de

[305] *Ibid.*, p. 245
[306] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo*. Mexique : Alfaguara, p.14

cet auteur avant-gardiste, l'expérimentation visuelle peut être conçue comme une empreinte fondamentale.

Les similitudes entre ces narrations contemporaines et Felisberto apparaissent comme une métaphore du regard prolongeant le lien entre certaines formes narratives de ces auteurs et la narration de cet auteur uruguayen :

> Yo la vi desde el camino de tierra que pasa frente a su casa, me introduje sin pedir permiso y la sorprendí. Ella tuvo mucha alegría al verme, pero en seguida me pidió permiso y salió corriendo. Apenas se levantó de la silla apareció el misterio blanco. La silla era de la sala y tenía una fuerte personalidad. La curva del respaldo, las patas traseras y su forma general eran de mucho carácter. Tenía una posición seria, severa y concreta. Parecía que miraba para otro lado del que yo estaba y que no se le importaba de mí[307].

Ici, l'invention, comme le suggère Michaël Fœssel en rapport avec l'imagination chez Ricœur, peut s'examiner comme une volonté de créer des mondes parallèles au monde réel. Dans ce monde étrange, le regard donne une nouvelle corporéité aux objets. Lorsque la chaise défie le regard du personnage en lui tournant le dos elle lui rappelle cependant que deux mondes différents peuvent être reliés, celui appartenant aux choses et aux humains, grâce au mécanisme du regard. Dans ce récit de Felisberto, le narrateur porte alors un regard différent sur ces mêmes objets, et dote ainsi la chaise d'une personnalité opposée. Plus tard dans le récit, et alors qu'il s'agit de la même chaise, celle-ci a perdu sa personnalité sérieuse et charmante qu'elle avait la première fois qu'il l'a vue. À cet instant-là, l'objet lui semble ridicule, tout se passe alors comme si le narrateur regardait ce monde du concret avec un œil nouveau :

> Hoy encontré a Irene en el mismo lugar de su jardín. Pero esta vez me esperaba. Apenas se levantó de la silla casi suelto la risa. La silla en que estaba sentada la vi absolutamente distinta a la de ayer. Me pareció de lo más ridícula y servil. La

[307] HERNÁNDEZ, F. (1983) *Obras completas.* Mexique: siglo XXI, p. 41

> pobre silla. A pesar del respeto y la seriedad que me había inspirado el día antes, ahora me resultaba de lo más idiota y servil[308].

Dans certains extraits des contes de Felisberto Hernández, on trouve déjà les mécanismes de la pulsion scopique, même si cette esthétique ne s'avère pas aussi aboutie que chez Clavel, Bellatin, Gudiño ou Aira. Felisberto Hernández réussit cependant à innover et à rendre l'écriture plus visuelle en liant l'artifice narratif du regard au désir. Dans « El caballo perdido », c'est le regard qui déclenche l'érotisation d'êtres inanimés, notamment à travers la description de la figure féminine en marbre que le protagoniste perçoit comme vivante :

> Sin querer, al encontrarla parecida a una mujer de la realidad, había pensado en el respeto que le debía, en los actos que correspondían al trato con una mujer real. Fue entonces que tuve un instante de confusión. Pero después, sentía un placer de violar una cosa seria. En aquella mujer se confundía algo conocido – el parecido a una mujer de carne y hueso, lo de saber que era de mármol y cosas de menor interés[309].

Dans toute la narration poétique que nous allons présenter, le processus sémantique et stylistique du regard met en évidence le rôle prépondérant de l'action de regarder. Dans ces récits, les formes narratives mobilisent un processus exhibitionniste dans lequel le personnage du roman contemple, se contemple et se voit être contemplé. Comme le signale Pierre Ouellet, la poétique nous parle d'une « expérience de vision » dont le rôle n'est pas simplement de nous montrer ce que perçoit la vue au premier abord ; le poète met surtout en œuvre un processus perceptif-sensitif qui nous permet d'éprouver des sensations extrêmes par l'intermédiaire d'un simple regard. Pour l'auteur, la littérature se nourrit de sensations et de formes d'expression mixtes, alliant le visuel, la pensée, la perception, la cognition et l'intuition. Il loue d'ailleurs sa richesse littéraire : « Non seulement représente-t-elle un monde mais elle présente aussi,

[308] *Ibid*., p. 41
[309] *Ibid*., p. 99

dans ses formes d'expression et ses formes de contenu, les données propres à l'expérience perceptive dont elle est la fois la cause, le lieu, le support et l'effet »[310].

L'objectif de la littérature serait précisément de nous faire vivre des expériences subjectives et non des réalités sensibles. Il ne s'agit pas de voir dans le sens strict du terme d'« être témoin de » mais d'apprécier une expérience qui nous renvoie à notre intériorité.

I. Voyeurisme et pulsion scopique: *El Gran Vidrio* et *Con Amor tu hija*

Tout vrai regard est un désir

~ Alfred de Musset

Comme nous l'avons observé, la littérature latino-américaine actuelle privilégie une écriture qui met l'accent sur des dispositifs associés à l'image, aussi bien visuelle que symbolique. Ces procédés esthético-sémantiques ont été développés par d'autres arts tels que le cinéma et la photographie.

La création d'une image à partir d'un texte génère une expérience esthétique de la sensualité chez le lecteur, qui devient actif dans l'acte même de lire. L'étymologie du mot « image » renvoie au terme latin imago (portrait) et au verbe imitari (imiter). D'après Gadamer, l'intuition dans le sens esthétique ne fait pas référence à une connaissance conceptuelle, mais doit être comprise sous l'angle d'« une représentation de l'imagination »[311]. Selon le philosophe allemand, dès que l'on interprète quelque chose, cela se réduit souvent à nos connaissances ; il s'agit dorénavant d'aller au-delà de ce qui est dit ou suggéré par le mot ou la parole et de débrider l'imaginaire par l'intermédiaire d'autres arts, afin de satisfaire pleinement cette expérience esthétique :

[310] OUELLET, P. (2000) *Poétique du regard: littérature, perception et identité.* Paris : Les Éditions du Septentrion, p. 153
[311] GADAMER, H. G. (1976-86) *Estética y hermenéutica*. Recopilación. Madrid: Ed. Tecnos/Alianza, 2011, p. 153

> Y así, lo que hay que hacer es comprender las artes plásticas y las artes literarias a partir de su fondo común; y para hacer eso, no basta con sólo interpretar lo común a todas las artes desde la elevación del sentimiento vital, la cual también puede producirse por lo bello y lo sublime en la naturaleza[312].

Ces sémantiques du désir rappellent le voyeurisme auquel invite le geste duchampien. *Le Grand Verre* de Duchamp constituerait ainsi, selon Graciela Speranza, un scénario propice pour un voyeur qui pourrait, à travers une autre porte, diriger son regard vicieux vers le corps de la femme nue :

> La luminosidad de la escena es lo primero que sorprende al observador, convertido de inmediato en inconsulto voyeur. Porque ahí, a poca distancia del portón, hay una pared de ladrillos con un boquete irregular que deja ver a una mujer desnuda, recostada con las piernas abiertas sobre unos arbustos, ofreciendo impúdicamente su cuerpo y su sexo al improvisado mirón[313].

Dans le roman *Con amor, tu hija*, de l'écrivain mexicain Jorge Alberto Gudiño, la pulsion scopique conserve sa forme voyeuristique tout au long de l'intrigue. Ce récit, qui partage la thématique du tabou de l'inceste avec *Las Violetas son flores del deseo* d'Ana Clavel, a été accueilli favorablement par la critique (il a reçu le prix littéraire Lipp) et par le public. Émily, jeune fille dont les parents sont séparés, vient rendre visite à son père en vacances. Pendant ce séjour, le personnage masculin va éprouver du désir pour sa fille. Le succès de ce roman ne semble cependant pas lié à son sujet, le tabou de l'inceste ayant déjà été très exploité par la littérature hispano-américaine. Le critique péruvien Efraín Krystal signale en effet dans une interview à la revue *La République* que l'inceste a été un sujet couramment exploité en Amérique Latine, faisant écho à une crise de la famille et de la société en général:

[312] *Ibid*., p. 170
[313] SPERANZA, G. (2013) *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp.* Barcelona : Anagrama, p. 11

> En Latinoamérica resulta que siempre es el tema del incesto. En García Márquez, la novela empieza porque Úrsula tiene temor al incesto; toda la novela es una postergación de lo que ella teme, que su hijo vaya a nacer con cola de cerdo. Resulta que el gran tema de Faulkner es también el incesto. Faulkner es un autor que ha tratado de manera muy aguda el tema del incesto y lo ha tratado con las técnicas de la novela modernista, de la novela tipo James Joyce. Ahora, la novela de James Joyce no es sobre el incesto, es sobre el adulterio. El adulterio es el tema central de la novela burguesa europea, mientras que el incesto es el tema central de la novela hispanoamericana y del sur de Estados Unidos[314].

L'intérêt stylistique de cette fiction semble résider dans un procédé narratif combinant le jeu de regards voir/être vu, pour atteindre, à travers la fonction poétique du langage, des sensations qui appartiennent au champ de l'imaginaire et de l'imagination. C'est pourquoi, selon Jorge Alberto Gudiño, l'un des mécanismes essentiels de ce roman s'appuie sur le monologue intérieur du narrateur-protagoniste et une narration racontée au présent de l'indicatif, stratégies qui projettent le lecteur dans l'action et l'encourageant à éprouver et à épouser avec une empathie grandissante les émotions et les désirs du personnage . À cet égard, aussi bien Ana Clavel que Jorge Alberto Gudiño ont choisi pour leurs récits incestueux une écriture en images visuelles coïncidant avec la parole, ce qui permet au lecteur d'être le spectateur privilégié de tout ce qui arrive au personnage de fiction : « No sólo utilizó un narrador en primera persona, sino que también estuviera en presente, y eso permite que los lectores descubran lo que está sintiendo en la intimidad este personaje al mismo tiempo que él lo hace »[315].

Rappelons que le mot voyeurisme vient du latin videre, « voir ». Le voyeuriste serait ce sujet qui satisferait momentanément ses pulsions sexuelles à travers le regard. D'après la théorie psychanalytique , le voyeurisme représenterait l'une des formes les plus communes de la pulsion scopique. Le lecteur du roman de Gudiño devient acteur, en participant activement à la scène qu'il contemple en toute transparence. Le plaisir voyeuriste est déclenché par plusieurs facteurs : l'action déroulée au présent et la mise en scène des situations qui nous font être participants des scénarios vécus par le

[314] Interview avec ESCRIBANO P. (2012) « El incesto es nuestro gran tema ». Perú: Ed. La República
[315] PLATAS RAMÍREZ, M. (2011). Interview avec Jorge Alberto Gudiño. « Con amor, tu hija, una novela sobre las pasiones y aberraciones de un escritor». Cronica.com.mx

personnage. La souplesse du regard érotise la narration du personnage voyeuriste par l'intermédiaire du regard scopique, basé sur le dualisme exhibitionnisme/voyeurisme :

> Debe ser consciente de que es mirada, de que yo la miro. De qué otra forma si no se explicaría esa leve vuelta, ese recostarse y girar, mostrar todos sus ángulos; incluso levantarse y sacudirse con esmero, recorriendo los caminos que la arena le ha impregnado. Sacudiendo con la mano la caricia que deseo[316].

Le personnage de ce roman décrit au lecteur des scénarios avec une minutie et franchise extrêmement réalistes. Ce personnage masculin contemple en cachette sa fille en compagnie d'une amie. Il regarde à travers la serrure lacanienne et transcrit cette scène au lecteur avec une grande précision :

> Me basta ver la escena para sentir la rugosidad de la zona rasurada, el grosor de su vello, la parte donde se vuelve espeso, la promesa de humedad que alcanzo a percibir en su inconfundible aroma. Me acerco los dedos a la nariz para olfatear, para encontrarme con el olor a fruta madura, a acidez, a un coctel hormonal que es imposible rechazar. Me llevo la otra mano a la entrepierna. Mi sexo palpita y se expande, buscando la salida del albornoz[317].

L'expérience d'exhibitionnisme-voyeurisme est pour Lacan rendue possible par la complicité de l'exhibitionniste et du voyeuriste. Le spectacle du regard et du désir nécessite cette dualité pour atteindre la jouissance. Ces facteurs entrent en jeu dans la fiction de Gudiño. Il est intéressant de revenir ici vers Lacan et l'expérience voyeuriste qu'il décrit quant à la jouissance :

> Mais dans la satisfaction du voyeur, je veux dire dans ce qui supporte son désir, il y a ceci que c'est que tout en s'y prêtant si l'on peut dire innocemment – quelque chose dans l'objet s'y prête à cette fonction de spectacle – qu'il y est ouvert, qu'il participe en puissance à cette dimension de l'indiscrétion ; et que c'est dans la mesure où quelque chose dans ses gestes peut laisser soupçonner que, par quelque

[316] GUDIÑO, J. A. (2011) *Con amor, tu hija*. Mexique: Alfaguara, p. 147
[317] *Ibid.*, p. 105

> biais, il est capable de s'y offrir que la jouissance du voyeur atteint son exact et véritable niveau[318].

Lacan dit à propos du regard voyeuriste : « Le monde est omnivoyeur, mais il n'est pas exhibitionniste – il ne provoque pas notre regard. Quand il commence à le provoquer, alors commence aussi le sentiment d'étrangeté »[319].) L'intensité et la spontanéité avec laquelle le personnage décrit les sensations ambivalentes qu'il éprouve dans la fiction de Jorge Alberto Gudiño rend le lecteur à la fois voyeur et complice de ce désir prohibé. Comment détourner le regard de quelque chose qui désire être contemplée? Le personnage masculin de Gudiño décrit au lecteur une série de scénarios qui se révèlent comme l'action d'imaginer à partir d'un état contradictoire, décrit en mouvement oscillant entre ce qui est perceptible et ce qui est imaginé, par l'intermédiaire du domaine pulsionnel. Dans ce récit, la pulsion scopique se lit à tous les niveaux de la réalité lacanienne (symbolique, imaginaire et réel). Il faut la complicité des regards du père et de la fille pour que la perversion prenne forme dans le réel, mais la jouissance n'est possible qu'à travers l'imaginaire:

> Emily me está mirando; estoy sego de que lo hace. No es ninguna intuición, es una certeza que se va filtrando en mis adentros. Las dudas quedan atrapadas en la criba, en los murmullos. Emily me está mirando. Lo sé porque es de noche y yo la observo […] Me deja inmóvil, rígido con mi descubrimiento. Aterido. Incapaz de aventurar una reacción, y eso es afortunado. Huir no es alternativa[320].

La plus grande partie du roman se déroule « aux limites de l'acceptable ». La sensation de transgression s'accentue avec la description de l'image, qui « s'offre » aux voyeurs (le protagoniste du roman et le lecteur). Le personnage et le lecteur contemplent sans pudeur le corps exhibé. Rappelons que, pour Lacan, la jouissance est le but ultime de la pulsion. La jouissance n'est pas le plaisir, elle est fragmentée. Selon la théorie lacanienne, le désir vise en effet la jouissance de plusieurs manières. Pour que la jouissance puisse se révéler comme source énergétique visée par le pervers, il faut

[318] LACAN, J. (1964) *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Le Séminaire, Livre XI.* Paris: Ed Poche, 2014, p. 105
[319] *Ibid*., p. 105
[320] GUDIÑO, J. A. (2011) *Con amor, tu hija.* Mexique : Alfaguara, p. 103

que mon regard soit confronté à celui d'autrui. Les parties concernées par cette dynamique pulsionnelle deviennent conscientes de ce jeu de regards articulé entre l'action de regarder et le fait de se sentir regardé. L'ombre en est une condition essentielle. La reconstruction de l'image par les mots est un artifice permettant de créer une figuration érotique sans recourir à la transgression en utilisant un vocabulaire suggestif à forte charge érotique:

> Así, de pie como está, la curva de sus nalgas se difumina hacia el remanso de su espalda. A estas alturas, su vientre plano y su cintura logran la armonía perfecta en la que no resulta difícil adivinar el par de hoyuelos insinuados en su cóccix, justo donde acaba la línea del traje de baño[321].

Cet acte d'érotisme du visuel et du pensable se manifeste à travers un discours du personnage qui rappelle l'effet transgressif du regard : nous sommes en train de déplacer les barrières entre ce qui se regarde et ce qui va se fantasmer.

Autrement dit, nous nous réfléchissons au-delà de ce qui appartient au perceptif pour aller vers ce qui est du domaine exclusif du pensable, de l'imaginable. Nous nous trouvons au point de franchir les barrières entre l'imaginaire et la réalité (conçue sous la forme de l'acte de voir en tant que perception). Le voyeurisme, comme artifice narratif, se réussit à travers l'objet du désir choisi : la propre fille du narrateur. Pouvoir contempler quelque chose dans le plus intime, un objet par nature interdit, conduit le personnage à éprouver des sentiments obscurs et intenses, ceux de la honte et de la pudeur. L'on peut ici se reporter au symbolique lacanien, comme le domaine du langage, de la Loi, portant des paroles qui entraînent chez le personnage masculin des sentiments forts et négatifs liés au geste de voyeurisme :

> Me miro desde afuera: soy un viejo ridículo y lascivo que fantasmea con la amante de su hija, que las observa sin descaro, que ha empezado la tarea de masturbarse sin apartar ni un sólo instante la mirada. Es cierto, me siento sucio, perdido, de nada vale la complicidad con Emily de no ser para enturbiar aún más la situación. Pero mi miembro me pide continuar […] Me limito a sostenerlo aunque sus pálpitos me exigen movimiento. Algo parece imposible de reprimir cuando Emily sin dejar de

[321] *Ibid.*, p. 102

> dirigirse a un espectador concreto tras la cortina, exhibe de golpe la desnudez de Antonia[322].

Tout au long de la lecture, le lecteur expérimente la sensation de jouissance qui s'opposerait, d'après les postulats lacaniens, au plaisir même. Pour la psychanalyse lacanienne, la jouissance agit au niveau des trois grandes structures cliniques décrites par la psychanalyse : la névrose, la psychose et la perversion. La perversion dans le roman de Gudiño se manifeste par la mise en scène de déviations de voyeurisme et d'exhibitionnisme, ce qui coïncide avec les idées de Lacan quant à la jouissance du sujet pervers comme plaisir recherché et conscient. La jouissance n'est en aucune manière la satisfaction d'un besoin, car elle appartient au domaine de l'interdit. Dans les mots de Lacan : « La créature surprise sera d'autant plus érotisable dirai-je, que quelque chose dans ses gestes peut nous la révéler comme s'offrant à ce que j'appellerai les hôtes invisibles de l'air »[323]. Le lecteur, à travers le narrateur-protagoniste de cette fiction, peut expérimenter la sensation de jouissance assouvie par la mise en scène du personnage d'Emily contemplé par son père.

La complicité de notre regard passe du voyeurisme à l'incestueux, à cause d'un environnement spécifique qui a déjà été évoqué par Racamier. Ce consentement est confirmé par Emily, qui regarde son père dans les yeux en même temps qu'elle caresse son amie:

> No sé cómo ha sucedido. De pronto, a mitad de la caricia que me regaló los senos de Antonia, Emily ha fijado la vista en el punto en el que me encuentro. Emily vuelve a ser la pequeña que juega a esconderse de la mirada de su padre. Es el más primitivo de los juegos, el que exige la complicidad del adulto para poder funcionar y que hace honor a la inocencia del niño que en ningún momento piensa que el otro sabe dónde se encuentra cuando se tapa con sus manitas. Emily y yo jugamos sólo que estamos conscientes del juego[324].

[322] *Ibid.,* p. 106
[323] LACAN, J. (1958-9) *Le Séminaire, Livre VI, Le désir et son interprétation*. Paris : Ed. De la Marinière, 2006, p. 495
[324] GUDIÑO, J. A. (2011) *Con amor, tu hija.* Mexique: Alfaguara, p. 103

Pour expliquer cette scène du roman, recourons à Lacan, qui prétend que le fantasme se confronte à la réalité et constitue ce que le psychanalyste va appeler « une expérience de résistance ». Pour Lacan, la libido est à l'intersection entre le principe de plaisir (sexué) et le principe de réalité (asexué) : « Le réel s'y distingue, comme je l'ai dit la dernière fois, par sa séparation du champ du principe du plaisir, par sa désexualisation, par le fait que son économie, de ce fait, admet quelque chose de nouveau, justement. Ce quelque chose de nouveau, c'est l'impossible »[325].

Le désir, dit Lacan, se trouve toujours soumis à la loi, qui constitue une défense à la transgression. En ce sens, les mots du narrateur-protagoniste se conforment donc à ces contraintes examinées par Lacan. Quant à la transgression, il s'agit d'une émotion qui éprouve ses limites face à des obstacles externes :

> Me he dejado llevar por la sensación de una piel joven, de la firmeza que me ofrece a cambio de que le dé alivio. Antonia no dice nada, me deja recorrer la espinilla, la corva. Ensimismado, respiro el grato aroma de su piel aliñada con sal, con sudor y con la sábila de crema. Cierro mis manos un instante, para que mis manos memoricen el contorno[326].

En termes lacaniens, l'acte de voyeurisme se manifeste dès que l'enjeu devient visible et qu'on ne se trouve plus dans une complicité cachée de regards interdits. De cette façon, l'objet contemplé va se convertir en une source d'exhibition, qui, en termes de désir, finit par ne plus attirer de la même façon (c'est-à-dire avec une telle intensité). Pour Lacan, le jeu de regards est lié à l'interdit : on regarde ce qui nous est prohibé, et cette action déclenche en effet les mécanismes de la pulsion, de manière qu'il faut que ce scénario exhibitionniste et voyeuriste aille au-delà d'une action quelconque et implique un rapport victimaire avec l'Autre, qui serait regardé comme le facteur clé d'une telle scène: « Ce qu'on regarde, c'est ce qui ne peut pas se voir. Si, grâce à l'introduction de l'Autre, la structure de la pulsion apparaît, elle ne se complète vraiment que dans sa forme renversée, dans sa forme de retour, qui est la vraie pulsion active »[327].

---

[325] LACAN, J. (1964) *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. *Le Séminaire, Livre XI.* Paris: Ed Poche, 2014, p. 188

[326] GUDIÑO, J. A. (2011) *Con amor, tu hija*. Mexique: Alfaguara, p. 120

[327] LACAN, J. (1964) *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Le Séminaire, Livre XI.* Paris: Ed Poche, 2014, p. 205

Dans cette ligne de pensée, Georges Didi-Huberman propose une perception du champ de vision qui démasque l'appétit sexuel comme désir de l'Autre: « Ce que nous voyons ne vaut – ne vit – à nos yeux que par ce qui nous regarde. Inéluctable est pourtant la scission qui sépare en nous ce que nous voyons d'avec ce qui nous regarde. »[328].

Quand on arrive au « sommet » du jeu des regards, le spectateur met un terme à son fantasme pour retrouver la position de lecteur traditionnel. Dès que ce jeu de voyeurisme/exhibitionnisme s'interrompt, il suspend du même coup le processus d'érotisme chez l'observateur. Le lecteur-spectateur abandonne un récit dans lequel il n'a plus le rôle d'acteur pour se projeter pleinement et exclusivement dans la fiction et dans les paroles du personnage. Il semble ainsi expérimenter une émotion unique que l'on peut traduire par un sentiment de culpabilité. Ainsi donc le personnage et le lecteur se découvrent sur le principe de la réalité freudienne, de façon consciente. Les préceptes culturels et sociaux émergent, et le désir incestueux reprend son identité d'acte tabou:

> Tiemblo más que el adolescente que está a punto de seducir a su primera chica. Tiemplo más que el hombre que ha recibido la peor de las noticias y tiene que tragar su propia impotencia […] Tiemblo porque no sé qué hacer con tanta angustia; con esta mezcla de deseo y templanza, con mi mente confundida, con mi corazón trepidante, con mis manos trémulas, con tanto temblor[329].

On retrouve la représentation narrative du jeu voyeuriste/exhibitionniste dans la biographie « Mi piel luminosa » de Bellatin. Dans ce récit du *Gran Vidrio*[330], le lien de la mère du protagoniste avec son fils est essentiellement présenté à travers l'exhibitionnisme du corps. Dès la première ligne de ce récit, le narrateur interrompt sa narration pour mettre l'accent sur l'importance acquise par les organes génitaux dans cette correspondance, si particulière, qui s'est instaurée entre sa mère et lui : « Durante

[328] DIDI-HUBERMAN, G. (1992) *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris :Les Éditions de Minuit, p. 99
[329] GUDIÑO, J. A. (2011) *Con amor, tu hija*. Mexique: Alfaguara, p. 154
[330] BELLATIN, M. (2007) *El Gran Vidrio*. España: Ed. Anagrama

el tiempo que viví junto a mi madre nunca se me ocurrió que acomodar mis genitales en su presencia pudiera tener una repercusión mayor. Estaba equivocado »[331].

Une relation de fétichisme du regard s'établit avec les organes génitaux du protagoniste et l'Autre ,une dimension métonymique et objectale (la partie pour le tout) de ses testicules convertis en rituel des regards: « Quedaría expuesto a las miradas que hacen que me encuentre hoy en estos baños »[332]. Mais un autre organe, la bouche de la mère, semble avoir cette même fonction d'organe fétiche: « Seguía abstraída en el ritual de delinear su boca »[333]. Dans cette fiction, ces deux zones corporelles favorisent une pratique de fétichisme-exhibitionnisme dont la vue est le vecteur érogène : « No podía permitir que su boca coloreada fuera más importante que el espectáculo que mis testículos eran capaces de ofrecer »[334].

La narration produit un tel effet par la mise en scène du jeu entre les deux zones érogènes, bouche et testicules, qui pourraient se lire comme des symboles de l'incestueux dans ce rapport entre les personnages :

> Se trata de una llave larga y algo oxidada. Es asombrosa su capacidad para entrar en el pabellón sin que nadie la advierta. A veces, aunque suene extraño, el esfuerzo que realiza al contorsionar su cuerpo descascara ligeramente el carmín de los labios". Nunca me atreví a decírselo abiertamente, pero su boca me gusta más cuando se presenta de esta manera[335].

Ces zones corporelles sont présentées comme des canaux érotiques prohibés par la morale, qui accentuent la dimension étrange, mystérieuse et silencieuse du désir. Le personnage se demande fréquemment comment sa mère pénètre miraculeusement dans sa chambre sans réveiller le reste des personnes internes, ou encore de quelle manière elle arrive obtenir quelque chose de lui en utilisant le silence. Ce jeu des apparitions de la mère dans la nuit, mettant en scène des zones corporelles qui remplissent la fonction d'objets convoités visuellement par les deux personnages, favorise cette atmosphère d'interdit. Mario Bellatin livre une forme sémantique ouverte à l'interprétation à partir de la prolongation de sensations paradoxales entre plaisir et

[331] *Ibid.*, p. 9
[332] *Ibid.*, p. 11
[333] *Ibid.*, p. 12
[334] *Ibid.*, p. 12
[335] *Ibid.*, p. 35

douleur, en utilisant des mots évocateurs : « Hasta hace muy poco mi madre no contaba para mí con un cuerpo preciso. La diferenciaba de otras mujeres sólo por el color de sus labios. Lo único importante era su boca embadurnada, no las contorsiones que realiza en búsqueda de silencio »[336].

Rappelons que pour la psychanalyse, les lèvres constituent une zone érogène d'autoérotisme durant l'étape de l'allaitement chez l'enfant, tandis que le sein sera plus tard remplacé par un autre objet. La bouche de la mère stimule moins le plaisir qu'une sensation particulière qui produit un sentiment d'« étrangeté ambivalente » chez le lecteur, sans qu'il soit capable de discerner le plaisir du déplaisir du personnage masculin en plein fantasme: « En más de una ocasión me despertó en plena madrugada para mostrarme su boca coloreada de morado o fucsia fosforescente. Era difícil estar seguro de si aquella figura exaltada formaba parte de un sueño o de una acción que existía en la realidad »[337].

La sensation « étrange » que suscite la relation du personnage de Bellatin avec la bouche de sa mère comme zone corporelle érogène, rappelle l'affirmation de Freud, selon laquelle la perversion n'est pas si étrangère à la sexualité normale ; l'enfant passe en effet par la pulsion sexuelle visant à briser la barrière entre la pudeur et la normalité avec la mère : « quoi de plus normal qu'un baiser, et pourtant il s'agit déjà d'un franchissement anatomique des régions corporelles destinées à la réunion sexuelle. C'est sous l'influence de la pulsion sexuelle que la barrière du dégoût est franchie et que les muqueuses des lèvres et de la bouche sont mises en contact avec celles d'une autre personne »[338]. L'acte de regarder se développe chez l'être humain avec un but sexuel normal. L'acte de regarder et le fait de se sentir regardé interviennent avant la perversion exhibitionniste et voyeuriste. Cela s'explique par l'existence de tendances voyeuristes et exhibitionnistes à l'état naturel : « De même, les fixations de buts sexuels provisoires consistent à s'attarder à des actes préparatoires au but sexuel normal. Par exemple, la pulsion de voir (forme active) ou d'être vu (forme passive) éveille et accroît l'excitation, jouant avec la barrière de la pudeur »[339].

[336] *Ibid*, p. 37
[337] *Ibid*., p. 14
[338] FREUD, S. (1905) *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Paris : Gallimard, 1987, p. 14
[339] *Ibid*., p. 15

Pour le père de la psychanalyse, les zones érogènes sont stimulées par des facteurs thermiques comme les bains chauds[340]. En ce sens, on pourrait se demander si Bellatin, qui désigne ce « rituel exhibitionniste » comme une pratique millénaire qui s'effectue dans les bains publics, n'a pas été influencé par la théorie freudienne : « Quedaría expuesto entonces a las miradas que hacen posible que me encuentre ahora en estos baños »[341].

Dans cette perspective, le regard et le jeu exhibitionniste se manifestent dans tout le récit à travers l'objet. Dans le domaine du symbolique, l'objet peut se matérialiser dans le fantasme, qui, rappelons-le, peut se projeter aussi bien sur des objets que sur des personnes. En interprétant certains passages de ce récit à partir de l'univers fantasmatique, on peut soutenir que le fantasme, pris comme seuil entre désir et réalité, favorise une esthétique de l'*Unheimlich,* à partir de laquelle il est possible d'expliquer pourquoi le désir ambivalent du personnage envers sa mère oscille entre les pulsions de vie (Eros) et les pulsions de mort (Thanatos):« Ajustados, acogotados, a punto de estallar. Mi madre aprovechando mi dolor. Recolectando objetos sin parar »[342].

Selon Freud, l'*Unheimlich*, lié à l'étrange, se définit comme ce qui n'est plus familier mais obscur, bizarre. Il peut aussi se référer, dans une acception plus large, à quelque chose d'auparavant cachée qui se révèle à notre regard. L'exhibition des organes génitaux du narrateur-protagoniste semble porter cette valeur esthétique dans certains passages : « Que de un momento a otro comenzaban a secarse, hasta que de la bolsa inflada que los contenía no quedaba sino una tripa flaca y colgante, que acababa por desprenderse del cuerpo antes de que la víctima advirtiese lo que estaba sucediendo »[343].

Freud explique que l'acception de l'*Unheimlich*, appliquée au domaine esthétique, demeure indéterminée. Elle ne doit pas être réduite à l'horreur ou au sinistre, mais doit être rapprochée du domaine du fantastique et des effets que cette notion, si proche de l'esthétique, entraîne dans le domaine de la fiction : « Le résultat, qui tourne au paradoxe, en est donc que dans la fiction bien des choses ne sont pas étrangement inquiétantes qui le seraient si elles se passaient dans la vie, et que, dans la fiction, il

[340] *Ibid*., p. 12
[341] BELLATIN, M. (2007) *El Gran Vidrio*. España: Ed. Anagrama, p. 11
[342] *Ibid*., p. 9
[343] *Ibid.*, p. 18

existe bien des moyens de provoquer des effets d'inquiétante étrangeté qui, dans la vie, n'existent pas »[344].

Pour la théorie psychanalytique, dans l'ordre du symbolique, la peur de la castration agite aussi bien le sexe masculin que le sexe féminin. Une phrase du roman est à cet égard à souligner :« Estuve a punto de cruzar la sección reservada a los hombres. De haberlo logrado, estoy seguro de que nunca habría vuelto a ser recibido de la misma manera por mi madre »[345].

Ce passage du récit peut être interprété sur le plan psychanalytique avec le complexe de castration et la blessure narcissique. Le manque affectif ne se déchiffre plus à travers la relation du personnage masculin avec son membre viril, mais en lien avec la relation exhibitionniste instauré par sa mère. D'après Freud, il existerait chez de nombreuses mères un désir de phallus qu'elles projetteraient sur leur fœtus, prolongeant de cette façon leur propre narcissisme. En s'emparant d'un personnage de fiction comme s'il s'agissait d'un sujet réel et en le soumettant à l'interprétation psychanalytique, on peut soutenir que le sujet narcissique, afin de compenser la blessure de l'absence de phallus, se projette dans d'autres personnes et objets. L'on peut ainsi penser que le narrateur-protagoniste remplit cette fonction pour sa mère. À partir des liens mère-fils et de l'intertextualité en lien avec la psychanalyse, il est permis de supposer que Bellatin a mis en scène une pratique exhibitionniste centrée sur la contemplation/adoration des testicules, basée sur une tradition millénaire.

[344] FREUD, S. (1919) «L'Inquiétante étrangeté». Traduit de l'Allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty. Les Classiques de Sciences sociales, 1933, p. 12
[345] *Ibid*., p. 10

II. « La Prueba » et « El Perro » de César Aira, « Canon Perpetuo » et « Efecto Invernadero » de Mario Bellatin

L'art est une chose beaucoup plus profonde

que le goût d'une époque

~ Marcel Duchamp

Notre recherche se propose à présent d'analyser plusieurs récits de la littérature contemporaine : *La Prueba* et *El Perro*[346] de César Aira, *Canon Perpetuo* et *Efecto Invernadero* de Mario Bellatin. Cette approche vise à rendre compte de la relation étroite qui existe entre la poétique contemporaine et l'image prise comme expérience esthétique.

L'idée de s'interroger sur la forme de ces textes survient d'une question déjà formulée : pourquoi Le *Grand Verre* de Duchamp a-t-il retenu l'attention de certains écrivains comme Mario Bellatin ou César Aira ? Rappelons le titre du recueil de Bellatin ou l'inclusion fréquente du verre comme élément sémantique dans « La Prueba » d'Aira. S'agit-il d'un hommage au génie de l'artiste français ? Existe-t-il chez ces deux auteurs une prolongation de l'art conceptuel ou, au contraire, la marque de Duchamp doit-elle être considérée comme une attitude contemporaine qui se manifeste également parmi d'autres procédés sémantiques et stylistiques ?

L'exercice du *ready-made* de Duchamp mêle la vue, la perception et la pensée. Mais ces entrecroisements sont activés par un langage du désir qui conduit à une pensée duale qui oscille entre affirmation et négation. Le *ready-made* pourrait signifier que notre dispositif optique déclenche une pensée contradictoire, dans une relation dialectique qui ne décontextualise la temporalité et aboutit à une nouvelle forme remodelée . Comme l'affirme Graciela Speranza, nombre d'écrivains et d'artistes contemporains stimulent ainsi l'interaction entre le texte, le visuel et la pensée, en utilisant des interdisciplinarités avant-gardistes.

[346] AIRA, C. (1996-2011) *Relatos reunidos*. Madrid : Mondadori, 2013

Ces écrivains, originaires de toute l'Amérique Latine, montrent la forte influence de Duchamp (et donc l'importance du mélange entre le visuel et le conceptuel). Nous souhaitons suggérer que ce jeu d'interactions entre les formes narratives du désir, l'héritage avant-gardiste du regard scopique et les *ready-made* de Duchamp est un procédé novateur qui cristallise les efforts visant à détruire les conceptualisations, voire les mots eux-mêmes, contribuant ainsi à penser les paroles du texte au-delà de la relation signifiant-signifié :

> La máquina de leer duchampiana (el efecto argentino de Duchamp), si se quiere, tiene una operatoria similar aunque parezca inversa: su obra mirada hoy profetiza piezas heterogéneas de la literatura y el arte argentinos que no se parecen entre sí, y crea una herencia insospechada. La obra de algunos de nuestros escritores y artistas, al mismo tiempo, deja ver un Duchamp sensiblemente desviado. La lectura, auspiciosamente, modifica también nuestra concepción del pasado y del futuro del arte[347].

Le *Grand Verre* de Duchamp révélait que la dialectique contradictoire du désir pouvait aussi se déconstruire dans le champ de la perception. Rappelons que Lacan distinguait la capture du regard de l'acte perceptif visant à l'assouvissement de cette passion scopique. Le paradoxe du désir et du regard réside ainsi dans l'impossibilité de savoir comment le regard de l'Autre influe fondamentalement dans la déstabilisation du champ de perception et donne toute sa force à la dialectique du désir :« Si on ne met pas en valeur la dialectique du désir, on ne comprend pas pourquoi le regard d'autrui désorganise le champ de perception. C'est que le sujet n'est pas celui de la conscience réflexive, mais du désir. On croit qu'il s'agit de l'œil point-géométral, alors qu'il s'agit d'un tout autre regard »[348].

Le mot « perspective » vient du latin, où il désigne « tout ce qui est relatif au regard ». Dans les arts graphiques, la perspective se définit comme suit :

> Perspective in art is the technique used to represent three-dimensional objects on a two-dimensional surface (a piece of paper or canvas) in a way that looks natural

[347] SPERANZA, G. (2013) *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona : Anagrama, p. 30
[348] LACAN, J. (1964) *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Le Séminaire, Livre XI*. Paris: Ed Poche, 2014, p. 132

> and realistic. Perspective is used to create an illusion of space and depth on a flat surface (or the picture plane). Perspective most commonly refers to linear perspective, the optical illusion using converging lines and vanishing points, which makes objects appear smaller the further they are from the viewer[349].

Ce procédé technique s'applique certes aux œuvres picturales, mais nous souhaiterions suggérer que l'on peut retrouver cette sorte de« trompe-l'œil » dans la littérature contemporaine , tel que l'affirme Lacan, qui fait également référence à un effet optique dans la représentation visuelle. L'effet esthétique qui se dégage de la lecture des œuvres de Bellatin et d'Aira nous permet d'entrer plus facilement dans la trame du récit, grâce à un procédé déjà éprouvé par d'autres arts, comme le cinéma ou la photographie. La composition mentale de l'artiste crée une nouvelle visualisation et construit une image précise presque palpable. En manipulant les lois de notre perception comme nos auteurs manipulent les règles du langage, une surface plate (celle de l'écran) se transforme en une image tridimensionnelle. Souvenons-nous de la façon dont l'effet loupe du miroir convexe en peinture déforme l'image, entraînant une modification spatiale qui fait coïncider parallèlement deux points opposés. Comme l'affirme Philippe Comar, la technique picturale de la perspective en parallèle devient l'outil de représentation visuelle favori du XXe siècle dans diverses disciplines artistiques, dont l'architecture [350]. L'impression que génère en nous la lecture de « La Prueba » d'Aira est le produit paradoxal de contradictions et de distorsions d'éléments sémantiques et d'actions qui, par le moyen du langage, se fragmentent et entraînent une rupture du champ visuel :

> Más allá de las góndolas y la gente, de la masa llorosa y vociferante (después de todo, les habían pedido obediencia pero no silencio) Lenin se desplazaba en dirección contraria a la de su amiga por encima de las heladeras, pisando la carne y los pollos. Ese movimiento, como no fuera realizado por motivos de simetría nada más, no podía tener otro objeto que disuasivo y de amedrentamiento. Todo parecía tener este fin: reinaba la amenaza, pero no la amenaza eficaz y limpia, la comprensible, sino la mezclada con las realidades a las que se refería, que de ese modo dejaban de actuar como lenguaje y se fundían en una totalidad borrosa e invisible[351].

[349] BODDY-EVANS, M. (2017) *Art Glossary: Perspective*. Article publié sur www.thoughtco.com
[350] COMAR, PHILIPPE (1992*). La perspective en jeu : les dessous de l'image*. Paris: Gallimard
[351] AIRA, C. (1992) *La prueba*. Mexique: Ediciones Era, 2000, p. 61

L'introduction du verre dans le récit d'Aira attire l'attention sur l'effet dimensionnel, ce qui permet la simultanéité de deux scènes distinctes de l'intrigue :

> Por el hueco que había dejado el vidrio roto apareció Mao, con un revólver en la mano y un micrófono en la otra. Se la veía tranquila, aplomada de cuerpo entero, sin apuro […] Era como si hubiera dos series temporales, una de las punks, haciéndolo todo cosa tras cosa, sin huecos ni esperas, y otra la de los espectadores víctimas que eran todo un hueco de espera[352].

L'image visuelle ne se présente pas comme un prolongement linéaire d'images successives, mais fait converger une multiplicité d'images de façon simultanée. Cette variation sémantique est recréée à travers le parcours de tous les yeux observant derrière le verre et qui participent du regard à la succession des scènes qui se déroulent dans un espace partagé dans l'histoire fictionnelle :

> Para representar, de otra manera, como una sucesión de imágenes, el desarrollo de este recorrido visual, hay que imaginar, no un ojo que se desplaza, sino una infinidad de ojos que rodean simultáneamente el mismo objeto, como si se tratase del retrato de un trapecista visto por el conjunto de espectadores dispuestos en las gradas de un circo, es decir, componer la imagen colectiva que resulta de todos esos puntos de vista diferentes[353].

Dans « La Prueba », nous sommes témoins d'un jeu entre le visible et l'invisible où le recours à l'image poétique est « un acte et pas une chose », comme l'envisage Sartre. L'image sera déchiffrée par le regard à travers le domaine de l'imaginaire. En ce sens, le verre devient alors l'élément visuel séparant deux mondes distincts dans le roman. Une première réalité, celle des punks, qui représente le désordre, la complexité, la contradiction entre acte et langage (dimension que met en relief le domaine de l'imaginaire). Puis une seconde, située derrière le verre, dans laquelle se trouvent les personnages qui contemplent. Dans ce récit, tout devient image, perception visuelle des gestes et des mouvements des punks. À cet égard, il semble qu'Aira joue par l'écriture avec l'idée de l'image (mentale et visuelle), de sorte que des éléments opposés tels que la pensée et la perception se croisent dans le geste même de regarder. Le lecteur est

[352] *Ibid*., p. 57
[353] COMAR, PHILIPPE (1992). *La perspective en jeu : les dessous de l'image*. Paris, Gallimard, p. 74

ainsi invité à s'abandonner à son imagination face à un spectacle aussi bien visible que symbolique: « Pero ahora la música había cambiado de sentido. Era como si se hubiera vuelto real, cosa que nunca sucedía con la música. Esa realidad le impedía oírla. Estaba pensando en el máximo de sonoridad ella también, de modo que al mismo tiempo era como si el pensamiento se hubiese hecho real »[354].

Duchamp[355] a réussi à mettre en œuvre cette idée à travers la peinture, par le renversement de l'image visuelle et de l'idée dans un même objet. C'est pourquoi Octavio Paz considère Duchamp comme l'un des artistes les plus significatifs de l'art moderne. Pour lui, il a renouvelé l'avant-garde et a bouleversé les aspects les plus représentatifs de l'art visuel. Il définit Duchamp en tant que l'acteur« que lleva hasta sus últimas consecuencias las tendencias de la vanguardia y el que, al consumarlas, las vuelve sobre sí mismas y las invierte. La negación de la pintura «retiniana» rompe con la tradición moderna y reanuda inesperadamente un vínculo con la corriente central de Occidente »[356].

L'introduction du verre chez Aira, en tant qu'élément esthétique discursif, et l'utilisation de l'effet d'optique offrent une similitude avec l'illusion de la perspective linéaire de la peinture classique. Cette sensation est accentuée par l'artifice du jeu de lumières (qui dans l'œuvre picturale résulterait d'un effet de perspective décroissante) recréé grâce à une description littéraire opposant obscurité et clarté :

> En medio de este incidente se habían apagado todas las luces, y los números de las cajas registradoras y, el sistema de sonido […] Pero ellas no debieron esperar nada para identificarse con la oscuridad. Lo habían hecho antes y ahora sólo les quedaba actuar […] Al otro lado de los vidrios, en el pasillo de la galería, habían empezado a reunirse curiosos que miraban hacia adentro sin entender[357].

[354] AIRA, C. (1992*) La prueba*. Mexique: Ediciones Era, 2000, p. 10
[355] L'influence de Duchamp chez Aira a déjà été mis en valeur par Mariano Garcia, qui affirme que l'œuvre de Duchamp constitue point de départ pour lire la litttérature de l'argentin «: Así como el arte de Duchamp tiene su punto de partida en la literatura de Raymond Roussel, de manera análoga la literatura de Aira se constituye a partir de la obra de Duchamp y se expande y crece en comunicación continua con las artes visuales vanguardistas que cubren y superan el siglo xx, del constructivismo y Max Ernst, pasando por Joseph Cornell hasta llegar a Rodney Graham y Neo Rauch » (Garcia, 2017, p. 278).
[356] PAZ, O. (1973) *Apariencia desnuda*. Madrid. Alianza Editorial: 1991, p. 270
[357] AIRA, C. (1992) *La prueba*. Mexique: Ediciones Era, 2000, p. 60

À propos du champ de vision, Lacan déclare : « Dans ce qui se présente à moi comme espace de la lumière, ce qui est regard est toujours quelque jeu de la lumière et de l'opacité »[358]. Les personnages voyeuristes de l'intrigue d'Aira observent ainsi depuis l'autre côté du verre (la troisième dimension pour le lecteur), mais ils ne sont pas en mesure de contempler la totalité du spectacle que le lecteur, lui, visualise dans son ensemble. L'élément intrusif des voyeuristes, qui interviennent en tant que personnages placés dans un autre espace fictionnel, nous invite à les situer mentalement dans un espace périphérique, moins éclairé, puisqu'ils se trouvent derrière le verre. Le lecteur, quant à lui, se situerait au contraire dans une dimension d'omnivoyeur, position privilégiée depuis laquelle il contemple les espaces illusoires comme dans une œuvre picturale. Par sa lecture, son champ visuel englobe aussi bien ceux qui regardent derrière la serrure (les personnages qui se trouvent de l'autre côté du verre et qui déclenchent les mécanismes de la pulsion scopique) que ceux qui voient mais ne regardent pas (les punks).Selon Lacan, « Dans le champ scopique, tout s'articule entre deux termes qui jouent de façon antinomique – du côté des choses il y a le regard, c'est-à-dire, les choses qui me regardent, et cependant je les vois »[359].

Le verre constitue ainsi un élément qui produit une illusion spatio-temporelle simultanée entre deux réalités contraires mais convergentes pour le spectateur. Or, cet artifice narratif permet en même temps d'accompagner les mots dans le spectacle psychique de l'ambivalence du désir. La représentation virtuelle de ce qui est pensable finit par être révélée dans le dicible : les pulsions de destruction et d'autoconservation du domaine psychanalytique se manifestent grâce au regard scopique. Ainsi, la fiction offre un jeu de regards symbolique. Le visuel et le psychique, c'est-à-dire l'idée (le mental) et l'image visuelle, se retrouvent dans une même dimension contemplative. Octavio Paz a déjà fait allusion, à propos du *Grand Verre* de Duchamp, au fait que l'art se caractérise par sa « réversibilité », car il nous permet de dévoiler un travail d'introspection sur nous-mêmes et d'éclaircir nos « faces cachées »:« ver a través de la opacidad, no ver a través de la transparencia. La puerta de madera y la puerta del vidrio: dos caras opuestas de la misma idea. Esta oposición se resuelve en una identidad: en

[358] LACAN, J. (1964) *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Le Séminaire, Livre XI*. Paris: Ed Poche, 2014, p. 36
[359] *Ibid*., p. 124

ambos casos nos miramos mirar. Operación bisagra. La pregunta, ¿qué es lo que vemos? »[360].

Le récit de l'auteur argentin s'organise dans une narration visuelle dynamique, en continuité avec le monde intérieur (l'imagination) révélé par l'effet des images visuelles paradoxalement séparées par un espace représentatif translucide, le miroir. Le spectateur va contempler dans ce panorama ce que son imagination et sa culture lui ont appris à regarder, car, au-delà du jeu du champ visuel représenté, il existe un langage (l'idée) qui se transmet simultanément avec l'image en mouvement :

> Chocaba con la carga de signos flotantes, cada paso, cada ondular de los brazos se hacía innumerable en pruebas y alusiones… Flores, con su gran sociedad juvenil en la calle, se alzaba como un espejo en su historia, algo alejado del escenario original, no mucho, al alcance de una caminata vespertina; de todos modos, resultaba lógico que el tiempo se hiciera más espeso al llegar. Fuera de su historia, se sentía deslizar demasiado rápido, como un cuerpo en el éter donde no hubiera resistencia[361].

Dans « *Efecto invernadero* » et « *Canon perpetuo* » de Mario Bellatin, la création d'une nouvelle image visuelle rompant avec la norme est également palpable. L'image visuelle se construit grâce à un jeu sur les mots qui permet, de la même façon que par l'action de la rétine, que les contours s'estompent et se redessinent, comme lorsque l'on s'éloigne d'un objet : « Los objetos, como antes los olores, comenzaron a confundirse unos con otros. Perdieron sus límites »[362].

Bellatin se joue des formes et des couleurs. L'utilisation de la couleur blanche va lui permettre de rompre avec les contours des images visuelles, procurant à la lecture un effet de luminosité floutée : « El rostro y las manos se confundirían con el blanco de la sábana »[363]. Dans la peinture, la perspective et les couleurs visent à créer une sensation de profondeur dans un espace donné. Afin d'explorer les espaces visuels dans les représentations picturales, il convient de laisser de côté les formes et de se pencher plus précisément sur la gamme chromatique. Berenson, dans son analyse esthétique, affirme que la couleur contribue à la vision de la forme, à la sensation du toucher et à

[360] PAZ, O. (1973) *Apariencia desnuda*. Madrid: Alianza Editorial: 1991, p. 103
[361] AIRA, C. (1992) *La prueba*. Mexique: Ediciones Era, 2000, p. 2
[362] BELLATIN, M. *Obras reunidas*. Madrid: Editorial Alfaguara, 2013, p. 43
[363] *Ibid.*, p. 41

l'impression de mobilité d'un objet. Il suggère que lorsqu'il écrit sur l'importance de la couleur, qui engendre la sensibilité des manifestations de la forme sur le corps de l'œuvre, il leur reconnaît « des valeurs tactiles» et encourage l'appréciation du mouvement sensible dans l'expérience picturale[364].

Comment atteindre une telle profondeur dans un texte littéraire ? Bellatin a recours à l'ékphrasis (du grec *ekphrázō*, « décrire »), une figure rhétorique qui s'apparente à la description littéraire d'une œuvre picturale, pour donner au lecteur une illusion dimensionnelle. Dans cette description détaillée, le tactile se mêle à l'olfactif pour produire l'illusion d'une perspective de la couleur en abstraction, ce qui suscite une sensation d'immédiateté visuelle : « Los objetos, como antes los olores, comenzaron a confundirse unos con otros. Se fusionaron la sábana y el cuerpo enfermo, la cama y la palangana de fierro enlozado que se mantenían en un rincón »[365]. Comment un tel procédé peut-il nous faire percevoir visuellement une image en mouvement dans une œuvre littéraire ? Examinons cet extrait de El *Gran Vidrio* de Bellatin :

> Se decía que los genitales terminaban siendo víctimas del mal que propiciaba la envidia de los demás. Que de un momento a otro comenzaban a secarse, hasta que de la bolsa inflada que los contenía no quedaba sino una tripa flaca y colgante, que acababa por desprenderse del cuerpo antes de que la víctima advirtiese lo que estaba sucediendo[366].

Par l'écriture, le lecteur visualise des images en mouvement qui façonnent le personnage de fiction par le moyen de la description détaillée du gonflement de son corps. A travers des formes et des stratégies propres à l'écriture, il recherche des sensations tactiles qui alimentent l' expérience visuelle du lecteur. Berenson explique qu'il convient de tenir compte du fait que le mouvement dans son aspect esthétique ne se réfère pas forcément à une activité en transition, mais qu'il est associé aux contours, aux formes et aux délimitations que nous retrouvons dans une œuvre. Pour Berenson: « Movement is the manifest indwelling energy that vitalizes the delimiting outlines of an artifact and the delineations of all the parts within these outlines »[367].

---

[364] BERENSON, B. (1948) *Aesthetics and History*, London: Constable, 1950, p. 85
[365] BELLATIN, M. *Obras reunidas*. Madrid: Editorial Alfaguara, 2013, p. 41
[366] BELLATIN, M. (2007) *El Gran Vidrio.* España: Ed. Anagrama, p. 18
[367] BERENSON, B. (1948) *Aesthetics and History*. London: Constable, 1950, p. 85

La rupture du champ visuel et l'utilisation de l'image « en mouvement » constituent une expérience esthétique singulière pour le lecteur-spectateur. S'il est possible que les couleurs et les contours s'estompent dans les œuvres picturales les plus abstraites, Mario Bellatin et César Aira jouent quant à eux à convertir le langage en quelque chose de moins immuable et de moins statique. Aussi est-il légitime de penser qu'à l'époque contemporaine, tous les arts se mélangent, refusant leurs frontières respectives, et tendant à effacer les caractéristiques qui les différenciaient les uns des autres et les maintenaient dans des espaces délimités. Ceci nous amène à affirmer qu'aucune discipline artistique ne se limite à un unique courant qui la déterminerait ou la fixerait : « Estoy cierto de que asistimos al fin del objeto de arte y al de la concepción del arte como mera producción de objetos »[368].

À l'aide de l'effet du verre pulvérisé et par la récurrence de la sensation d'opacité, la narration d'Aira réduit les espaces visuels du lecteur, et rompt avec les visions multiples de la dimension parallèle créée antérieurement par l'intrusion du verre :

> Cuando una explosión hizo temblar todo el supermercado, y toda la galería en la que se encontraba, y la manzana, y seguramente el barrio entero. Por milagro, los vidrios no estallaron, pero hicieron algo mejor: se pulverizaron en su lugar, quedaron opacos, como empañados, y burlaron definitivamente a los curiosos de afuera que de cualquier forma huyeron al oír el ruido, porque daba la impresión de que la galería iba a derrumbarse[369].

Berenson définit le moment esthétique comme suit :

> […] is that flitting instant, so brief as to be almost timeless, when the spectator is at one with the work of art he is looking at, or with actuality of any kind that the spectator himself sees in terms of art, as form and colour. […] The two become one entity; time and space are abolished and the spectator is possessed by one awareness. When he recovers workaday consciousness it is as if he had been initiated into illuminating, exalting, formative mysteries. In short, the aesthetic moment is a moment of mystic vision[370].

[368] PAZ, O. (1973) *Apariencia desnuda*. Madrid: Alianza Editorial, 1991, p. 60
[369] AIRA, C. (1992) *La prueba*. Mexique: Ediciones Era, 2000, p. 58
[370] BERENSON, B. (1948) *Aesthetics and History*. Constance: London, 1950, p. 84

Si l'on conçoit le texte soit en mouvement et inconstant, nous pourrions soulever des questions qui restaient peu prises en compte dans le domaine de l'interprétation multiple du signe linguistique :

> There may be no absolute in dialectical aesthetics but visual art enjoys a relative absolute, for it depends on such constants as ideated bodily functions. Visual art becomes freakish, flighty, and at best merely amusing when it gets freed off from those functions and it abandons to be art when it reduces to geometric forms and abstract diagrams[371].

Berenson avance qu'il existe deux types de figures : celles qui se conforment à la nature et celles qui sont générées par le domaine de la forme[372]. Le corps constitue la principale représentation visuelle dans la production artistique humaine. Selon Lacan, afin qu'une figuration puisse se former dans notre rétine, elle doit s'associer avec un point qui la lie à un espace et à une surface réelle ou imaginaire. N'importe quel élément qui établit une correspondance entre deux unités dans un même espace pourra être considéré comme image :

> La vision s'ordonne sous un mode qu'on peut appeler en général la fonction des images. Cette fonction se définit par une correspondance point par point de deux unités dans l'espace. Quels que soient les intermédiaires optiques pour établir leur relation, qu'une image soit virtuelle, qu'elle soit réelle, la correspondance point par point est essentielle. Ce qui est du mode de l'image dans le champ de la vision est donc réductible à ce schéma si simple qui permet d'établir l'anamorphose, cad au rapport d'une image, en tant qu'elle est liée à une surface, avec un certain point que nous appellerons point géométral. Pourra s'appeler image quoi que ce soit qui est déterminé par cette méthode – c'est autour des recherches sur la perspective que se centre un intérêt privilégié pour le domaine de la vision[373].

Il est ainsi *possible* de lier le psychique et le visuel, mais aussi de jouer avec l'héritage artistique, afin d'éviter que l'image ne soit réduite à une contemplation passive. Dans de nombreux récits de César Aira se trouvent des référents qui nous

[371] *Ibid*., p. 88
[372] *Ibid*., p. 89
[373] LACAN, J. (1964) *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Le Séminaire, Livre XI*. Paris: Ed Poche, 2014, p. 132

amènent à mesurer l'importance que l'écrivain accorde au visuel. Dans *A Brick Wall*[374], le narrateur décrit la façon dont le cinéma a marqué son enfance et la manière dont les images des films ont influencé sa perception de la vie en général. Comment les techniques cinématographiques ont-elle pu avoir une répercussion sur une écriture où le visuel recrée un mode scriptural qui à son tour concède à l'artifice du regard un rôle fondamental ?

> En ese momento la cámara sigue su mirada, y enfoca durante un momento la pared de ladrillos. Esa toma fija de una pared de ladrillos, mientras la voz decía justamente "una pared de ladrillos", fue lo que me cautivó. En el cine que yo veía entonces en Pringles, cada imagen, cada palabra, cada gesto tenía sentido. Una mirada, un silencio, una demora casi imperceptible, anunciaba la traición o el amor o la existencia de un secreto[375].

Le court récit « El Perro », publié dans le recueil de nouvelles *Relatos reunidos*[376], offre l'exemple d'une fiction qui pourrait prétendre au statut d'essai herméneutique sur la source esthético-narrative du regard dans l'art contemporain. Le regard est présenté ici comme un mécanisme narratif conférant une multiplicité de sens à la narration poétique. Le récit peut alors être lu comme métaphore de l'art contemporain et de sa rencontre avec l'art du passé. À travers le regard conçu comme mise en œuvre narrative de l'image décrite en mouvement, le narrateur met en scène comment, dans le passé, un chien avait poursuivi un véhicule dans lequel se trouvait le narrateur-protagoniste. Ce dernier se promenait dans la ville natale de l'écrivain argentin. Or, ni le narrateur ni le lecteur – ce dernier « regardant » aussi à travers les yeux du personnage qui raconte sa propre histoire – ne réussissent à deviner le vrai motif de cet acharnement canin: « Entonces lo vi. El perro corría por la vereda y le ladraba a nuestro colectivo, lo seguía, aceleraba para no quedarse atrás. » [377]. À travers le regard, en quelques secondes, le passant et le chien se rencontrent, et la distance visuelle se raccourcit. Dans le même temps, le personnage décrit ce chien qui continue de poursuivre le véhicule, tout en décrivant la rage qui propulse l'animal vers le véhicule : « Seguía corriendo a la par como un poseído… y él también me miraba.

[374] AIRA, C. (2011) *A Brick Wall*. Madrid: Del Centro Editores
[375] AIRA, C. (1996-2011) *Relatos reunidos*. Madrid: Mondadori, 2013, p. 5
[376] *Ibid.*
[377] *Ibid*., p. 41

Ahora ya lo sabía: era a mí al que le ladraba, a mí al que corría. El terror de las catástrofes más impensadas se apoderó de mí. Ese perro me había reconocido y venía por mí »[378].

Dans ce croisement des visions, le passant parvient à capter une lueur dans le regard du chien, et croit deviner que c'est en réalité lui-même que le chien pourchasse. Jouissant d'une vision plus rapprochée et ainsi plus précise, le narrateur s'aperçoit qu'il existe dans le regard de l'animal une sorte d'angoisse, sensation qui ne semble plus être celle qu'il avait « imaginée » derrière la silhouette en mouvement contemplée à distance : « Nuestras miradas se habían cruzado, y en él no vi la furia que esperaba, sino una angustia sin límite, un dolor que no era humano, porque un hombre no lo soportaría. ¿Tan grave era lo que yo le había hecho? »[379]. Entre deux feux tricolores, entre les pauses et les accélérations du véhicule, le personnage confesse, mal à l'aise, qu'à ce moment-là il aurait souhaité que l'animal cessât d'exister, lui évitant de cette manière une rencontre qui aurait lieu au moment où le véhicule s'arrêterait :

> El colectivo seguía acelerando, cruzábamos la segunda bocacalle, y el perro, que se había retrasado, cruzaba también, pasando frente a un auto detenido por el semáforo; si ese auto hubiera venido en marcha habría cruzado igual, tan enceguecido que iba. Me avergüenza decirlo, pero le deseé la muerte[380].

À la lumière d'une lecture possible de cette courte fiction, nous aimerions avancer que l'art du passé se trouve personnifié dans la figure du chien. L'animal rencontre en effet l'art contemporain, symbolisé par le passant, qui perçoit l'impuissance de la « bête » qui continue pourtant à le harceler, à mesure qu'il l'observe plus attentivement. Situé dans une position privilégiée – assis dans un véhicule et visualisant lui-même en images ce qui se passe – il observe que le chien se rapproche du véhicule. Le personnage décrit ainsi l'animal de manière métonymique en évoquant l'angoisse que cet être suscite en lui, « un malaise » à son tour perçu à travers le regard de l'animal, et projeté sous forme de pitié envers cette créature apparue subitement. Une phrase du récit, « le deseé la muerte », évoque certaines critiques philosophiques sur le

[378] *Ibid*., p. 43
[379] *Ibid*., p. 44
[380] *Ibid*., p. 44

devenir de l'art, celles d'Hegel ou d'Arthur Danto dans *After the End of art*[381]. D'après leurs hypothèses, l'art du futur n'étant qu'un reflet du passé, il ne fait que se nourrir des œuvres préexistantes. Dans cette optique intertextuelle, le narrateur du récit, lorsqu'il finit par se trouver face au chien, n'éprouve pas de la peur, mais plutôt de la pitié pour cet être qui semble extrêmement vieux et ridicule. D'après leurs hypothèses, l'art du futur n'étant qu'un reflet du passé, il ne fait que se nourrir des œuvres préexistantes.

Cette course – comme le déclare le personnage de fiction d'Aira – finira par faire plus de mal que de bien à l'animal, le laissant dans un état de faiblesse bien plus avancé qu'auparavant. Le passant contemple les gestes en mouvement du chien comme s'il visualisait une succession d'images devant un film :

> Me pareció más pequeño, más patético, casi ridículo. Los otros pasajeros empezaron a reírse. Era un perro viejo, gastado, quizás al borde de la muerte. Los años de rencor y amargura que este estallido dejaba adivinar habían dejado su huella. La carrera debía estar matándolo. Pero no podía evitarlo, si había pasado tanto tiempo esperando el momento. Y efectivamente, no aflojaba. Aun sabiendo perdida la partida seguía adelante, corriendo y ladrando, ladrando y corriendo[382].

Ce récit pourrait donc se décoder comme une métaphore de l'art contemporain. Le chien reconnaît le passant en chien fidèle qui n'oublie pas un ancien maître qui l'a abandonné, malgré les années qui sont passées. À présent vieux et usé, il finit par retrouver son ancien maître, rencontre qui provoque chez le passant une sensation de pitié. L'art contemporain semble, en principe, échapper au passé, parce qu'il est plus jeune et plus rapide. Cependant, il ne peut pas s'empêcher de se sentir étranger à lui, de vouloir écarter tout rapprochement avec l'art du passé : « Me avergüenza decirlo pero le deseé la muerte »[383].

Et dans les mots du personnage d'Aira, nous supposons que celui-ci finit par reconnaître une forme d'héritage. Lorsqu'il se remémore ce chien, les mots du narrateur-protagoniste évoquent un paysage abstrait mais ce flash-back n'a aucune incidence sur le moment présent: « Tuve una visión fugaz de su figura, en un paisaje

[381] DANTO, A. C. (1996) *After the End of art : contemporary art and the pale of history.* Princenton: Princeton University Press, 2014
[382] AIRA, C. (1996-2011) *Relatos reunidos*. Madrid: Mondadori, 2013, p. 44
[383] *Ibid*., p. 44

abstracto (el infinito) y sentí pena, pero una pena tranquila, casi estética, como si la pena me viera a mí desde tan lejos como yo creía estar viendo al perro »[384].

« ¿Por qué dirán que el pasado no vuelve? » – se demande le personnage d'Aira en allant à la rencontre de ce chien qu'il croit avoir déjà vu, même s'il n'a aucune idée du moment où ils se seraient rencontrés auparavant. Et le narrateur poursuit sur une réflexion à tonalité philosophique sur le passé et le présent, où un souvenir fait office de lien entre passé et présent. Le présent triomphant est tout jeune, c'est pourquoi nous pensons que le passant s'interroge (toujours dans une position où il se croit privilégié) sur la tristesse que suscite en lui ce chien qu'il perçoit déjà comme vieux et mourant :« Ahora, una vez más, el presente se desembarazaba de un invitado molesto. El incidente me dejaba un sabor agridulce en la boca, por un lado, el alivio de haber escapado por tan poco, por otro una comprensible amargura. Qué triste era ser un perro. Vivir con la muerte tan cerca, tan inexorable »[385].

Terminons cette lecture du récit d'Aira par une réflexion sur l'image poétique que suscite cette parabole. L'art du présent se trouve toujours très proche de l'art du passé, puisqu'il puise dans ses souvenirs. L'art du présent, depuis sa position, se croit poursuivi par le passé, tel que le décrit le personnage d'Aira lors de sa rencontre avec le chien. Ajoutons à la lecture de ce récit original une réflexion personnelle : plutôt que d'être poursuivi, l'art du passé devient cette ombre qui accompagne l'art du présent, qui marche sur ses talons, peut-être parce que ce dernier ne peut pas éviter de laisser derrière lui la trace de ce dont il est fait. Certains postulent ainsi que l'art n'avance pas, d'où de nombreuses hypothèses sur la décadence de l'art. L'art contemporain semble ne pas pouvoir échapper aux formes du passé. Or, si usées et obsolètes que ces esthétiques passées se présentent aujourd'hui, si l'on fouille dans ces formes artistiques, il y aura toujours un instant de reconnaissance, une recréation vive de leurs manifestations et de leurs prétentions. L'art, dans un mouvement de renouvellement perpétuel, ne peut échapper à l'essence de sa propre généalogie. À partir de telles réflexions, le passage qui clôture cette narration poétique d'Aira évoque la forme inversée de ces postulats sur l'art contemporain, qui finit par se montrer dans la figure du chien, lorsqu'il se trouve face au narrateur-protagoniste : un chien à présent revitalisé, agile et, si l'on voit en lui une métaphore de l'art, à nouveau moderne :

[384] *Ibid.*, p. 44
[385] *Ibid*., p. 43

Era como si antes, desde la ventanilla, lo hubiera visto a través del recuerdo o de la idea que me hacía del daño que me había causado, mientras que allí dentro del colectivo, ya al alcance de la mano, veía su realidad. Lo veía joven, vigoroso, elástico, más joven que yo, más vital (en mí la vida había ido desgastándose todos estos años, como el agua de una bañera), sus ladridos retumbaban en el interior con una fuerza intacta, los dientes blanquísimos en las fauces que ya se cerraban sobre mi carne, los ojos brillantes que no habían dejado por un instante de estar fijos en los míos y corriendo[386].

[386] *Ibid.*, p. 48

CHAPITRE 4

Lectures croisées. Une herméneutique psychanalytique de Las Violetas son flores del deseo

Le besoin sexuel est le plus violent de

nos appétits : le désir de tous nos désirs

~ Arthur Schopenhauer

Le roman *Las Violetas son flores del deseo*, traduit en langue française, a gagné le prix Juan Rulfo de Radio France International en 2005. Il s'agit d'une fiction qui a conféré à la mexicaine Ana Clavel une certaine notoriété en dehors de son pays natal. L'intérêt que cet ouvrage a suscité chez les lecteurs hispanophones et internationaux pourrait être attribué à la façon dont l'auteure réussit à narrer l'univers fantasmatique de son personnage de fiction. L'écrivaine condense, par de multiples artefacts, une narration qui permet au lecteur de « vivre » le désir interdit expérimenté par son narrateur-protagoniste, Julián Mercader. Le récit de son personnage est « un miroir littéraire des sentiments emprisonnés » que peuvent ressentir d'autres êtres. À travers cette fiction, Clavel va jouer avec l'idée d'extérioriser les pulsions de son personnage par une mise en scène textuelle du fantasme psychanalytique :

> ¿Cómo nombrar lo intolerable, aquello que nos ve y que no somos capaces de contemplar de frente y sostenerle la mirada? Y sin embargo, tocados por el simple roce de esa visión que no pudo ser total ni completa, uno está inevitablemente condenado a reconstruirla una y otra vez en la pantalla oscura, obsesiva, silente de la memoria[387].

Nous nous sommes fixé pour objectif d'éclaircir ce texte fictionnel à travers l'enjeu psychanalytique en déchiffrant d'une part sa thématique, mais aussi en menant une réflexion philosophique du désir expérimenté par le personnage de fiction. L'écriture d'Ana Clavel invite à la réflexion transcendantale d'un désir mis en scène par l'artifice du regard. Ce texte littéraire transforme en visible ce qui est du domaine du non-dit et joue avec la dimension du soupçonné. Quels sont les mécanismes et les contenus sémantiques explorés par cette narration poétique de la transgression pour nous aider à vivre une expérience de « l'extrême » ? Quels artifices vont permettre au lecteur de se projeter dans un scénario du désir narré en images textuelles qui est renforcé par le domaine des pulsions psychanalytiques ? De quelle manière le désir, en tant qu'énergie « infranchissable » et « inachevée », se retrouve en tant que sémantique textuelle ? Nous envisageons la transgression dans ce texte en terme d'une expression poétique, par laquelle le regard est un mécanisme narratif qui met en jeu des zones

[387] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo*. Mexique : Alfaguara, p.63

d'ombre où s'épanouissent les envies interdites du personnage de fiction. En ce sens, rappelons que la transgression et la prohibition constituent pour Foucault des dimensions liées à l'expérience de la limite :

> La transgression n'est donc pas à la limite comme le noir et le blanc, le défendu au permis, l'extérieur à l'intérieur, l'exclu à l'espace protégé de la demeure. Elle lui est liée plutôt selon un rapport en vrille dont aucune effraction simple ne peut venir au bout. Quelque chose peut être comme un éclair dans la nuit, qui, du fond du temps, donne un être dense et noir à ce qu'elle nie, l'illumine de l'intérieur et du fond en comble, lui doit pourtant sa vive clarté, sa singularité déchirante et dressée, se perd dans cet espace qu'elle signe de sa souveraineté et se tait enfin, ayant donné un nom à l'obscur[388].

Si, comme le soutient Ricœur, la psychanalyse traite la question du double sens symbolique en ce qui concerne les discours humains, une interprétation se basant sur la psychanalyse semble être pertinente pour reconstituer la problématique du texte de Clavel et révéler, par conséquent, une esthétique proche de la jouissance lacanienne. Ce roman se présente dans son intégralité à l'instar d'une sémantique dans laquelle s'imbrique une dialectique entre le désir, la jouissance et le fantasme psychanalytique.

Ricœur précise que la psychanalyse est un outil qui permet d'éclaircir des aspects aussi bien psychologiques que linguistiques. Il explique que la psychanalyse occupe un place privilégiée dans la discussion sur le langage, mais cet espace est paradoxal, car nous ne pouvons pas savoir si elle aide à interpréter d' autres doctrines ou si elle est une branche herméneutique en elle-même: « C'est plus précisément comme un épisode de la guerre des herméneutiques que la psychanalyse prend place dans le grand débat du langage, sans que nous sachions si elle n'est qu'une des sectes herméneutiques parmi d'autres ou si, d'une façon que nous aurons à découvrir, elle empiète sur toutes les autres »[389].

Cette écriture du désir de la fiction de Clavel va nous permettre de nous pencher sur la question du langage en ayant recours à cette discipline. Ainsi, notre tâche dans ce chapitre sera de restaurer les champs de constructions possibles, en allant au-delà de ce qui est « dit » et en interprétant ce qui nous est aussi suggéré.

---

[388] RICŒUR, P. (1975) *La Métaphore vive*. Paris : Seuil, 1997, p. 261-266
[389] RICŒUR, P. (1965) *De l'interprétation, Essai sur Freud*. Paris : Seuil, 2014, p. 47

Comment déchiffrer le dialogue qui s'installe entre la psychanalyse et l'écriture d'Ana Clavel dans ce roman ? La psychanalyse a pu être source de création et d'inspiration pour l'auteure mexicaine, entraînant une dynamique créative ainsi qu'une méthode interprétative qui nous révèle, dans le processus de réception du texte, la force du fantasme dans cette narration poétique. Il nous semble que, d'une manière originale, *Las Violetas son flores del deseo* doit à la connaissance des notions psychanalytiques un grand germe d'inspiration. Certains épisodes et caractérisations des personnages pourraient être élucidés à l'aune d'une telle herméneutique. Il s'agit dans cette démarche de suggérer la façon dont des concepts et des notions clés de la science des rêves peuvent offrir du sens à la reconstruction sémantique du texte d'Ana Clavel. À partir d'une lecture simultanée avec la science des rêves, nous pouvons découvrir l'esthétique du récit en étudiant la manière dont le désir prend forme dans une narration qui semble avoir été mise à notre portée grâce au langage de la psychanalyse (manque, insatiabilité, répression). Si cette auteure a choisi ce code esthétique et identitaire, nous pouvons supposer qu'elle a cherché à utiliser l'excellent artifice de la psychanalyse pour aborder plus en profondeur une écriture qui parle du désir. C'est ainsi que l'analyse de ce texte de fiction nous amènera à nous interroger sur la circulation sémantique d'une entité du désir pulsionnel: Est-ce par le discours psychanalytique que le désir devient signe linguistique ? Ou, comme dit Ricœur :« Comment la parole vient-t-elle au désir ? Comment le désir fait-il échouer la parole et échoue-t-il lui-même à parler ? C'est bien cette ouverture nouvelle sur l'ensemble du parler humain, sur ce que veut dire l'homme désirant, qui confère à la psychanalyse un titre au grand débat sur le langage »[390].

La psychanalyse propose une explication de ces « forces énergiques » qui constituent les molécules des désirs. La littérature s'empare à son tour de ces notions pour construire cette illusion du désir par les mots. À nous de sélectionner les sens que nous jugeons les plus pertinents pour décoder un texte qui se veut écriture du désir. Notre objectif de lecture serait de nous focaliser sur ces aspects qui peuvent sembler significatifs d'un point de vue sémantique et esthétique. Certes, cette tâche s'avère complexe. Ni l'herméneutique ni la psychanalyse ne constituent des méthodes d'analyses précises, et pour sa part, l'écriture créative serait la conséquence à la fois d'intentions voulues mais aussi de contenus inconscients qui permettent de dévoiler une analyse plus exhaustive du texte et de la figure d'auteur.

[390] *Ibid.*, p. 16

Tout au long de cet ample chapitre, nous allons proposer une interprétation esthético-sémantique qui s'appuie sur les théorisations de Paul Ricœur et de la recherche herméneutique, tout en restant conscients de la limitation de ce champ d'étude et du fait que toute théorie d'interprétation psychanalytique demeure souvent contestée, comme le rappelle Ricœur :

> Freud précisément se situe à une des extrémités de cette filière : avec lui ce n'est pas seulement une « écriture » qui s'offre à l'interprétation, mais tout un ensemble de signes susceptible d'être considéré comme un texte à déchiffrer, donc aussi bien un rêve, un symptôme névrotique, qu'un rite, un mythe, une œuvre d'art, une croyance. N'est-ce pas alors à notre notion du symbole comme double sens qu'il faut y revenir, sans préjuger encore si le double sens est dissimulation ou révélation, mensonge vital ou accès au sacré ? C'est à un concept élargi de l'exégèse que nous songions lorsque nous définissions l'herméneutique comme la science des règles exégétiques, et l'exégèse comme l'interprétation d'un texte particulier ou d'un ensemble de signes susceptible d'être considéré comme un texte[391].

Cette réflexion va nous permettre de mettre en rapport l'enjeu de la psychanalyse en tant que langage – par la force que possède cette discipline dans la culture et dans la création poétique – en prenant comme support principal de nos idées ce texte singulier d'Ana Clavel. L'hypothèse de ce travail est donc double : d'une part, proposer une lecture du texte de fiction par la réflexion du personnage littéraire en tant que sujet de grande complexité psychologique (qui trouve dans la théorie psychanalytique un support pour être narré et qui pourrait être caractérisé par son désir pervers). Et d'autre part, chercher dans l'image textuelle une explication du style et de la « forme » du langage du désir que l'on trouve chez Clavel et d'autres auteurs contemporains qui contribuent à étayer cette thèse. Des interrogations restent ouvertes, certaines ayant déjà été posées par Ricœur, telles que savoir si le langage du désir mis en forme narrative par la source littéraire parvient à élargir « le langage de ces forces pulsionnelles » dont parle la psychanalyse. Or, nous pouvons nous interroger sur le fait que la théorie psychanalytique propose une nouvelle linguistique du désir, capable de donner forme par les mots à ces forces intérieures dans la création poétique. En ce sens, comme le questionne Ricœur, existe-t-il une impossibilité de rendre visible l'ampleur de l'intensité de ces énergies pulsionnelles par le langage ? Cette thèse propose d'analyser

[391] *Ibid.*, p. 36

des poétiques du désir pour poser cette question sans prétendre la résoudre : « Peut être en effet, est-ce dans la position même du désir que réside à la fois la possibilité de passer de la force au langage, mais aussi l'impossibilité de reprendre entièrement la force dans le langage »[392].

Dans *Las Violetas son flores del deseo*, la complexité psychique de certains personnages permet de rendre compte de l'influence de la psychanalyse sur nos mentalités et notre culture occidentale, ayant par la même une conséquence directe sur la littérature contemporaine. Cette analyse du comportement humain – qui fut initialement « médicale » – a imprégné la conscience collective et, particulièrement, le domaine littéraire en tant que source de construction créative. Même si l'usage « scientifique » de la théorie psychanalytique reste inconnu, nous sommes maintenant conscients de l'ampleur du nombre de possibilités offertes par le psychisme humain. Comme le déclare Ricardo Piglia dans sa *Conférence de littérature et psychanalyse* :« La literatura discute los mismos problemas que discute la sociedad, pero de una manera diferente, y esta otra manera es la clave de todo »[393].

En effet, l'être fictionnel d'Ana Clavel nous confronte à l' « Autre », à celui qui désire « autrement », à quelqu'un de marginal dans le choix de l'objet auquel son désir s'adresse, mais qui trouve dans la psychanalyse une habilitation à extérioriser par les mots et par l'écriture cette force émanant de l'intérieur qu'est le fantasme. Une hypothèse plus large concernant l'herméneutique de ce texte poétique pourrait être proposée : la psychanalyse peut-elle devenir un mode scriptural dans certaines sémantiques contemporaines ?

[392] *Ibid*., p. 79
[393] PIGLIA, R. (1997). « Conferencia de literatura y psicoanálisis ». Buenos Aires: Asociación Psicoanalítica Internacional (IPA), p. 4

4.1. Le Personnage de fiction comme sujet

Pour Ana Clavel, développer le désir interdit de son être de fiction a pu l'amener à reprendre (de manière consciente ou inconsciente) un ensemble de conceptions psychanalytiques fondamentales. L'écrivaine mexicaine interprète ces notions en les redessinant avec de nouveaux éléments qui sont imprégnés de son historicité. Le discours du narrateur-protagoniste de *Las Violetas son flores del deseo* est celui qui mérite d'être analysé le plus en détail. C'est par l'intermédiaire d'une échelle pulsionnelle '*prohibition-refus-plaisir-sublimation-fétichisme*'que l'auteure construit les expérimentations intimes de son narrateur-protagoniste autour du désir. À travers l'archétype de ce personnage et de son rapport à l'Autre, Clavel fait évoluer le concept du pervers grâce à la mise en scène d'un personnage marginal. Avec la caractérisation de son être de fiction, elle nous introduit dans la problématique du désir et la notion de perversité. Clavel se préoccupe de redessiner des instincts pulsionnels imaginés chez Julián Mercader. Le protagoniste ressent des désirs incestueux, et donc considérés en tant que transgressifs, pour sa fille adolescente mais il ne passe pas à l'acte. La caractérisation perverse de Julián Mercader est construite comme faisant partie intégrante de l'univers du normatif, prise en tant que désir dénaturalisé, même si nous sommes face à l'une des manifestations sexuelles les plus censurées par les conventionnalismes sociaux et moraux. La réflexion de son personnage appartient au domaine du fictionnel, mais la façon de raconter ce désir est intensifiée par la confession de Julián Mercader, permettant ainsi au lecteur de se détacher des éléments fantastiques et métafictionnels qui accompagnent cette métaphysique du désir, et de s'immiscer pleinement dans l'univers intérieur du personnage. Le lecteur réussirait à se projeter dans ces confessions comme s'il s'agissait d'une expérience réelle et il serait amené à questionner le poids normatif d'un tel désir hors norme. L'originalité du récit d'Ana Clavel pourrait se trouver dans la force avec laquelle cette tension psychologique prend forme par l'écriture. L'esthétique du récit dessine Julián Mercader à la manière d' un pêcheur qui cherche une forme d'absolution chez le lecteur. Afin de parvenir à récréer une atmosphère de vraisemblance « psychique », l'écrivaine narre les pensées intimes de son personnage romanesque à travers des photographies visuelles détaillées :

La mirada había rasgado el velo de la niebla y la cortina.
El cuerpo dulce y frutal también.
Súbitamente desgarrado. Desrramándose en gotas violentas que salpicaban en púrpura la blancura de la tina.
Afuera seguía lloviendo en cascada.
Adentro arreciaba silenciosamente.
De hecho diluviaba[394].

Ana Clavel a voulu construire un personnage qui lutte pour ne pas enfreindre les normes morales et sociales. Pour cela, le protagoniste va s'aider d'artifices narratifs tels que le fantasme sexuel et le rêve, qui deviennent une réelle bouffée d'oxygène pour le personnage pervers. Julián Mercader s'interroge sur la perversion, sur les effets de celle-ci et ses conséquences. Le personnage manifeste son malaise lorsqu'il adresse ses paroles au lecteur et auprès duquel il cherche une sorte d'approbation et une certaine compréhension : « Quienes ya me han juzgado y proclamado culpable »[395]. Pour ce faire, il n'hésite pas à formuler que, s'il est un sujet pervers, il ne l'est que par le moyen du rêve : « ¿O es que acaso alguien se atrevería a condenar a Hans Bellmer por haber soñado sus muñecas? [...] Tendrían que recordar un poco sus propios sueños para confesar la espesura de la tiniebla que los habita»[396].

Certains contenus inconscients des comportements humains illustrés par la théorie psychanalytique sont explorés ici et constituent un support narratif qui se rend accessible par le discours de l'auteure mexicaine au-delà de son récit-même. Ana Clavel oriente ses déclarations à propos de son être fictionnel et nous parle de la prohibition de l'inceste en la « libérant » chez son personnage en tant qu'activité fantasmée (sans y être violée par l'action) : « Los deseos están ahí. Lo importante es buscarles una salida honesta » (Clavel).

Vincent Jouve souligne l'importance primordiale du personnage de fiction en tant que support intermédiaire entre le lecteur, le texte et l'écrivain. Même si nous ne sommes pas face à un sujet réel, le personnage est un bon artefact pour transposer la vie imaginaire du lecteur : « Le personnage n'est ni une marionnette, ni une personne, mais

[394] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo*. Mexique : Alfaguara, p.66
[395] *Ibid.*, p. 54
[396] *Ibid.*, p. 35

il devient un support permettant de vivre imaginairement les désirs barrés par la vie sociale »[397].

Si nous admettons que le personnage de fiction n'est pas un sujet réel mais peut se dessiner comme tel, nous devons reconnaître que notre analyse intertextuelle de la narration poétique d'Ana Clavel contiendra des lacunes, auxquelles probablement l'écrivaine-même ne saurait répondre. Par exemple, nous ne pouvons pas affirmer que la caractérisation de Julián Mercader obéisse à une intention de l'auteure de vouloir familiariser le lecteur avec de tels désirs pervers déjà élucidés par la théorie psychanalytique. Peut-être que tout simplement, la mise en scène de son personnage pervers devient le produit des mécanismes d'écriture volontaires. Ces artifices pourraient renvoyer à la volonté de Clavel de travailler l'intelligibilité du corps périphérique dans sa dimension complexe et multidimensionnelle.

Nous tâcherons dans ce chapitre de relever les éléments sémantiques qui témoignent d'un mode d'écriture plus visuel, par l'intermédiaire du mécanisme narratif du regard et à la façon dont ce récit homodiégétique confère au personnage de fiction une grande intensité psychique.

4.2. Regard, désir et poupée

Dans un sens, on peut affirmer que la problématique du roman est contenue dans la formule par laquelle débute le texte, et que l'on retrouve dans plusieurs de ses chapitres : « Le viol commence par le regard ». En effet, cette formule constitue l'idée maîtresse autour de laquelle se construit le discours du narrateur-protagoniste. À partir de cette assertion, Ana Clavel va nous introduire dans le désir pervers de son personnage de fiction.

Ana Clavel commence le texte fictionnel par la mise en valeur du regard, en tant qu'élément sémantique qui marque le début d'un désir transgressif qui est imaginé et mis en pratique dans le fantasme de ce personnage. Nous pouvons penser que c'est précisément « l'enchaînement du désir au regard », le mode narratif qui a pu servir d'inspiration première à la narratrice mexicaine : « La violación comienza por la

[397] JOUVE, V. (2001) *L'effet personnage dans le roman*. Paris : PUF, p. 150

mirada. Cualquiera que se haya asomado al pozo de sus deseos lo sabe. Perverso es aquello que lastimándonos no nos permite apartar la mirada »[398].

L'action de regarder peut être décodée comme l'artifice sémantique qui permet la mise en œuvre d'une sorte de désir qui possède une grande force transgressive:

> Atisbar, por ejemplo, en la fotografía de un cuerpo atado y sin rostro, una señal absoluta de reconocimiento: el señuelo que desata los deseos impensados y desanuda su fuerza de abismo insondable. Porque abrirse al deseo es una condena: tarde o temprano buscaremos saciar la sed – para unos momentos más tarde volver a padecerla[399].

Le regard est ici cette action voyeuriste qui va provoquer des résonances distinctes. D'un côté, une résistance ; de l'autre, de l'érotisme. Le mécanisme du regard trouve un accès permanent à la réalité conventionnelle et, en même temps, par l'action de regarder, l'individu nie et remet en question la réalité même. Le narrateur-protagoniste du roman semble être plongé dans un état mélancolique qui se nourrit précisément de l'action de regarder, afin d'alimenter un désir qu'il ne peut pas ou ne veut pas transgresser. Si l'on suit les idées d' Agamben, la mélancolie serait une ressource qui permet d'exprimer l'absence, l'irréel, et l'indicible :

> La melanconia non è tanto la reazione regressiva alla perdita dell'oggetto, quanto la capacità fantasmatica di far apparire come perduto un oggetto mai posseduto e inappropriabile. […] Ricoprendo il suo oggetto coi funebri addobbi del lutto, la malinconia gli conferisce la fantasmagorica realtà del perduto; ma in quanto essa è il lutto per un oggetto inappropriabile, la sua strategia apre uno spazio all'esistenza dell'irreale e deliita una scena in cui l'io può entrare in rapporto con esso e tentare un'appropriazione che nessun possesso potrebbe pareggiare e nessuna perdita insidiare[400].

Nous allons maintenant analyser l'importance que le regard revêt et révèle dans l'ensemble de cette fiction.

---

[398] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo*. Mexique : Alfaguara, p. 9
[399] *Ibid*., p. 2
[400] AGAMBEN, G. (1977) *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*. Turín: Einaudi. 2006, pp. 25-26

4.3 Le regard, l'enfance et la poupée

La première dimension à laquelle nous aimerions accéder est celle de l'enfance. Cette étape de la personnalité est reliée avec la sexualité du narrateur-protagoniste, et l'introduction de la poupée pourrait signaler un élément narratif d'importance. Pour nous situer dans la dimension de la sexualité enfantine, notre auteure évoque, dès les premières pages du roman, un souvenir cher de son enfance :

> No sé cómo nos habíamos metido en uno de los cuartos que servían como bodega y adonde, en una gran caja, se acumulaban muñecas todavía sin vestir, de modo que, subido a un banco, no me fue difícil ofrecerle una tras otra. No recuerdo a cuál de los dos se nos ocurrió acomodarlas sentadas en el piso, pero sí que fue la propia Naty quien, de la manera más lógica y natural, se despojó del vestido para sentarse ella también en la fila como una muñeca más. Apenas se retiraba el calzoncillo de holanes y yo la ayudaba porque sus movimientos eran más torpes que los míos, cuando descubrí algo entre sus piernas que no recordaba haber visto antes y que me llenó de asombro. Sin poder apartar la vista de ese misterio súbito, murmuré en trance:
> - Estás rota…
> Y luego, repitiendo a media voz, en un eco que más que acusación, buscaba traspasar y comprender el hallazgo, insistí: «Rota-rota-rota…»
> Hay cosas que entienden hasta los niños pequeños y Naty comprendió: tomó una de las muñecas y le alzó las piernas. Curva y lisa la superficie plástica no dejaba lugar a ninguna duda: la muñeca estaba rota. Se levantó del suelo y escapó en medio de un llanto a gritos. Pero en mi recuerdo no escucho sus gritos, sólo contemplo su gesto inconsolable, su boca abierta que no emite sino alaridos de silencio. Su reacción me asustó tanto como conocer el secreto de su herida. Ignoro cómo conseguí ocultarme en la caja de muñecas sin asfixiarme hasta que horas después me rescató Klaus. Me quedé dormido observando los ojos iridiscentes de una pelirroja, confiado en su tenue olor a resina y tintes. No sabía por qué, pero me sentí seguro junto al universo perfecto de su cuerpo cerrado y sin cicatriz alguna[401].

Le lien entre regard et angoisse est perceptible dans cette scène où les personnages-enfants de Julián Mercader et de Naty découvrent pour la première fois la différence anatomique entre les sexes. Une lecture psychanalytique nous amène à faire correspondre cette scène du roman avec la phase phallique du complexe d'Œdipe freudien. Au cours de cette étape infantile, l'enfant éprouve de l'envie et de la curiosité de savoir, de découvrir et de montrer ses organes génitaux aux autres enfants. Passage

[401] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo*. Mexique : Alfaguara, pp. 22-23

précieux du texte d'Ana Clavel, le regard émerge au moment de la découverte du sexe par les deux personnages. Bien entendu, cette soif des enfants de « voir » le sexe opposé, sur laquelle la théorie freudienne a souvent mis l'accent, se reflète clairement dans ce passage du roman. Cet épisode narratif nous permet de formuler que la narratrice mexicaine semble être au fait des investigations freudiennes et aurait peut-être cherché à attirer l'attention sur la phase génitale du complexe d'Œdipe. Mais, comment les personnages de Naty et de Julián enfants réagissent-ils face au spectacle de la nudité ? Pour Naty enfant, l'exploration de son propre sexe provoque une réaction démesurée, narrée comme un choc émotionnel. Le personnage féminin repart en pleurs ayant « constaté » que, non seulement son pubis est différent de celui de Julián Mercader (elle ne possède pas de pénis) mais que son sexe est « défectueux », car il est distinct de celui des poupées en plastique dont le sexe est lisse.

Julián Mercader va avoir une réaction similaire, effrayé de reconnaître que Naty est « cassée ». Au-delà d'une différenciation des organes, il pense également qu'il devrait ressembler à celui des poupées.

Si Ana Clavel s'appuie sur la théorie freudienne, la façon dont ses personnages assument leurs différences sexuelles se lit de manière distincte. Julián enfant ne réagit pas tel que le ferait un enfant réel qui aurait été décrit traditionnellement par la théorie psychanalytique, car celui-ci aurait eu besoin de se réconforter en se disant : « Le pénis de la fille poussera dès qu'elle grandira »[402]. Julián Mercader enfant est le sujet qui donne l'alerte et condamne : « Tu es cassée » – « Tu es cassée et tu dois assumer ton défaut tout de suite, car ton organe n'est pas parfait comme celui de la poupée ». C'est une lecture que nous pourrions faire de cette solide affirmation prononcée par le jeune personnage masculin. À son tour, Naty reste muette face à ce qu'elle a vu et ce qu'elle « constate » de manière analogue avec le corps de la poupée. Elle semble avoir déjà assumé un tel « manque » dont parle la théorie psychanalytique : « La fille ne nie pas au moyen du regard, son regard est un jugement »[403]. Pour Julián, les pleurs de Naty renforcent sa propre angoisse.

Passons par la théorie freudienne, qui prétend que la découverte des appareils génitaux semble confirmer les doutes antérieurs de l'enfant. Pendant la phase génitale infantile, le sexe féminin n'a pas encore été découvert et l'intérêt des deux sexes se

[402] ASSOUN, P. L. (2001) *Le regard et la voix*. Paris: Economica, p. 64
[403] *Ibid*., p. 66

concentre sur le pénis. Freud soutient que la reconnaissance de l'absence du pénis pousse la petite fille à s'éloigner de la mère et à se tourner vers le père. Cette théorie contraste avec les investigations réalisées par Mélanie Klein, pour qui la privation du sein maternel conduirait les filles comme les garçons à se tourner vers le phallus : « La privation du sein est donc, plus que l'envie du pénis, la cause fondamentale pour se détourner vers le père »[404]. Dans un premier temps, le désir de la fille ne serait pas celui de posséder un pénis, tel que le déclare la théorie freudienne, mais d'avoir un enfant avec son père[405]. Pour Mélanie Klein, le complexe d'Œdipe ne se développe pas durant la phase phallique[406], mais il se déroule pendant la première et la seconde année d'enfance, et donc, le complexe d'Œdipe serait en liaison avec le stade sadique-oral :

> Les résultats de mes recherches montrent néanmoins que cette découverte n'agit ici qu'en manière de renfort : elle a lieu très tôt dans la période occupée par le conflit œdipien, et l'envie du pénis succède au désir d'avoir un enfant, qui remplace de nouveau l'envie du pénis plus tard. Je considère la privation du sein comme la cause la plus fondamentale de la conversion vers le père[407].

La découverte de l'absence de phallus chez le personnage de Naty pourrait être lue d'un point de vue psychanalytique comme une alerte qui réveille chez Julián Mercader enfant l'angoisse de castration : « Su reacción me asustó tanto como conocer el secreto de su herida »[408]. Par l'observation du pubis lisse de la poupée, le personnage de Naty ressent de la peur : elle pense que son organe reproducteur est différent de celui de sa mère et, par conséquent, elle ne pourra pas avoir l'enfant désiré avec son père. Par cette association, nous pouvons déchiffrer aussi, dans les paroles du personnage masculin, la frustration du personnage féminin qui ne possède pas de pénis : « Hay cosas que hasta los niños pequeños comprenden y Naty comprendió »[409].

Là encore, nous pouvons mettre en parallèle cette scène de fiction de Clavel avec la théorie des fantasmes de castration. Chez le garçon, la découverte du sexe est perçue comme une menace de castration par le père, tandis que chez la fille, l'absence de pénis l'amène à nier et à désirer le pénis paternel. Dans le texte de Clavel, la poupée

[404] KLEIN, M. (1968) *Le Complexe d'Œdipe*. Paris : Petite bibliothèque Payot, 2006, p. 22
[405] *Ibid*., pp. 22-23
[406] *Ibid*, p. 23
[407] *Ibid*., p. 43
[408] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo*. Mexique : Alfaguara, p. 22
[409] *Ibid*., p. 22

semble devenir le référent clé pour ces deux enfants. L'idée originale de l'auteure serait de nous présenter ce moment de la découverte des sexes – que la psychanalyse a déjà mis à notre portée – et d'introduire dans la narration fictionnelle de cette phase du complexe d'Œdipe quelque chose de nouveau fixée par le regard des deux personnages : il s'agit d'un corps étranger et artificiel, la poupée.

Nous allons tenter d'analyser les possibilités discursives codifiées dans ce texte, qui, à travers un champ lexical choisi et des effets de langage comme la métaphore, nous renvoient à la lecture psychanalytique dans un rapport du désir en jeu avec la dimension métaphorique. La narration poétique de Clavel parvient à substituer certains termes propres à la psychanalyse par des mots du langage courant. Le lecteur qui reconnaît activement les codes vers lesquels nous dirige l'écrivaine mexicaine peut associer certains contenus et scènes de cette fiction à des conceptualisations psychanalytiques. À l'inverse, celui qui n'a pas accès à ce champ de lecture, et donc n'est pas en mesure d'en déchiffrer les clés, pourra deviner les sens possibles en s'intéressant aux formules métonymiques et métaphoriques utilisées par Clavel. Dans le discours narratif du protagoniste de cette fiction, il existe un champ lexical essentiel : un vocabulaire qui nous renvoie vers le corps et la sexualité du point de vue symbolique à travers le champ poétique. Cette assertion aide le protagoniste à désigner le personnage féminin à la manière d'un être imparfait par le biais de la métaphore. Les ressources narratives opèrent par métonymie et par métaphore : la fleur nous renvoie à l'organe reproducteur, le champ lexical du « cassé » est associé à la castration.

Dans cette optique, nous lisons cette mise en scène narrative comme une sémantique de l'angoisse de castration déclenchée par le regard du narrateur-protagoniste. Un regard qui « voit » deux corps de nature féminine : la matière en plastique des poupées et la chair de Naty. Le personnage de Julián semble s'apercevoir, par le jeu du visuel, comment sa compagne de jeux est « symboliquement castrée ». À cet égard, les deux personnages établissent déjà un rapport à la sexualité qui trouve dans cet être artificiel un renversement de perception du réel au symbolique : la poupée est le corps féminin qui évoque le réel, celui de la petite fille n'en est qu'une version « cassée ». Il est intéressant de relier ce passage fictionnel avec la théorie lacanienne de l'angoisse de castration. Pour Lacan, chez les sujets réellement névrosés, c'est la menace de la castration de l'Autre qui provoque de l'angoisse :

> L'aphanisis, c'est ici l'escamotage de l'objet en question, à savoir le phallus. Si le sujet ne peut accéder au monde de l'Autre, c'est pour autant que le phallus n'est pas mis dans le jeu, qu'il est réservé, préservé. Or, vous le verrez, ce qu'il y a de plus névrosant, ce n'est pas la peur de perdre le phallus ou la peur de la castration. Le ressort tout à fait fondamental de la névrose, c'est de ne pas vouloir que l'Autre soit castré[410].

Après l'épisode de la découverte du sexe, le personnage de Julián Mercader enfant se cache dans une boîte à poupées, et s'endort dans l'obscurité en regardant une poupée aux cheveux rouges qu'il décrit comme physiquement parfaite et sans « déchirure ».

À travers l' herméneutique psychanalytique, la poupée peut être vue dans cette scène à l'image d'un être artificiel qui apaise le personnage. Nous pourrions comparer cet objet à la figure de la mère dans le domaine du symbolique. Julián, qui s'endort tandis qu'il regarde une poupée et respire son odeur, réussit à calmer l'inquiètude précédemment ressentie avec l'épisode de la visualisation des sexes. Freud prétend que la peur éprouvée par la plupart des enfants dans l'obscurité serait associée au manque de la personne aimée, c'est-à-dire, à la mère, premier objet du désir. L'enfant ressent de l'angoisse face à la non-visualisation de la mère et l'interprète comme un abandon de cette dernière: « Les enfants ont peur dans l'obscurité, parce qu'ils n'y voient pas la personne aimée et ils s'apaisent s'ils peuvent lui tenir la main dans le noir »[411].

Si, en revenant à la théorie freudienne, l'enfant éprouve de l'angoisse face à l'absence de l'image de la mère et le perçoit comme un adieu de sa génitrice, le personnage va construire, à partir de cette scène, un rapport étrange à la poupée. La fonction référentielle de la mère est transposée et la crainte de sa disparition est apaisée par cet être artificiel. Cette mise en narration crée un lien affectif avec cet objet, un rapport spécial qui se déclenche à ce moment clé de la fiction, c'est-à-dire à l'instant précis où l'enfant découvre la sexualité. La présence de la poupée lui a permis de s'endormir sans crainte dans l'obscurité. Un sentiment de partage s'instaure entre le personnage et la poupée au niveau symbolique, et une telle relation deviendra l'une des clés pour décoder d'autres éléments qui vont suivre.

---

[410] LACAN, J. (1958-9) *Le Séminaire, Livre VI, Le désir et son interprétation*. Paris : Ed. De la Marinière, 2006, p. 275

[411] FREUD, S. (1905) *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Paris : Gallimard, 1987, p. 167

Il est intéressant de lire l'étymologie du mot « cicatrice » employée par Clavel dans le discours du narrateur-protagoniste. Nous pourrions interpréter ce signifiant en accord avec la métaphore du corps de la poupée, en tant que corps « parfait » qui renvoie à une blessure guérie. On peut dès lors penser que le protagoniste se sent en sécurité auprès du corps d'un être dépourvu de toute déchirure. D'un point de vue psychanalytique, cela pourrait signifier – toujours en rapport avec les théorisations du Complexe d'Œdipe – que ce corps artificiel fermé « ne peut pas être pénétré par le père » et, c'est pourquoi il lui apporterait de l'apaisement.

Il s'avère pertinent de relier cet épisode narratif avec les formules lacaniennes. D'après Lacan, l'angoisse est une phase d'alerte qui n'est pas encore dans le champ du désir :

> Freud a un enseignement articulé, positif. Il fait de l'angoisse quelque chose de tout à fait situé dans une théorie de la communication – l'angoisse est un signal. Si tant est que le désir doit se produire à la même place où d'abord s'origine, s'expérimente la détresse, ce n'est pas au niveau du désir que se produit l'angoisse [...] Freud nous dit que l'angoisse se produit comme un signal dans le moi, sur le fondement de l'Hilflosigkeit à laquelle elle est appelée comme signal à remédier[412].

Et pour le psychanalyste français, cette peur irrationnelle ne devient symptomatique que lorsqu'elle met en jeu une signification sexuelle :

> De même, l'angoisse, si nous en faisons le point-clef de la détermination des symptômes, n'intervient que pour autant que telle ou telle activité qui va entrer dans le jeu des symptômes est érotisée, c'est-à-dire, est prise dans le mécanisme du désir. En fin, que signifie le terme même de défense quand on l'emploie à propos des neuropsychoses ? Contre quoi y-a-t-il défense ? – si c'est n'est contre quelque chose qui n'est autre que le désir[413].

Même si dans une première lecture nous associons cet épisode du roman avec une scène anodine de découverte génitale, cette narration pourrait être lue comme le passage qui marque l'origine de la perversion fétichiste du personnage de Julián

[412] LACAN, J. (1958-9) *Le Séminaire, Livre VI, Le désir et son interprétation*. Paris : Ed. De la Marinière, 2006, p. 29
[413] *Ibid*., p. 11

Mercader par le regard. Les poupées deviennent les artifices choisis par l'auteure pour récréer la perversion fétichiste sur l'objet chez son être de fiction. Alors, quelle est l' importance de cette scène de découverte des sexes au cœur de ce roman de Clavel ? Pourquoi le personnage s'endort-il à côté d'un corps artificiel comme si celui-ci représentait un instrument d'affection primordial dès son enfance ? Cette anecdote peut-elle être une clé de la narration expliquant les désirs « impurs » et fantasmés d'un Julián adulte ?

Ce scénario narratif peut être mis en corrélation avec le travail de l'un de ses précurseurs, Juan García Ponce. Certes, les deux écrivains partagent une écriture qui explore des formes transgressives de la sexualité. Le sujet de la poupée est très répandu dans la littérature et l'art hispano-américain. On retrouve d'ailleurs cette thématique de la poupée chez Juan García Ponce. Dans *Inmaculada y los placeres de la inocencia*, la protagoniste va connaître la sexualité dans l'enfance, et en compagnie de son amie Joaquina. C'est Joaquina qui va dévêtir une poupée et faire découvrir à la protagoniste son corps « fermé »:

> Una tarde, Joaquina propuso un nuevo tipo de juego. Había desvestido a una de las muñecas y se la enseñó a Inmaculada. El pequeño cuerpo desnudo sin ningún vello, como el de ellas, pero, a diferencia de ellas, sin ninguna abertura al frente, cerrado por completo en su imitación de piel, aunque ni Inmaculada ni Joaquina fuesen tan rosadas como ella[414].

Après ce jeu avec la poupée, Joaquina va se dénuder elle-même et exhiber son corps à Inmaculada. Elle prendra la main de son amie et la fera passer sur sa peau. Cette scène narrative de nature érotique dénote les affinités de son écriture avec celle d'Ana Clavel. Au-delà de la musicalité des mots, la narration est située aux limites de la transgression par l'intermédiaire de l'artifice du regard et de la poupée. Cet être artificiel devient un instrument de sensualité:

> -¿Y si yo me desvistiera también? – dijo Joaquina.
> Inmaculada no entendió lo que su amiga quería. Joaquina tuvo que insistir.
> - ¿No quieres verme desnuda a mí también?
> -¿Desnuda tú? ¿Para qué? – contestó Inmaculada.

[414] GARCÍA PONCE, J. *Obras reunidas*. Madrid: FCE, 2008, p. 226

-Para estar igual que la muñeca, para ser otra muñeca – murmuró Joaquina.
Y en tanto, sin esperar la respuesta de Inmaculada, que la miraba fijamente sin saber lo que esperaba ni sentir que era capaz de oponerse a nada, Joaquina se había bajado ya los tirantes del uniforme y empezó a desabrocharse la blusa. Su fondo era igual a los que Inmaculada usaba. Sin intervenir, miró a Joaquina desvestirse por completo. Inmaculada lo vio. A diferencia de las muñecas, igual que ella, tenía una apertura entre las piernas, pero menos evidente que la de Inmaculada. Joaquina se acostó en el piso.
-Pásame la mano de una muñeca por el cuerpo – le ordenó a Inmaculada.
Asombrada y también fascinada, sin apartar en ningún momento la vista del cuerpo de su amiga, Inmaculada, sin dudar que debía obedecer y quería obedecer, de que el hecho de tener que obedecer le gustaba, sin mirar hacia la hilera de muñecas tomó una de ellas y manteniéndola en sus manos se quedó un momento indecisa, mirando el cuerpo de Joaquina[415].

La poupée s'avère être une figure érotique attestant de la complicité entre les deux petites filles. Cet objet de jeu permet aux filles d'examiner le corps féminin et de comparer leur corps à celui des êtres en plastique :

-¿Qué esperas? ¿No quieres hacerlo? Pásame la mano de la muñeca muy despacio, por donde tú quieras – suplicó Joaquina sin abrir los ojos.
Inmaculada tomó la muñeca por el tronco con una mano y con la otra le estiró el brazo. La pequeña y tiesa mano de la muñeca se posó en el hombro de Joaquina y luego fue descendiendo por su tronco [...].
-Así, muy despacio – dijo en voz baja Joaquina respirando profundamente.
Inmaculada se sentía transportada por la fuerza que le obligaba a obedecer, no era más que la obediencia, no estaba excitada sino como suspendida por algo, vacía de sí misma. Muy despacio, muy despacio, a pesar de su inmovilidad, sintiéndola viva como si fuese una prolongación de la suya, siguió bajando la mano de la muñeca por uno de los muslos de Joaquina. Ella había empezado a mover su cuerpo.
Métela allí, méteme la mano allí, la mano de ella, de la muñeca primero – le rogó a Inmaculada al fin.
Inmaculada había detenido la mano de la muñeca sobre el muslo de Joaquina. Miraba la abertura que ella también tenía y la muñeca no.
- ¿Dónde? – preguntó.
- Allí entre mis piernas, adentro – pidió Joaquina abriendo los ojos y mirando a Inmaculada que, con la muñeca en la mano, estaba de rodillas a su lado[416].

[415] *Ibid.*, 2008, p. 72
[416] *Ibid*., p. 73

4.4. Le regard, l'interdit et l'incestuel

La deuxième dimension que nous trouvons primordiale à analyser à travers l'esthétique du regard est celle de l'interdit. La symbolique de certains éléments narratifs est à décoder afin de comprendre l'atmosphère incestueuse mise en scène par l'écriture de la narratrice mexicaine. La corrélation entre les termes linguistiques et le domaine psychique de certaines paroles est à décoder pour accéder à l'interdit par une lecture psychanalytique.

La force de cette sentence introductive, « La violación comienza por la mirada», rend compte d'un mécanisme d'écriture qui, par le moyen du regard, génère un effet de transgression sémantique. La métaphore regard/viol atténue la dimension de l'interdit par l'image textuelle, et imprègne l'ensemble du texte d'une atmosphère incestueuse. Une telle esthétique narrative, construite sur le mode de l'image visuelle, donne une certaine puissance à l'intrigue du roman. L'écriture fantasmatique d'Ana Clavel nous confronte à un regard désirant non transgressé par le personnage romanesque, mais qui nous amène à imaginer la réalité d'un viol par la métaphore du regard. C'est de cette manière que Julián compare, dans ses confessions, l'acte de regarder à celui de violer. Par cet exercice de comparaison, l'être de fiction nous invite à penser que la façon dont il contemple sa fille adolescente n'est pas une admiration innocente et qu'il peut exister ou non une volonté de passer à l'acte. Le ton utilisé par le narrateur-protagoniste et l'assertivité de l'affirmation concernant « sa manière de regarder » demeurent des points clés pour le lecteur. Ce dernier imagine le pouvoir du regard à la manière d'un stimulus qui peut être aussi intense que l'action de transgresser l'acte en lui-même.

Dans *Las Violetas son flores del deseo*, le regard peut s'inscrire en tant qu'espace « muet » dans lequel se reflètent les interdits, les blessures, les sentiments, les intentions et les regrets. C'est le pouvoir silencieux du regard une sorte de langage qui génère un paradoxe et met en relief une forte liaison entre le fantasme et la résistance à l'action, comme l'affirme Alejandra Pizarnik: « Las imágenes solas no emocionan, deben ir referidas a nuestra herida: la vida, la muerte, el amor, el deseo, la angustia »[417].

[417] PIZARNIK, A. (2003): *Diarios.* Barcelona, Ed. Lumen, p. 79

De cette façon, le discours de Julián Mercader nous emporte à la frontière de la transgression quand il énonce : « Le viol commence par le regard ». Associés à cette formule, des exemples et des situations vont suivre au fil de la narration, contribuant à renforcer cette affirmation première. C'est ce que vont vivre Tantale et les personnages du professeur d'Histoire et celui de Susana Garmendia. La transgression de l'interdit dans la fiction s'accomplit exclusivement au niveau du fantasme du personnage. Cette dimension nous rapproche de l'inceste symbolique par le mécanisme du regard. Il faut donc, en permanence, tenir compte de la dimension morale de l'inceste durant la lecture. Si l'on se réfère à la définition du *Code pénal français*, on constate qu'il définit la nature juridique de la violation comme étant «Tout acte de pénétration sexuelle, de quelque nature qu'il soit, commis sur la personne d'autrui par violence, contrainte, menace ou surprise »[418]. Cependant, le personnage de Julián Mercader n'exerce aucun type de violence physique ou psychique envers sa fille ; il la regarde certes comme un objet de désir libidinal, mais en cachette et en silence.

La vue est le sens qui réveille chez Julián Mercader des sentiments contradictoires car, d'une part, elle procure du plaisir, mais de l'autre, elle génère de la douleur et de la souffrance :

> Para que dos se condenen basta una mirada. Para que se reconozcan y se palpen, para que sepan santo y seña, para que dialoguen, acallen vociferen en el idioma sin palabras del pecado. Una mirada sola. No hace falta más. Para perderse y ¿Por qué no reconocerlo de una vez? También para salvarse irrevocablemente[419].

Le lien existant entre regard et désir a été étudié en profondeur par la théorie psychanalytique. Freud considère que la vue peut nous apporter énormément de plaisir et d'excitation. L'œil se conduit comme zone érogène et nous procure une sensation d'excitation: « L'impression optique reste la voie par laquelle l'excitation libidinale est plus fréquemment éveillée »[420]. Le sens de la vue, aussi bien que celui du toucher, sont décrits par Freud dans ses *Trois essais de la théorie sexuelle* en tant que des sources de plaisir nous menant trompeusement à l'excitation :

---

[418] REPUBLIQUE FRANÇAISE, *Code pénal,* Article 222-23
[419] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo*. Mexique : Alfaguara, p.67
[420] FREUD, S. (1905) *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Paris : Gallimard, 1987, p. 66

> On reconnaît, en effet, le caractère des buts sexuels préliminaires à certaines relations intermédiaires avec un objet sexuel (situées sur la voie qui mène à l'accouplement), telles que le fait de toucher et de regarder. Ces activités sont, d'une part, elles-mêmes accompagnées du plaisir ; d'autre part, elles accroissent l'excitation, qui doit se soutenir jusqu'à ce que le but sexuel terminal soit atteint[421].

Le regard s'autorise un désir de nature interdite et ne semble pas pouvoir être assouvi. Ce désir, narré en tant que pulsion insatiable, est évoqué par Julián dès le début de la fiction : « Porque abrirse al deseo es una condena, tarde o temprano buscaremos saciar la sed, para unos momentos más tarde padecerla de nuevo »[422]. Pour rendre compte d'une telle marque d'insatiabilité chez son personnage, Ana Clavel nous renvoie à la figure mythique de Tantale. L'auteure compare les abymes pulsionnels de son personnage avec la mythologie et la mémoire collective. Cet être mythologique est le symbole de la souffrance face à un désir inépuisable. Son nom provient du grec *talavtatv,* c'est-à-dire quelqu'un de très malheureux. Comme l'explique Carlos Bastidas Padilla dans son essai « *La casa de Tántalo* »[423], Tantale était un mortel très aimé des dieux, qui partageaient volontiers avec lui de nombreux banquets :

> Si los señores del Olimpo honraron a algún mortal, ese fue Tántalo, consentido de ellos; en sus divinas compañías andaba de banquete en banquete, cuando él los invitaba a su palacio en la cumbre del monte Sípilo, les ofrecía sopa a menudo de cabras y ovejas, y cuando en reciprocidad, los inmortales lo admitían como huésped en el Olimpo, lo agasajaban con néctar y ambrosía, por lo que lo hicieron inmortal[424].

Tantale devient immortel par la grâce des dieux, mais, tel qu'il est raconté dans le texte fictionnel d'Ana Clavel, cet être sera sévèrement condamné à ne pouvoir consommer ce qui s'offre à sa vue. Tantale, ou l'éternel désirant, qui ne peut, même après la clémence des dieux, résister aux denrées sans cesse renouvelées quis'offrent à son regard.

---

[421] *Ibid*., p. 57
[422] CLAVEL, A. (2007) Las *Violetas son flores del deseo*. Mexique : Alfaguara, p. 2
[423] BASTIDAS PADILLA, C. (1994). La *casa de Tántalo: historia imaginaria de la progenie central de la tragedia griega*. Colombia: Ed. Plaza & Janés
[424] *Ibid.*, p. 16

Le rapport établit entre désir et regard est déjà représenté par la tragédie grecque comme un mécanisme générateur de souffrance. C'est de cette façon que l'auteure méxicaine veut comparer le désir qu'expérimente Julián Mercader avec la mythologie tantalique. Le parallèle avec ce mythe met de nouveau en lumière, par le moyen du regard, cette envie insatiable que l'on retrouve chez les deux personnages :

> Casi derrotado alzó la mirada hacia los cielos. Tal vez arrepentido, iba a clamar perdón a los dioses. Pero entonces descubrió en la punta de la rama una nueva fruta temblorosa, apetecible, que crecía suculenta pero imposible para él. Y debió maldecir en injurias a los dioses cuando comprendió que con el simple acto de mirar el tormento se reavivaba ferozmente en sus entrañas[425].

Avec la légende de Tantale et son lien intertextuel avec le texte de fiction d'Ana Clavel, on affirme que le regard est aussi un mécanisme stimulateur du désir, représenté dans l'image textuelle comme la force la plus puissante qui déclenche le désir du personnage. Pour consolider cette idée, le personnage du roman n'hésite pas à dénoncer une tradition philosophique plus préoccupée à réfléchir à d'autres domaines qu'à celui du désir, qui serait figuré par Tantale. Ainsi, le discours de Julián Mercader met l'accent sur la dimension de l'interdit, composante forgeant les obscurités de l'âme humaine:

> Ahora que todo ha pasado, que mi vida para mí mismo se extingue como una habitación alguna vez plena de luminosidad que cede al paso inexorable de las sombras – o lo que es lo mismo, a la irrupción de la luz más enceguecedora – me doy cuenta que todos esos filósofos y pensadores que han buscado ejemplos para explicar el no-sentido de nuestra existencia, han dejado en el olvido una sombra tutelar: Tántalo, el siempre deseante, el condenado a tocar la manzana con la punta de los labios y, sin embargo, no poder devorarla[426].

Il est intéressant de signaler que cet être mythologique a déjà été cité par Schopenhauer, philosophe qui a fortement influencé Freud. Dans *Le monde comme volonté et comme représentation*[427], il formule que la passion amoureuse serait le mécanisme par lequel l'individu s'enchaîne de façon trompeuse à la nécessité

[425] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo*. Mexique : Alfaguara, p. 15
[426] *Ibid.*, p. 10
[427] SCHOPENHAUER, A. (1818). *Le monde comme volonté et comme représentation*, Trad. A. Burdeau, Ed. PUF,1966

biologique de procréer. Mais le philosophe décrit aussi l'homme comme: « le sujet du vouloir ressembler à Ixion attaché sur une roue qui ne cesse de tourner ; aux Danaïdes qui puisent toujours pour emplir leur tonneau, à Tantale éternellement altéré »[428].

Schopenhauer compare Tantale à l'homme qui, une fois qu'il possède l'objet de son désir, cessera de ressentir de l'envie pour ce dernier, ce qui le conduira vers un autre objet de désir. En cela, il compare cette nuance du désir au personnage de Tantale, qui, dévoré par une soif éternelle, se trouve toujours insatisfait. Schopenhauer qualifie ainsi le désir de « torrent infini », et nous parle de cette dimension en rapport à Tantale et au mythe d'Ixion. C'est sous cet angle que l'on peut rapprocher la philosophie de Schopenhauer de la conception freudienne du désir : il est impossible d'en finir avec le désir. Il existe en nous un « sentiment de culpabilité », qui, même si l'on renonce au désir, persiste en nous et reste inépuisable sous la forme d'une force pulsionnelle[429]. Quand il s'agit d'étudier les éléments constitutifs de l'âme humaine, la philosophie platonique rentre en corrélation directe avec celle de Schopenhauer. *La République de Platon* nous suggère, à travers la métaphore de la soif, que, parfois, notre partie rationnelle empêche la réalisation d'une action, même si nous voulons effectivement l'accomplir : « N'est-il pas vrai qu'il y a parfois des gens qui ont soif et qui ne veulent pas boire ? Oui, dit-il : on en voit beaucoup et souvent. Que faut-il penser de ces gens-là, continuai-je, sinon qu'il y a dans leur âme un principe qui leur ordonne de boire, et un autre qui les en empêche, principe qui diffère du premier et qui l'emporte sur lui ? C'est ce que je crois, dit-il »[430, 431]. Pour Platon, la personne qui a soif, c'est-à-dire qui désire, ne chercherait que l'objet du désir, et, cependant, quelque chose l'en empêche. Nous pouvons déjà voir un lien avec la théorie freudienne et son rapport aux interdits culturels formulés par Freud, puisqu'ils refrènent nos pulsions sexuelles qui restent prisonnières :

> Comme pour l'humanité dans son ensemble, la vie pour l'individu, est lourde à supporter. La culture à laquelle il participe lui impose un lot de privations, les autres hommes lui dispensent un degré de souffrance, soit malgré les prescriptions de la culture, soit par suite de l'imperfection de cette culture. À cette réflexion il faut ajouter ce que la nature, non soumise à la contrainte, lui inflige comme dommages et qu'il appelle destin. Un état d'attente angoissée permanent et une

[428] *Ibid.*, p. 253
[429] FREUD, S. (1929) *Le Malaise dans la culture*. Paris : PUF, 1971, p. 70
[430] PLATON. *L'état ou la république*. 315 av. J.-C.. Paris : Ed. Charpentier. 1855, p. 143
[431] Trad. Alain Baidou

> grave atteinte au narcissisme naturel deviendra la conséquence de cet état. Comment l'individu réagit aux dommages causés par la culture, par l'Autre, nous le savons déjà, il développe, à la mesure de ces dommages, une résistance contre les dispositifs de cette culture, une hostilité à la culture. Mais comment se met-il en position de défense contre les surpuissances de la nature, du destin, qui le menacent, lui comme tous les autres[432] ?

Une telle définition du désir, qui serait lue comme une entité réprimée et inépuisable, est offerte au lecteur par Ana Clavel à l'aide de l'intertextualité avec le personnage de Tantale, de manière analogue à ce qu'avait déjà décrit Schopenhauer, et tel que Freud articule l'entité du désir. Par la reprise du mythe de Tantale, l'écrivaine mexicaine entraîne le lecteur dans une dimension du désir qui nous tient hors d'haleine, insatiable et insupportable. Ce désir est ressenti par le sujet qui l'endure comme une défaite, car celui-ci se sent incapable de s'abstenir de désirer, de « regarder », dirions-nous, en accord avec la mise en narration de la mythologie de Tantale et la problématique de la fiction de Clavel autour du regard et du désir.

Les paroles de Julián adulte se mélangent à des souvenirs d'enfance qui contribuent à nous rapprocher de la dimension de l'interdit. Ces images du passé créent un lien entre la figure mythique de Tantale, le professeur d'histoire et le personnage de Susana Garmendia :

> Y mientras el profesor relataba la leyenda, los dedos de la mano que mantenía a resguardo en uno de los bolsillos de la gabardina que no se había quitado frotaban delicada pero perceptiblemente lo que bien podían haber sido unas imaginarias migas de pan. Y su mirada, extendida más allá de las ventanas protegidas con una reja cuadriculada por un alambrado que simulaba cordones de metal, se mantenía fija, atada a un punto que a muchos les resultaba inaccesible. En cambio, a los que nos encontrábamos junto al muro de tabiques y cristal nos bastaba enderezar un poco la espalda, estirar ligeramente el cuello en la dirección indicada para descubrir el objeto de su atención. En el extremo opuesto de las canchas de juego, precisamente en el corredor de columnas que unía la bodega y el área de baños, tres muchachas, con sus uniformes guindas de tercer grado, intentaban desalojar el agua que se iba acumulando gracias al mal funcionamiento de una de las coladeras cercanas. La labor era ejecutada más como un pretexto para el juego que por cumplir una tarea a todas luces impuesta como castigo. Así, las chicas se empapaban sonrientes y probablemente tiritaban más de goce que de frío, ante la

[432] FREUD, S. (1927a) *L'avenir d'une illusion*. Paris : Flammarion, 2009, p. 52

> embestida de una de ellas que con el jalador de agua salpicaba de súbitas oleadas a las otras[433].

Julián nous fait découvrir l'enfance de Susana Garmendia à travers le regard assoiffé de désir de son professeur d'histoire. Il décrit le voyeurisme du professeur, qui contemple le corps mouillé et les gestes érotiques de cette jeune femme avec une exactitude photographique. Tel un Tantale moderne, le professeur est présenté par le narrateur-protagoniste comme un sujet qui souffre d'un désir inavouable alimenté par le moyen du regard :

> Esa chica que mojaba a sus amigas aún conserva un nombre: Susana Garmendia, y su recuerdo en aquella mañana gris y lúbrica permanece en mi memoria unido a dos momentos inmóviles: la mirada sin aliento del profesor de historia que observa la escena del corredor, condenado como Tántalo a verse rodeado de agua y comida, sin poder calmar la sed y el hambre azuzadas; y el instante en que Susana Garmendia, antes de permitir que sus compañeras se desquitaran mojándola cuando por fin lograron entre las dos apropiarse del jalador de agua, se dirigió a una de las gruesas columnas del pasillo y recargándose en ella por el lado descubierto al cielo estrepitoso, se dejó empapar olvidada del mundo de la escuela, sólo de cara a la arremetida de lluvia que la golpeaba buscando traspasarla. Había distancia de por medio, pero aun así era tangible el gesto de entrega de la muchacha, su sonrisa invisible, su éxtasis radiante. Maniatada a la columna sin ataduras evidentes, presa de su propio placer[434].

Ces souvenirs, prêtés au narrateur homodiégétique, nous permettent de nous immiscer dans la dimension de l'inceste par le « non-dit »et le « soupçonné ». Un jour, Susana Garmendia, « le fruit le plus désiré de l'école » – tel que la décrit le personnage de Julián Mercader – va être découverte durant un acte sexuel avec un inconnu. L'adolescente sera expulsée de l'institution scolaire comme le fut Tantale du paradis. Le professeur d'histoire, quant à lui, restera jusqu'à la fin de l'année scolaire et puis quittera l'école à son tour. Cette narration, qui évoque l'inceste de façon symbolique, nous laisse imaginer que le professeur se serait enfui à la recherche d'une passion insoutenable, afin de pouvoir continuer à nourrir par le regard ce désir interdit et inaccompli que représentait Susana Garmendia, cette adolescente rêvée par le maître d'école. Nous interprétons ce désir comme paradoxalement sustenté et mis à l'abri de la

[433] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo*. Mexique : Alfaguara, pp. 10-11
[434] *Ibid.*, p.6

transgression réelle par le moyen du regard. Nous pouvons reconstruire la suite de ce passage et reformuler le regard incestueux du professeur d'histoire, que l'on peut traduire par un besoin symbolique déclenché afin de ne pas passer à l'acte :

> Susana Garmendia fue expulsada sin contemplaciones [...] El profesor Anaya permaneció hasta el fin del año escolar y después pidió su traslado a un plantel de la zona poniente. Por supuesto, nunca conversé con él sobre el asunto. Sólo en el trabajo final en el que nos pidió redactar una composición sobre algún personaje o suceso del curso a manera de tema libre, decidí escribir sobre Tántalo. Era una redacción de varias páginas, vehemente en exceso como las fiebres de la adolescencia, cuyo principal valor, me parece ahora, radicaba en haber atisbado desde aquella temprana edad el verdadero suplicio del que desea. Más que la calificación de excelencia, fue la mirada del profesor Anaya – ese instante de gloria de quién se siente reconocido – mi mayor presea. No vi entonces, o no quise enterarme, del destello turbio de esa mirada, el desaliento del que sabe que vendrá: que la sed no ha de ser nunca saciada[435].

De tels personnages, qui constituent les souvenirs de l'adolescence de Julián Mercader et de son rapport au désir, nous situent déjà face à l'interdit, même s'il s'agit d'un regard caché, celui qui met en jeu cette interdiction symbolique. On sait que les cas d'abus sexuel sont plus fréquents chez les maîtres d'écoles. Cela avait été déjà postulé par Freud[436] en parlant des aberrations sexuelles. Sur le mode de la confession, Julián Mercader communique au lecteur le désir qu'il ressent pour sa fille Violeta. Mais le texte ne devient incestueux qu'à travers le fil narratif du regard. Une série d'images textuelles nous permettent de ressentir cette atmosphère soupçonnée que nous voulons interpréter en lien avec la notion psychanalytique formulée par Racamier. Dès le début du roman, l'auteure joue avec la mise en jeu du regard incestueux de son personnage, pris en tant qu'élément narratif qui symbolise l'interdit. La mise en corrélation de ces deux dimensions symboliques nous amène à supposer comment le désir du personnage ne serait pas atteint, mais il serait ravivé par le biais du regard. Cette tension pulsionnelle père-fille s'observe aussi dans « Ramillete de Violetas », un court récit d'Ana Clavel inclus dans sa série *Amor y otros suicidios*, qui renvoie à son premier texte *Las Violetas son flores del deseo.* Ce récit prolonge la narration de ce lien entre regard et désir ou de ce désir du regard comme tautologie. Au fur et à mesure de la narration, certains passages nous montrent aussi l'excitation provoquée chez Julián

[435] *Ibid.*, p. 9
[436] FREUD, S. (1905) *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Paris : Gallimard, 1987, p. 56

Mercader par le moindre contact corporel entre eux, qui génère des sensations épidermiques :

> Comencé a maquillarla temblando de excitación. Debió confundir el trote involuntario de mi pierna derecha porque con los ojos cerrados y la boca apuntando ligeramente hacia arriba mientras se dejaba acariciar con el pincel musito: «hace mucho que no me haces el caballito». Por toda respuesta, aparté el pincel y comencé un trote ligero que en cada brinco me ponía en contacto con el calor mullido de su entrepierna[437].

Ana Clavel développe cet érotisme complice entre les personnages de Violeta et de Julián Mercader. Les paroles du narrateur-protagoniste nous amènent sur la piste de la clinique de l'inceste. Le discours du personnage masculin nous fait reconnaître que, dans cette « connexion si dangereuse », Julián Mercader et sa fille Violeta ne se placent pas dans la même dimension affective :

> Entre los dos, ella era la más inocente. Al principio los fines de semana en que salía del internado, ella y yo jugábamos a veces. En ausencia de Helena podíamos permitirnos romper algunas reglas sin preocuparnos demasiado por las consecuencias, como la vez en que Violeta decidió comer en el piso de la cocina y desde ahí invitarme a una guerra declarada de guisantes [...] Entonces su postura, pecho a tierra, muy serias las desnudas piernas por obra y gracia de unos shorts que cada día encogían más y luego esas mismas piernas puestas a sonreír en un balanceo dulce y acompañado toda vez que la estratega en jefe hacia blancos en mi cara embobada[438].

Nous avons précédemment formulé que la narration d' Ana Clavel peut nous conduire à réfléchir aux postulats freudiens sur le complexe d'Œdipe. Pour la théorie psychanalytique, l'union père/enfant fait partie du jeu fils/fille dans le complexe d'Œdipe normal. Cette étape de la personnalité conduira naturellement l'enfant à découvrir un désir fantasmé envers le sexe opposé (ou à l'occasion, du même sexe). Avec le temps, l'enfant réussit à vaincre cette attraction et se détache peu à peu de cet objet du désir primaire en se focalisant sur un objet libidinal différent et plus en accord avec ses attentes.

[437] CLAVEL, A. (2012) *Amor y otros suicidios*. Mexique : Ediciones B, p. 57
[438] *Ibid.*, p. 55

Certains psychanalystes comme Jacques André sont assez déterminés lorsqu'ils évoquent les différentes dimensions associées à l'inceste. Le psychanalyste français affirme que la personne soit passée à l'acte ou non, elle sera toujours confrontée à l'interdit : « À l'aune du fantasme, du désir inconscient qu'il met en scène, le crime est toujours accompli, parce que désirer c'est faire ; même si chacun en rêve à sa manière, plus ou moins déformée »[439]. La prohibition existe, se ressent, peu importe que l'action soit transgressée ou non. Pour André, le désir possède le même degré d'interdiction. Dans le texte de Clavel, nous sommes encouragés à penser que c'est précisément cette atmosphère incestueuse qui captive l'attention du lecteur tout au long de la lecture, maintenu en haleine par l'éventualité d'un passage à l'acte du personnage. Cette tension dramatique devient un mode d'écriture qui entremêle des gestes imaginés et fantasmés avec la réalité du roman. Ces passages constituent un vrai moment de transgression pour le lecteur, qui ne sait pas toujours s'il est dans la transgression ou non :

> La vislumbré como la imagen total de mis deseos, la parte que por fin me hacía falta: frágil pero vigorosa, dulce pero con esa vulnerabilidad altiva que pedía a gritos ser dominada. Y ahí estaba entre mis piernas, erguida e indefensa, haciéndome sentir lo poderoso que por fin era, lo completo que al fin estaba. Y sin necesidad de tocarla. Fascinado con la sola idea de saberla[440].

Comme le signalent Madeleine et Henri Vermorel[441], dans les relations de pédophilie, c'est-à-dire, d'attraction d'un adulte pour des enfants ou des adolescents, le désir sexuel n'est pas réciproque. Le fils ne conçoit pas le père comme sexué, donc, il ne peut pas éprouver de désirs pour son géniteur. D'après ces auteurs, c'est précisément dans la période de puberté que le complexe d'Œdipe joue un rôle fondamental dans la personnalité de l'enfant et dans l'orientation du désir envers le parent du sexe opposé (s'il s'agit du complexe d'Œdipe normal). Cette attirance de l'enfant vers le père ou la mère ne correspond pas pour ces théoriciens aux phases orales (1 et 3 ans) et phalliques (3 et 5 ans) du complexe d'Œdipe. Le texte de Clavel veut mettre l'accent sur l'expérimentation du changement corporel de Violeta, personnage qui vit une transformation de la corporalité en passant de l'enfance à l'adolescence. Le personnage

[439] ANDRÉ, J. (1998-1999) *Incestes*. Paris : Presses Universitaire de France, 2014, p. 21
[440] CLAVEL, A. (2012) *Amor y otros suicidios*. Mexique : Ediciones B, p. 58
[441] VERMOREL M. ET H.. (1974) *Du père des origines au père oedipien*. Paris : Revue française de psychanalyse, nº 57

de Violeta expérimente l'évolution de la phase phallique à la période de puberté, et, parallèlement à ces modifications du corps féminin, les désirs de Julián Mercader augmentent, au fur et à mesure que se déroule la transformation du corps de sa fille. Il est intéressant de signaler comment les différentes étapes de l'évolution corporelle de Violeta évoquent la tension d'un désir envers sa fille qui est détourné vers un objet artificiel : « Serían las Violetas de tamaño natural, flexibles, niñas de tiernos doce años »[442].

À cet effet, la notion d'incestuel formulée par Racamier entre 1980 et 1990, nous permet d'envisager le vide méthodologique qui existe entre le fantasme, pris en tant que manifestation de l'imaginaire, et l'inceste comme passage à l'acte. L'incestuel se formule comme une dimension à mi-chemin entre la représentation du désir et la transgression effective. Il se situe entre les deux et contribue à perpétuer ce fantasme consolidé par un geste réel : le regard. En termes cliniques, le néologisme incestuel décrit une pathologie complexe qui s'applique aux climats familiers où existe l'inceste symbolique. D'après Racamier, l'incestuel doit être interprété sous la forme d'un registre de la vie « psychique » et « relationnelle » dans certaines familles dans lesquelles existe une atmosphère incestueuse. Mais souvent, cette tension n'est en apparence pas visible :

> Si l'inceste éclate, l'entourage en assourdira le vacarme. Si en revanche, l'incestualité s'aménage, cette organisation elle-même sera sourde et inapparente, mais d'autant plus tenace ; souterraine et secrète, mais autant plus résistante. Au demeurant jamais individuelle, mais au moins duelle et le plus souvent familiale[443].

L'ordre symbolique de l'incestuel comprend ce qui peut être fantasmé au sein du nucleus familier. Pour Racamier, l'incestuel se reconnaît dans des environnements incestueux sans que les membres affectés par ce climat de l'interdit ne soient capables d'assumer son existence, explication qui se trouve dans l'absence d'un passage à l'acte : « L'incestuel c'est un climat : un climat où souffle le vent de l'inceste sans qu'il y ait inceste »[444]. L'écriture de ce texte de fiction évoque cette atmosphère de l'incestuel par

[442] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo*. Mexique : Alfaguara, p. 43
[443] RACAMIER, P. C. (2010) *L'inceste et l'incestuel*. Paris : Dunod, p. 30
[444] *Ibid*., p. 13

une mise en narration qui renforce le fantasme incestueux, le non-dit et le secret, des aspects qui deviennent l' ordinaire de ces personnages unis par un lien familial.

Dans l'écriture d'Ana Clavel, la richesse intertextuelle de ses textes peut nous sembler rigoureusement intentionnelle, mais elle prend un sens nouveau si elle est mise en lumière par la psychanalyse, qui permet de mieux repenser la caractérisation complexe du personnage de fiction contemporain. Notre approche s'appuie sur l'hypothèse selon laquelle, la notion freudienne de l'après-coup, mise en relation avec le domaine de l'inceste et l'incestueux, se retrouverait dans la caractérisation du personnage d'Helena dans ce roman. Cette interprétation nous amène à formuler que l'auteure a pu esquisser avec ce personnage féminin une sorte de traumatisme qui pourrait être celui subi par une victime d'inceste.

D'abord, il est intéressant de contextualiser l'après-coup freudien. La théorie de l'après-coup est reprise par Lacan afin de rendre compte du *Nachträglichkeit f*reudien. Cette notion est formulée par Freud peu après sa célèbre théorie de la séduction (1885-1886), et lors de l'un de ses séjours à Paris. Une telle investigation avait comme objectif de rendre compte de l'étiologie de ses patients névrosés. D'après les études de Laplanche et Pontalis, les investigations freudiennes sur « les fantasmes originaires » sont abandonnées par le père de la psychanalyse, qui adressa une carte postale à son ami Fliess où il avait écrit : « je ne crois plus à ma neurotica ». Mais Freud va rapidement se rendre compte qu'il est impossible de traiter la totalité de ses patientes hystériques, car beaucoup de leurs témoignages demeurent faussés. Le doute provoqué face aux révélations de certaines patientes (qui n'étaient pas capables de faire la distinction entre la réalité et la fiction) discrédite leurs affirmations.

La théorie de l'après coup veut expérimenter la façon dont un traumatisme ancien peut être réactivé alors même qu'il était resté figé dans le cerveau de la victime suite à un choc émotionnel. Une correspondance en images va activer un circuit de significations chez la victime. Quand ces remémorations sont de nature visuelle, Freud parlera de « souvenirs écrans », des scénarios qui font appel à une expérience infantile traumatique :

> Dans le cas dont il s'agissait, le souvenir-écran appartenait à l'une des premières années de l'enfance, alors que celui qu'il représentait dans la mémoire, resté à peu

près inconscient, se rattachait à une époque postérieure de la vie du sujet. J'ai désigné cette sorte de déplacement sous le nom de déplacement rétrograde[445].

Ces mémoires passées, que l'adulte a remplacé comme mécanisme de défense par d'autres événements ou épisodes de mineure importance, pourront réapparaître si l'un des phénomènes postérieurs déclenche ces vécus initialement refoulés par notre conscience. De cette façon, le phénomène de l*'après-coup* ouvre la voie à des épisodes déjà expérimentés qui seraient débloqués dans le cerveau :
Depuis que nous avons surmonté l'erreur selon laquelle l'oubli, qui nous est familier, signifie une substitution de la trace mémorielle, donc d'un anéantissement, nous penchons vers l'hypothèse opposée, à savoir que dans la vie de l'âme rien de ce qui fut une fois formé ne peut disparaitre, que tout se trouve conservé d'une façon ou d'une autre et peut, dans des circonstances appropriées, par ex. par une régression allant suffisamment loin être ramené au jour[446].

À travers les confessions de Julián Mercader, nous découvrons le profil du personnage d'Helena, peut-être victime d' inceste dans l'enfance, particularité qui nous invite à réfléchir à l'une des problématiques centrales à laquelle doivent faire face aussi bien la psychologie clinique que la psychanalyse. C'est à partir du onzième chapitre que le lecteur attentif peut déchiffrer que le personnage d'Helena souffre d'un traumatisme caractéristique des victimes d'inceste. C'est au lecteur d'établir une corrélation entre la théorie de l'après-coup et le personnage féminin. Ce dernier se remémore verbalement ces souvenirs, à la manière de flash-backs. Les images sont mises en narration par Ana Clavel, donnant l'impression qu'elles étaient celles de la mémoire du personnage d'Helena, précisément, après avoir observé une scène quelconque entre le père et la fille. Dans ce scénario, Violeta joue avec son père. Cet épisode va permettre à l'auteure mexicaine de récréer, par une image textuelle très visuelle provenant de son expérience passée, que le personnage féminin revit un *souvenir –écran*. C'est à partir de cette mise en narration que nous aimerions formuler la manière dont le personnage d'Helena a pu être esquissé comme une sorte de victime de l'inceste. En effet, il n'y a qu'un bref dialogue, dans lequel, le narrateur protagoniste se remémore son passé en employant le style direct, qui pourrait nous amener à confirmer l'hypothèse de lecture d'un personnage construit à partir de la théorie psychanalytique de l'après-coup. L'image textuelle, décrite de façon très précise, nous rapproche des formulations freudiennes de

[445] FREUD, S. (1901) *Psychopatholie de la vie quotidienne*. Traduit de l'Allemand par le Dr. S. Jankélévitch. Paris : Ed. du groupe, 1922, p. 48
[446] FREUD, S. (1929) *Le Malaise dans la culture.* Paris : PUF, 1971, p. 10

cet *après-coup*. Une image du père et de la fille déclenche un souvenir passé qui est décrit par Hélène à la fois de façon confuse et divertissante:

> Apenas crucé el umbral de esta casa, tú le habías entregado a Violeta tu muñeca más reciente: la sirena atrapada en una burbuja de mar, y ella te plantaba un semillero de besos en las mejillas – entonces recordé. Durante veinte años el secreto quedó sellado en mi interior. Sólo había sido un sueño confuso, un juego divertido y luego doloroso, que por arte de magia desapareció y se fue – pero también olvidarlo porque, lo confieso, al principio yo también disfruté, fui inmensamente, irreparablemente feliz[447].

Dans cette optique, soulignons que Freud considère qu'il existe dans « la vie de l'âme » des phénomènes passés qui ont été conservés. De tels souvenirs ne sont ni détruits ni oubliés. Il parle même de cas de substitutions de prénoms en référence à l'oubli. Néanmoins, dans le cas des «souvenirs écran », le phénomène est beaucoup plus étrange. L'être humain n'agit pas dans ces cas-là par substitution ou par remplacement. Il s'agit d'une manifestation beaucoup plus profonde, qui ne porte pas de trace mémorielle, même si nous savons que l'enfant est capable de mener un travail de « souvenir » et de « résilience » très complexe. Freud est convaincu que ces mémoires d'enfance suivent la même « régression » que dans les rêves et qu'elles présentent une nature à caractère visuel. Comment lier les formules de Freud avec la caractérisation du personnage féminin de Clavel ? Chez le personnage d'Helena, ces mémorisations sont soupçonnées à travers les mécanismes d'écriture du non-dit et de la métaphore. À cet égard, la métaphore des portes pourrait être interprétée en tant que souvenirs refoulés travestis. D'abord, la porte se présente comme fermée (impossibilité), puis, le personnage réalise que la porte est close (fermée temporairement), finalement, cette porte s'ouvre à nouveau sur une scène entre père et fille sous la forme d'un souvenir écran :

> No sé quién empezó a hablar del tema, pero pronto ahí estábamos todos abriendo las infancias y el mundo de los manoseos con los mayores. Todos, absolutamente todos en el grupo habían vivido una experiencia semejante… Al parecer, era la

[447] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo*. Mexique : Alfaguara, p. 60

> única que se había salvado. Yo misma me sorprendía que esa puerta se mantuviera cerradaen mi caso. Pero era eso: una puerta clausurada[448].

La métaphore de la porte, lue comme code narratif de l'incestueux, nous permet d'imaginer les deux options. Soit le personnage d'Helena a vécu une expérience traumatique, soit cette scène, qu'elle a visualisée entre le père et la fille, a déclenché les fantasmes incestueux du personnage :

> Todos, absolutamente todos en el grupo, habían vivido alguna experiencia semejante, pero en algunos casos, ya de adultos, habían sido perseguidores…Todos habían hablado menos yo. Al parecer era la única que se había salvado. […] Tú le habías entregado a Violeta tu muñeca más reciente: la sirena atrapada en una burbuja de mar, y ella te plantaba un semillero de besos en las mejillas – la otra puerta se descorrió[449].

À cet égard, la caractérisation du personnage féminin nous semble être inventée afin d'être déchiffrée. La sémantique ouverte, enrichie de références à la « vie de l'âme » de ce personnage, nous permet de nous interroger sur la théorie de l'après-coup formulée par Freud, qui a déclaré lui-même qu'il serait difficile de mener la distinction entre souvenir et fantasme.

En termes cliniques, un élément très remarquable, établi par des psychanalystes comme Jenyu Peng, enrichit les recherches sur l'inceste : si nous voulons savoir si l'inceste a vraiment eu lieu, il est probable d'être confronté à un double refus de la victime ; elle pourrait se sentir coupable d'occuper symboliquement la place de la mère dans le triangle d'Œdipe et de connaître la sexualité à un âge trop précoce. Il existe donc la possibilité que le souvenir soit consciemment refoulé par la victime, mais qu'il ressurgisse dans le futur[450].

La relecture que nous menons de ces passages du récit fictionnel peut également être reliée aux fantasmes de séduction de la phase de l'Œdipe : « Sólo había sido un sueño confuso, un juego divertido y luego doloroso que por arte de magia desapareció »[451]. Mais plus tard, à l'âge adulte, Helena se lit comme ayant appris de façon abrupte

[448] *Ibid.*, p. 60
[449] *Ibid.*, p. 60
[450] PENG, J. (2009) *À l'épreuve de l'inceste*. Paris: PUF
[451] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo*. Mexique : Alfaguara, p. 60

l'aspect violent de la séduction et ses souvenirs émergent tardivement sous la forme d'un souvenir écran :

> Durante veinte años el secreto quedó sellado en mi interior, sólo había sido un sueño confuso, un juego divertido y luego doloroso que por arte de magia desapareció y se fue – pero tal vez olvidarlo, porque, lo confieso, al principio yo también disfruté: fui inmensamente, irreparablemente feliz[452].

Le lecteur se trouve face aux deux visages de l'inceste : d'une part, nous pourrions lire la caractérisation d'une sorte de victime de l'inceste dans la fiction romanesque (le personnage d'Helena) ; de l'autre, nous prenons connaissance d'un personnage incestueux qui explore ses désirs envers sa fille adolescente, mais qui n'ose pas passer à l'acte (le personnage de Julián). Chez les deux personnages de la trame, le choc émotionnel et l'appétit sexuel apparaissent liés à l'incestueux à l'âge adulte.

À cet effet, d'après le point de vue de Marie-France Delfour, l'inceste n'est pas uniquement une action, cette dimension appartient surtout au domaine du langage. Les normes et les définitions semblent définir le rapport à ce que nous considérons et comprenons par l'appartenance au champ de l'interdit et de l'inceste : « Puisque l'inceste est un fait de dit et non pas seulement un fait de lit, comment l'inceste existe-il dans le langage ? Existe-t-il comme une virtualité que la loi qui l'interdit admet en même temps comme une possibilité qui doit demeurer non-réelle ? »[453]. À certaines occasions, par les liens forts de filiation entre les membres d'une famille, il peut exister une confusion des sentiments intrinsèquement liés qui se manifestent aussi bien dans l'imaginaire de l'abusée que dans celui de l'abuseur. L'ambivalence et l'inexactitude des manifestations psychologiques par les perceptions subjectives que ces rapports entraînent, révèlent les imprécisions méthodologiques de la psychologie et de la psychanalyse. Les particularités psychiques et le langage du symbolique ne suffisent pas pour clarifier ce qui relève du domaine de l'imaginaire ou ce qui appartient au champ du réel : « On a vu l'incestuel balancer entre l'agissement et l'agir. L'acte ou le fantasme.

[452] *Ibid.*, p. 60
[453] DELFOUR, J. J. (1999) *Inceste et langage : l'agir hors la loi.* Paris : L'Harmattan | Lignes, p. 31

Bien souvent le fantasme est à peine formé que l'agissement est déjà déclenché. Il revient à l'objet que d'encourir l'abus »[454].

Le texte d'Ana Clavel nous permet de réfléchir à l'incestueux sur le plan clinique. *Las Violetas son flores del deseo* est un roman qui suggère au lecteur de s'interroger sur la signification morale qui émerge de cet ordre symbolique. Cette narration poétique exige la proactivité du lecteur qui doit faire le lien entre le langage et les silences des personnages. Ces éléments nous amèneraient à réinterpréter certaines notions précedemment explorées par des disciplines comme la psychanalyse et déchiffrées au-delà du texte même. À partir de la formule de Julián Mercader sur le regard et la violation, nous sommes invités à repenser au champ légal de la prohibition de l'inceste : les gestes sans contact physique peuvent-t-ils endommager la structure psychique de celui qui se sent regardé ? Est-ce le tabou de l'inceste qui ne transgresse pas l'action un comportement plus naturel que l'on n'y pense ?

Si nous étudions des cas clinique d'inceste réels, nous devrions prendre en compte la fréquence du fantasme dans la pensée du sujet incestueux, ainsi que les conséquences qui peuvent en découler chez des individus ayant grandi et vécu dans cet environnement. Pour Racamier, chez les familles où transpire une ambiance incestueuse, l'inceste est plus proche du père, tandis que garder le secret de l'incestuel devient souvent un rôle accepté par la mère. À cet égard, pour la psychanalyste Hélène Parat, les mères abusées ne deviennent généralement pas des sujets incestueux[455]. La psychanalyste française constate deux attitudes qui prédominent chez ces mères : ou bien il s'agit de mères surprotectrices, ou bien elles évitent tout contact physique avec leurs enfants. Cependant, une similitude importante à signaler est que ces mères retombent souvent sur des partenaires amoureux incestueux qui peuvent mettre en danger la nouvelle structure familiale, se déchargeant ainsi du rôle de bourreau.

Helena, après la découverte de ces souvenirs, décide de partir et d'abandonner sa famille :

> Podría argüir que Helena nos había abandonado, que contra toda lógica – ¿pero es que acaso la pasión se rige alguna vez por una lógica ajena a sí misma? – ; se había

[454] RACAMIER, P. C. (2010) *L'inceste et l'incestuel*. Paris : Dunod, p. 48
[455] PARAT, H. (2004) *L'inceste.* Paris: Editions Presses Universitaires de France

> marchado con el profesor de teatro de Violeta, dejando a su hija amada entre mis brazos. Violeta estaba por cumplir doce años[456].

Helena part avec le professeur de théâtre de sa fille Violeta. L'idée d'avoir choisi un professeur comme partenaire sentimental trouve aussi une explication dans la psychanalyse. En ce qui concerne les victimes réelles, elles sont souvent poussées à quitter les partenaires affectifs dont elles attendent un enfant. La figure du professeur est également un symbole de confiance et de sécurité pour la théorie freudienne :

> Certaines d'entre elles quittent leurs compagnons lorsqu'elles sont enceintes ou alors peu de temps après la naissance de l'enfant. Éventuellement une vie de couple stable, plus définitive, s'installera avec l'homme duquel elles ne seront pas enceintes. Tout se passe comme si, pour ces femmes, la présence du père était synonyme de danger[457].

Helena abandonne sa fille quand Violeta arrive à la phase de la puberté, ce qui coïncide avec le moment où Julián Mercader commence à fixer son regard sur le corps de sa fille :

> Lo recuerdo muy bien porque sucedió poco después de fin de curso, cuando la pequeña hizo su aparición en aquella obra de duendes y hadas, y vestía un payasito con tutú que dejaba al descubierto, a través de un ovalado escote posterior, su espalda perfilada de pequeños montes alineados con gracia y provocación hacia la altivez de la nuca en un extremo y hacia la redonda avaricia de su trasero ya en creciente. No antes descubrí el cuerpo recién florecido de planicies tersas, colinas inciertas, dulces hoyuelos y recapacité mientras Helena le acomodaba una diadema de violetas que había hecho con sus propias manos para la ocasión: « Sí, ya va a cumplir 12 años... » Debí pronunciarlo en voz baja, apenas audible, pero lleno de asombro, pues Helena, en un gesto en el que confundía el orgullo y la aflicción, abrazó de súbito a su hija, apartándola de mi mano que dudaba en tocar la constelación más alta, ahí donde una nube de vellos de la nuca infantil imantaba la mirada[458].

[456] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo*. Mexique : Alfaguara, p. 55
[457] MUGNIER, J. P. (2013) *De l'incestueux à l'incestuel. Une approche relationnelle*. Paris: Éditions Fabert, p. 48
[458] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo*. Mexique: Alfaguara, p. 56

Ana Clavel attribue les peurs et les angoisses dont souffrent les mères abusées au narrateur-protagoniste de sa fiction. Étrangement, le personnage de Julián Mercader se décrit lui-même comme étant capable de ressentir le climat incestueux avant la naissance de sa fille Violeta. De cette façon, Clavel nous introduit dans cette ambiance incestueuse dès la phase de la grossesse (elle n'accorde pas ces traits au personnage féminin, dont les apparitions et les références dans la fiction sont vagues et le produit de la pensée égocentrée du narrateur-protagoniste). La narration nous induit à imaginer que Julián Mercader possède aussi la capacité de ressentir, à travers une Helena enceinte, ses propres démons de répulsion et d'attraction vers le bébé :

> Y claro, debí ocultar a Helena que su alegría me resultaba dolorosa, pero conforme crecía en su seno y me lastimaba, yo no podía apartar la mirada, a pesar de presentir que a través de ese vientre que amaba y que cada vez se curvaba más en una sonrisa plena y triunfal, la nueva Violeta, aún sin ojos, ensimismada por completo en su propia pureza de capullo inviolado, también me contemplaba mansa, indefensa, provocadoramente[459].

Il est intéressant de relier ce passage aux formules de Racamier. Si l'incestuel agit dans le cerveau de l'abuseur, nous devons tenir compte que le Surmoi du sujet incestuel est différent du *Surmoi* freudien comme structure fondamentale de la personnalité. Le Surmoi incestuel « laisse passer les pulsions incestueuses en les saluant chapeau bas, tandis qu'elle frappe directement le moi »[460]. Cette argumentation peut se traduire par ce que l'abuseur, tout en participant à cette atmosphère, cherchera souvent une manière de s'excuser (même quand il vit dans un état entre la culpabilité et la honte), car ses prohibitions sont moins accusées que chez le Surmoi d'autres individus sans pathologies.

Du point de vue de l'incestuel comme effet narratif, le regard complice et prohibé se fait très présent tout au long de la fiction, mais il ne concerne pas uniquement le personnage de Julián Mercader et la manière dont il observe sa fille. Il s'adresse aussi à d'autres hommes qui partagent un objet du désir artificiel dessiné à l'image de sa fille Violeta. Nous observons que le narrateur-protagoniste trouve un certain plaisir à montrer et partager les Violetas, même s'il est conscient que le regard de ces hommes sur les poupées est toujours un geste érotique et sexuel. Sur un plan clinique, cette

[459] *Ibid.*, pp. 29-30
[460] RACAMIER, P. C. (2010) *L'inceste et l'incestuel*. Paris : Dunod, p. 56

attitude à vouloir exhiber l'objet du désir contrasterait avec les pères réels non incestueux. Ces individus peuvent se servir de ces êtres en plastique – qui ont des similitudes physiologiques avec sa fille Violeta – à des fins érotiques. Les Violetas deviennent des œuvres d'art qui nécessitent d'être exposées au regard et à la consommation d'autres sujets qui reconnaissent de tels plaisirs obscurs et prohibés.

Le secret peut être une problématique sous-jacente qui concerne les trois membres de cette famille incestueuse dans la trame romanesque. Un secret peut être défini en tant que la connaissance cachée que quelqu'un possède d'un événement ou d'une vertu quelconque. Les raisons qui mèneraient le sujet réel à ne pas révéler ou à occulter le secret de l'incestuel s'expliqueraient par sa volonté d'éviter des dommages à la famille incestueuse. La construction d'un personnage sans voix, comme l'est le personnage de Violeta, pourrait se lire aussi à la façon d'une stratégie d'écriture pour conserver la tension croissante d'un climat érotique prohibé, dont Violeta est la protagoniste indispensable, se révélant être la source du désir et du voyeurisme de son père :

> Para ese momento, los dos reíamos, pero ya el dolor y el esfuerzo amenazaban con acalambrarme y el gozo del hada era también demasiado, y nuestras risas sin sonido se convertían en la señal amenazante de que el galope se adelantaba al precipicio. [...] En el sillón habían quedado el estuche de maquillaje y los pinceles desperdigados a los pies de las muñecas que ahora sonreían victoriosas. Violeta alzó un pincel y un cuadrito de maquillaje cremoso que se había salido de su sitio, pero no me los entregó para que terminara su labor con ella. En vez de ello, blandió el pincel sobre mi rostro y ensayó su colorido de tornasol sobre mis párpados perplejos y luego sobre mis labios entumecidos. Violeta reía gozosa con los resultados. Me dejé hacer lo que quiso. Fue como si me hubieran alzado en el vacío y todo, el golpe de mi sangre, los sueños que llevo atorados en las rodillas, la furia que yergue mi columna, todo hubiera quedado igualmente suspendido. Entonces el hada se alejó unos pasos para contemplar su obra reciente. Su mirada fue otro gorjeo cuando, al verme inmóvil junto a sus muñecas, exclamó emocionada: «Ahora eres una de nosotras. Ahora eres una Violeta». A ese grado le pertenecía[461].

Les personnages féminins, Violeta et Helena, demeurent ainsi très discrets. Le personnage d'Helena peut même dans la fiction sembler égoïste ou incompris par le lecteur. Il s'agit d'une mère absente qui part « à la recherche de ses propres démons ». Cependant, avec la connaissance de ce secret, nous nous sommes proposés d'interpréter

[461] CLAVEL, A. (2012) *Amor y otros suicidios*. Mexique : Ediciones B, p. 32

au-delà du texte-même, par la méthode de la suggestion et de la reconstruction, la caractérisation complexe de ce personnage. Curieusement, si nous étudions des cas de victimes réelles d'inceste, beaucoup parmi elles renoncent à être mères. Pour la mère-victime, « renoncer » équivaudrait à « sauver » l'enfant d'une future catastrophe incestueuse (la victime craint de reproduire l'acte incestueux sur ses enfants, même si elle n'a commis aucun acte de viol). Le personnage d'Helena abandonne et renonce à Violeta, précisément à l'âge auquel sa fille commence à voir son corps se transformer, devenant alors capable de perpétuer le rôle de « partenaire imaginaire du père » dans le domaine du symbolique.

Les personnages du texte fictionnel d'Ana Clavel constituent des exemples d'une grande complexité psychologique. Si l'auteure s'était appliquée à refléter en profondeur la caractérisation de chacun des personnages clés du roman, sa démarche aurait sûrement gêné le lecteur dans sa compréhension de certaines émotions du protagoniste pervers. Face à la répugnance que provoque souvent le tabou de l'inceste, le lecteur aurait peut-être manifesté de la sympathie envers d'autres personnages présentés comme ayant un rôle moins condamnable dans le roman. Dans des cas réels, les psychologues s'accordent à affirmer la dépendance psychique dont souffrent les familles pour conserver ce secret. Du point de vue esthétique, « réécrire » par le mot ce qui est du domaine du non-dit s'avère une tâche difficile pour l'écrivain. Car l'incestuel est un état qui se vit par les gestes et les omissions. C'est dans cette perspective que l'image prime dans ce genre de discours. C'est pourquoi il parait plus simple de récréer quelque chose qui se caractérise par l'absence du langage, par le mutisme et le symbolique de l'image cinématographique. Mais chez Clavel, ce regard devient un effet du langage qui constitue la métaphore textuelle regard/viol. Une telle mise en narration nous rapproche du visuel par les mots: «Cómo contemplar esas fotografías de muñecas torturadas, apretadas cual carne floreciente, aprisionada y dispuesta para la mirada del hombre que acecha desde la sombra»[462].

Dans la réalité, il se révèle difficile de mettre à jour l'incestuel, qui trouve souvent une raison pour se consolider de génération en génération. Cette atmosphère de l'inceste peut se lire dans la caractérisation de Julián Mercader, lorsqu'il projette chez Violeta, (le sujet de désir le plus accessible), son objet d'amour perdu : Helena.

[462] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo*. Mexique : Alfaguara, p. 9

Le désir de Julián Mercader envers sa fille pourrait se lire au-delà du texte comme un objet du désir irréalisable et inachevé, mais qui ne peut pas endommager son narcissisme, déjà blessé par l'abandon de son épouse (une approche très psychanalytique). Cette interprétation devient une suggérence de lecture, car la narration d'Ana Clavel fait coïncider ce désir incestueux avec le départ de son épouse, même si le discours de Julián Mercader invite à penser que les nuances du désir pervers chez le personnage étaient bien présentes avant son départ : « No pude responderle, si acaso, acallar un gemido que yo bien sabía que no teníasolamente que ver con Helena. Sí, me hallaba solo y era más que vulnerable a mis propios instintos»[463].

Las Violetas son flores del deseo est un roman qui met en scène la culpabilité d'un personnage qui cherche à transgresser une norme, prescription qui, d'après Freud, fonde la vie en communauté. Le sentiment de culpabilité qui émane de l'interdiction se manifeste chez le protagoniste sous la forme de la confession. Julián Mercader essaie d'expier sa faute face au lecteur à travers un discours intérieur où transpire le désir pour sa fille, malgré l'absence, de facto, d'une telle transgression incestueuse :

> Quienes ya me han juzgado y encontrado culpable tendrían que padecer en carne propia el hambre por la fruta inviolada, su voluptuosidad irrefrenable, casi impúdica. O tendrían que reconocer el acecho de esa sangre tibia y virgen en oleadas de fragancia irrenunciable, clamando por su inmolación, en los cuerpos de niñas cercanas y amadas desde la prehistoria de la pasión, cuando entonces resultaba relativamente fácil descubrirse con la pureza filial del buen padre, el amante tío, el amorosísimo hermano… la diferencia entre uno y otros es tan sólo el filo de una sombra, el instante de eternidad obnubilada en el que la gloria más rotunda, el paraíso absoluto y atroz, se perfilan en la punta de nuestros dedos, al borde mismo de la mirada de labios sedientos, y ya no es posible dar marcha atrás. Así se fabrica la piel de un deseo innombrable, del mismo modo que se urde el látigo de su suplicio[464].

Le personnage de cette fiction nous invite (avec de telles paroles de culpabilité et de désir interdit) à nous interroger au sujet de l'inceste consanguin dans la société. Pour François Héritier, il n'existe pas une définition universelle de l'inceste, précisément, parce que la dimension naturelle de l'inceste varie parmi les sociétés et les cultures. Cette analyse porte sur l'inceste en termes de relation au désir psychanalytique. Cette démarche nous semble être la dimension essentielle du discours du personnage. Mais

[463] *Ibid.*, p. 70
[464] *Ibid.*, p. 54

l'autre pôle de l'inceste, celui du désir et des rapports sociaux étudiés par l'anthropologie sociale, devient aussi déterminant pour comprendre l'ordre éthico-social de cette dimension de l'incestuel. En terme de force morale, le personnage de Julián Mercader serait l'exemple d'un sujet qui ne peut pas s'empêcher de se sentir coupable de quelque chose que les normes morales et sociales condamnent. Nous allons ainsi établir une corrélation entre son discours qui disculpe et l'instance du *Surmoi* postulée par Freud : « Quiero repetirlo una vez más: mi crimen no es del todo un crimen, aunque tampoco, lo reconozco, puedo declararme inocente »[465].

Dans le texte fictionnel d'Ana Clavel, on se trouve face au dilemme de quelqu'un qui se sait innocent, mais qui, en même temps, ressent le besoin de s'innocenter aux yeux d'une collectivité ambigüe et métaphorisée qui jugerait ses désirs. C'est ainsi que Julián Mercader se définit aux yeux des « Autres» comme un individu qui a franchi la transgression de l'action incestueuse : « Sé que mis palabras parecerán un alegato irresponsable, la excusa cobarde de alguien que no es capaz de enfrentar sus actosy asumir sus consecuencias »[466].

L'interdit expliquerait pour Freud l'ambivalence du désir chez l'homme moderne, qui avoue se sentir coupable à la fois de désirer et de réprimer ses désirs : « Si la culture impose aussi de grands sacrifices, non seulement à la sexualité, mais aussi au penchant de l'homme à l'agression, nous comprenons mieux qu'il devienne difficile à l'homme de se trouver heureux. En vérité, l'homme originel se portait mieux, car il ne connaissait aucune restriction pulsionnelle »[467]. Tout comme l'instance du *Surmoi* ou conscience morale développée par Freud dans sa seconde théorie de l'appareil psychique, les lois externes nous incitent à renoncer aux pulsions sexuelles. Cela ne veut pas dire pour autant que l'on puisse faire cesser le désir, car cette énergie pulsionnelle persiste chez l'être humain et prend de l'ampleur avec le sentiment de culpabilité.

À partir du discours de Julián Mercader, nous allons nous interroger sur la stratégie sémantique de Clavel, qui consiste à créer un personnage qui aspire à trouver l'approbation du lecteur en ce qui est un désir interdit. La narration homodiégetique de Julián Mercader peut être lue comme cherchant l'empathie du lecteur. Clavel construit

[465] *Ibid.*, p. 35
[466] *Ibid.*, p. 52
[467] FREUD, S. (1927a) *L'avenir d'une illusion*. Paris : Flammarion, 2009, p. 57

un discours de l'aveu qui met en exergue les défauts et les faiblesses d'un personnage dessiné à la façon d'un anti-héros moderne. À travers le monologue intérieur, le lecteur connaît dans le moindre détail les pensées intimes de Julián Mercader. Le fil narratif du discours du « je » oscille entre le désir comme frustration et « l'attente » du passage à l'acte. Le lecteur cherche à savoir si l'envie interdite prendra forme, ou si ce désir finira par s'apaiser et ne plus tourmenter Julián Mercader dans son imaginaire : « ¿Cuándo dejé yo de ser quien era? ¿O es que debo confesar que hubo un momento deslumbrante y eterno en que se descorrió un velo y dejé por fin de ocultarme?»[468].

Nous considérons cette histoire comme une tentative fictionnelle qui cherche l'expiation de l'être de fiction en ce qui concerne la transgression symbolique de l'inceste. La manière dont les sentiments et les aveux sont formulés par Julián Mercader renforce la complicité entre le narrateur et le lecteur. L'un des éléments narratifs utilisés par Clavel pour que le lecteur s'identifie au personnage est d'employer le discours au présent de l'indicatif. Ce mode d'énonciation augmente l'impression de sincérité du récit du narrateur-protagoniste. Le « viol de l'acte par le regard » trouve un détracteur dans « La Hermandad de la Luz Eterna », où la fiction veille à ce que la prohibition prévaut aux désirs pulsionnels qui doivent rester circonscrits :

> Antes le he dicho que creía que su propósito era limpiar el pecado de la lujuria del mundo porque la consideran la herida original, pero he descubierto que su monstruosidad es todavía mayor porque pretenden instaurar un mundo sin matices, abolir la oscuridad, purgar las tinieblas y dar paso a la luz eterna. En ese orden de cosas se han erigido en inquisidores[469].

En ce qui concerne le tabou et la prohibition, Clavel ironise (en dehors de la fiction même) sur des sociétés qui s'engagent avec pugnacité à condamner ces sujets qui sortent d'un cadre institutionnalisé. L'auteure mexicaine présente, à travers son écriture, certains gestes de désirs prohibés comme étant naturels chez l'être humain. Dans une interview à propos de son personnage pervers, Clavel avance que certains désirs sont des « sensations » juste imaginées et qu' il ne faut pas les censurer, car il ne s'agit pas d'actes : « Esta es una especie de parodia, de exageración de estas instituciones y personas que se erigen en censores, que pretenden dictaminar los deseos aunque estos

[468] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo*. Mexique : Alfaguara, p. 25
[469] *Ibid.*, p. 124

no le hagan daño a nadie. Hoy no puedes mirar el cuerpo de un niño porque se te acusa de pederasta»[470].

Ana Clavel construit un narrateur-protagoniste qui semblerait partager l'expérience freudienne à propos de la culture et les enjeux du désir. Le discours de cet être fictionnel, à l'instar de celui développé par Freud, met en avant qu' aucun dogmatisme ne se trouverait en possession de la vérité : « Por más que los optimistas y los ingenuos, incluidos esos dementes que se hacen llamar fieles de la Hermandad de la luz Eterna – se obstinen en creer que únicamente estamos hechos de luz divina, tendrían que recordar un poco sus propios sueños para confesarse en la espesura de la tiniebla que los habita »[471].

En évoquant à nouveau les postulats de Freud, qui prétend que la figure de Dieu n'est pas un mécanisme pour obéir aux prescriptions de la culture, le rôle de la religion est de veiller à ce que l'être humain ne succombe pas à ses pulsions. Le psychanalyste définit ces doctrines comme des dogmes illusoires, sans démonstration scientifiques, dont les postulats demeurent être si contradictoires qu'ils ne peuvent pas vraiment être pris en compte par l'homme :

> Quelques-unes d'entre elles sont tellement invraisemblables, tellement en contradiction avec tout ce que notre expérience nous a péniblement appris de la réalité du monde, que l'on peut – tout en tenant compte des différentes psychologies – les comparer aux idées délirantes. On ne peut pas juger la valeur de réalité de la plupart d'entre elles. Tout comme elles sont indémontrables, elles sont irréfutables[472].

Dans cette optique, l'auteure fait référence aux instances qui condamnent, à partir de postulats moraux, tout ce qui est en rapport avec le plaisir sexuel de l'être humain. Sous cet angle, le texte d'Ana Clavel peut paraitre subversif, car il tient un discours contraire aux conventions morales traditionnelles. Cependant, il ne s'agit pas dans cette psychocritique de rentrer dans le vif du débat sur l'inceste, mais de mettre l'accent sur la construction d'un personnage qui agit dans le registre du fantasme et qui s'écrit comme la performance troublée et hallucinée d'une mise en acte du désir :

---

[470] Interview avec Ana Clavel, ANONYME. (2007) « La mexicana explora los límites del incesto». Agencia Efe
[471] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo*. Mexique : Alfaguara, p. 35
[472] FREUD, S. (1927a) *L'avenir d'une illusion*. Paris : Flammarion, 2009, p. 82

> No quiero adelantarme pero, si es verdad que si aún no he conseguido enloquecerme del todo, su urdimbre ha estado presente, transformándose y con distintos nombres desde siglos anteriores. (O tal vez esto pruebe que han conseguido en parte su propósito conmigo: inocularme el veneno de la sospecha y la culpa, inflamar el delirio de quien, creyéndose más libre que los otros, ha cedido a la condena de la persecución, porque, a pesar de todo, sabe que hay algo que debe expiar – pero también sé que si soy capaz de dilucidar estas otras posibilidades, es porque aún me podido mantenerme en ese filoso haz de la cordura – aunque las tinieblas por un lado y su reverso idéntico, la luz absoluta y enceguecedora, amenacen con derribarme desde la muerte infame de Klaus[473].

À travers la technique de l'utilisation d'un monologue intérieur sincère, nous pouvons penser que Clavel ressent de l'empathie pour son personnage pervers. Son sujet serait considéré comme un « malade » s'il avait une existence réelle, mais qui, en somme, ne fait que rêver : « Tal vez todo no se haya perdido si algunas de estas palabras encuentran un destino diferente a la hoguera; si alguien llega a conocerlas y no me condena del todo »[474].

Même si le personnage ne se situe pas directement dans la dimension du désir pulsionnel agressif, la narratrice mexicaine réussit à donner une forme poétique aux investigations freudiennes quant à l'existence des instincts pulsionnels, grâce à la caractérisation de son personnage de fiction. C'est pourquoi Julián Mercader envisage cette dimension des pulsions à la manière d'un universel halluciné et pensé chez l'être humain :

> El placer que en esos dominios de la sombra puede producir el que unas manos desconocidas serruchen nuestra carne en una operación silenciosa y sin dolor. O el delirio de observar que alguien persigue a uno de nuestros seres amados para, después de acorralarlo, abandonarlo al instinto carnicero de rebanarlo en cortes tan delgados, que incluso la sangre, cuajada en gotas milimétricas, casi se sonrosa o incluso se transparenta – y temblar empavorecidos y afiebrados al descubrir que no sólo no hemos acudido en su auxilio, sino que ha sido nuestra propia sombra, arrebatada de un furor que creíamos desconocer, quien ha perpetrado el crimen. ¿O es que acaso este tipo de delirios solamente los tenemos unos cuantos a lo que entonces debieran apartarnos del resto de los hombres en calidad de seres abominables? [...] Entonces, ¿a santo de qué ponernos máscaras angélicas y fingirnos sin culpa? Claro, en una parte disimular quenada pasa (que nada nos pasa,

[473] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo*. Mexique : Alfaguara, pp. 80-81
[474] *Ibid.*, p. 133

> nos atraviesa, murmura à través de nosotros, nos surca) se vuelve necesario como el aceite que permite que los engranes se muevan en una pesada maquinaria[475].

Ce passage narratif, qui a un fort impact sur le lecteur, nous permet de formuler que le texte est construit autour de la thématique de la transgression, à laquelle nous accédons par une esthétique de nature ambivalente propre aux investigations freudiennes des pulsions. Le texte de Clavel confronte le lecteur à un discours « extrême » et « bouleversant », peut être parfois démesuré, mais qui met en évidence le fait que les pulsions mortifères et sexuelles font partie intégrante de la nature humaine. Cependant, le personnage mène la différence entre la force de ces pulsions et le genre sexuel, comme si ce type d'envies qui envahissaient certains personnages masculins étaient surtout celles des hommes : « Aunque bien es cierto que sólo he hablado desueños de hombres. No de esa otra especie indescifrable que guarda sus secretos en el cofre de su vientre: esos seres de cerradura insomne que son las Violetas, mi Violeta, Helena, Isabel »[476].

La description de ce personnage rejoint les théorisations freudiennes car cette narration reflète certaines pulsions naturelles chez l'être humain. Pour Freud, les désirs incestueux sont des désirs inconscients qui ont été refoulés par le sujet normal. Le tabou de l'inceste réfère à une prohibition imposée par des lois extérieures, mais qui persiste toujours dans l'inconscient humain :

> Le maintien du tabou a eu pour effet que le désir primitif de faire ce qui est tabou a persisté chez ces peuples. Ceux-ci ont donc adopté à l'égard de leurs prohibitions taboues une attitude ambivalente ; leur inconscient serait heureux d'enfreindre ces prohibitions, mais ils craignent de le faire, et la crainte est plus forte que le désir. Mais chez chaque individu faisant partie du peuple le désir est aussi inconscient que chez le névrosé[477].

À nouveau, nous pouvons faire le lien avec la théorie freudienne car dans *L'avenir d'une illusion*, le psychanalyste évoque le rôle des « tâches divines » agissantes, qui visent à ce que l'être humain vive dans des normes culturelles imposées

[475] *Ibid.*, p. 36
[476] *Ibid.*, p.36
[477] FREUD, S. (1912) *Totem et tabou*. Paris : Gallimard, 1993, p. 53

afin de préserver la nature. Cela ne veut pas dire que les interdits issus de la morale et de la loi prennent fin avec l'émergence des pulsions (aussi bien sexuelles que mortifères) existant chez l'homme : « L'homme n'est pas un être doux, avide d'amour, qui tout au plus serait capable de se défendre s'il est attaqué ; mais parmi les pulsions qui lui ont été données, il peut compter aussi sur une part puissante de penchant à l'agression »[478].

Le désir, un état qui ne peut pas être complètement inhibé chez l'être humain, se retrouve dans la mise en forme de cette narration poétique d'Ana Clavel, dans l'expiation des transgressions imaginaires de l'interdit. D'une certaine façon, le personnage de Julián Mercader semble justifier son désir pervers à partir de la nature des pulsions sexuelles considérées comme innées chez l'être humain, ce que la psychanalyse avait déjà mis en évidence :

> ¿Cómo se fabrica la piel de un deseo innombrable? Tal vez del mismo modo que se urde el látigo de un castigo. La mirada y el alma tensas como una cuerda para apresar el quejido silencioso de un cuerpo cuyo mayor pecado es precisamente su inocencia. Aunque algunos de los que me lean – si es que esto puede ser aún posible – les parezca contradictorio, hay cuerpos y seres que son culpables de inocencia: son ellos que los que consiguen tirar de la cuerda y desencadenar el bulto informe, oscuro, irrevocable del instinto[479].

Le regard est le mécanisme qui suscite chez Julián Mercader – ainsi que chez d'autres personnages du récit – un désir obscur et mélancolique. Cet état émotionnel nous amène à nous interroger sur la possible connotation universelle qu'acquiert la perversité du désir. Le regard pervers est-il si inhabituel qu'on ne le croit ? C'est à travers l'être fictif d'Helisberto Hernandez (personnage de la métafiction qui est introduit par l'auteure en référence au personnage de Felisberto Hernández de « *Las Hortensias* », dont l'intertextualité sera évoquée plus loin) qu'Ana Clavel prête au désir une aura intense quasi insoutenable: « El deseo nunca muere, antes bien nos morimos nosotros»[480]. Ce personnage pourrait se lire comme la personnification du Ça freudien, car il sert à expliciter la force du désir pervers. Il est toujours porteur de réflexions qui invitent à penser à la puissance et à la nature instinctive de la personnalité psychique.

[478] FREUD, S. (1927a) *L'avenir d'une illusion*. Paris : Flammarion, 2009, p. 111
[479] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo*. Mexique : Alfaguara, p. 53
[480] *Ibid*., p. 47

C'est pourquoi, au fur et à mesure que la perversion de Julián Mercader s'intensifie, l'apparition de cet autre personnage secondaire devient fréquente et énigmatique. Helisberto Hernández connaît tous les secrets obscurs de Julián Mercader, comme s'il faisait partie intégrante du Moi du protagoniste :

> A Klaus, a quien le había compartido a cuentagotas la información sobre H. H. y las Hortensias le parecía extraña la costumbre epistolar del uruguayo que cada dos o tres semanas me hacía llegar correspondencia o paquetes. «Ya ni tu hija te escribe tanto» sentenció aquella vez mientras merodeaba en torno a mi escritorio […] Me decidí a abrir el paquete frente a Klaus, tal vez porque quería demostrarle que mi confianza en él seguía siendo inquebrantable. En el interior había un estuche de piel, de los que se usan para albergar una joya de tipo collar o gargantilla. Al deslizar el discreto seguro, surgió ante mí una hoja blanca doblada con la mecanografía usual de H. H. con aquella frase sibilina que hablaba de la inmortalidad y de los deseos y más abajo, un pequeño saco de terciopelo negro donde encontré una postal de tonos sepia. Apenas sacarla y el rostro que apareció consiguió cegarme por completo unos instantes. […]
> -Pero, ¿es que acaso tú le has hablado de…ella? – me inquirió con un titubeo final.
> Negué rotundo con la cabeza.
> -Entonces, ¿cómo pudo saber? – dijo alejándose con pasos crispados del escritorio.
> [...]
> -No lo sé, no lo sé…alcancé a balbucear mientras intentaba apaciguar la revoltura de mis propias aguas. Si bien me sentía súbitamente atrapado en las corrientes secretas de un remolino voraz, no podía engañarme a mí mismo como para no reconocer el alborozo, una especie de bendición pues al fin percibía que alguien conocía mejor que yo los pasadizos secretos de mi alma[481].

Lorsque Lacan livre une relecture du personnage de Hamlet par le biais de la théorie psychanalytique, il parle de la folie comme d'une dimension du héros moderne[482]. Ce qui distinguait Hamlet d'Œdipe était que le personnage de Shakespeare restait conscient de cette « folie ». Le personnage principal du roman d'Ana Clavel se construit sur cet exemple formulé par Lacan, c'est-à-dire, en tant que caractérisation qui répond à un vouloir « vivre » d'un état hors conscience. Le personnage de *Las Violetas son flores del deseo* se représente comme « un individu » conscient de la gravité de ses ressentis. Il s'agit d'un personnage qui peut être diagnostiqué raisonné dans son « irrationalité ». En cela, le discours de Julián Mercader dévoile un sujet lucide et cohérent, malgré cette manière « anormale » de désirer, ses faiblesses et ses obsessions perverses. Un être qui finalement n'est qu'un rêveur en souffrance, et qui ne représente

[481] *Ibid.*, pp. 48-49
[482] LACAN, J. (1958-9) *Le Séminaire, Livre VI, Le désir et son interprétation*. Paris : Ed. De la Marinière, 2006, p. 319

pas un danger pour la société, car l'hallucination est un état qui apparaît seulement dans les rêves et les fantasmes de cet être de fiction. Au fur et à mesure que la présence de cette entité fictionnelle appelée « La Hermandad de la luz eterna » devient plus présente, le discours du personnage se transforme en monologue expiatoire qui s'adresse à ces entités qui vont permettre de refreiner des désirs considérés comme anormaux. Si cette stratégie fictionnelle se lirait dans le texte de Clavel à la façon d' un groupe compact et homogène, nous pouvons reprocher à l'auteure de s'appuyer sur une mise en scène quelque peu naïve qui constitue le produit du caractère fantastique de la littérature, si l'on compare ce mécanisme fictionnel aux visées freudiennes sur un certain « malaise dans la culture » et le pouvoir exercé par des conventions. Celles-ci ne s'identifient pas pour le psychanalyste autrichien à un groupe déterminé (que ce soit l'Église, les États ou n'importe quel lobby moral).

Pour finir ce sous-chapitre sur l'inceste et l'incestuel, il est intéressant de signaler le rapport entre l'onomastique et la dimension de l'interdit de cette fiction. Ana Clavel utilise pour les personnages principaux de ce roman des prénoms qui sont intimement associés à la flore, et/ou en étroite corrélation avec des caractéristiques d'identification propres aux personnages du récit. Les effets d'attraction-répulsion que provoque l'objet du désir interdit sont contenus dans le prénom de Violeta. L'onomastique, si l'on se refère aux travaux de Vincent Jouve, a été étudiée par Ian Watt pour expliquer que les écrivains ont l'habitude de donner des noms communs à leurs personnages afin de permettre au lecteur de mieux les identifier. Nous constatons que Clavel prend soin de choisir les prénoms de ces personnages en rapport avec leurs caractérisations fictionnelle. Par exemple, le prénom de Violeta provient du latin « viola » qui désigne la fleur appelée violette et qui signifie « belle femme ». Mais ce substantif dérive directement du verbe « violer ». On pourrait en déduire que ce prénom a été choisi de manière délibérée par Ana Clavel. D'une part, par son lien avec le viol et, de l'autre, par le rapport à la fleur, dont le nom scientifique est « viola odoratta ». Cette fleur très odorante dégage un arôme doux et frais qui est particulièrement utilisé dans les parfumeries de luxe. De ce fait, la polysémie étymologique du prénom de Violeta synthétise la façon dont le personnage imagine à la fois les poupées, porteuses du prénom « Violetas », et sa fille. Ces deux imaginaires s'expriment à travers les nuances d'un désir incestueux ambivalent, oscillant entre innocence et perversion:

> Aunque, a decir verdad, no siempre las Violetas fueron perversas. En las dimensiones y tamaños habituales, con sus rostros acorazonados, sus cuerpos prepúberes, enfundadas lo mismo en atuendos de princesas con vestidos de etiqueta y peinados altos, que al último grito de la moda con minifaldas y melenas ensortijadas, las Violetas actuaban tan a la perfección su papel de niñas precoces pero siempre bien portadas, que no hubo en el país otra línea de muñecas que se mantuviera a la par de los modelos extranjeros que por ese entonces comenzaron a inundar el mercado nacional[483].

> A veces, al imaginar la dulzura de sus pequeñas insolentes, me he preguntado cuáles pudieron ser los suyos. Por supuesto, sé desde siempre que su único nombre verdadero – ese que le pertenece a cada quien más allá de la confusión y la apariencia – es justamente Violeta. La irremediablemente violada. ¿Verdad que no me equivoco[484]?

Le prénom du personnage principal, Julián, dérive de Julio, dont le sens étymologique signifie « racines fortes », une étymologie qui appartient aussi au champ sémantique des plantes. Le nom de Mercader est répertorié dans le dictionnaire de la RAE comme une personne qui « commercialise avec des objets qui peuvent être vendus ». Ainsi, las Violetas deviennent des objets érotiques de collectionneurs :

> Serían las Violetas de tamaño natural, flexibles niñas de tiernos doce años, las que con labios entreabiertos parecían murmurar esa frase que después se convertiría en un secreto mensaje publicitario: «Pruébame…y de tanto amor, tu vida se teñirá de violeta». Pues, por supuesto, no nos anunciábamos en la televisión ni en la radio. Bastó con presentar unas cuantas muestras en una Feria de Comercio Exterior en Ámsterdam, repartir algunos folletos que más que explicar sugería con fotografías y frases como ésa las bondades de las Violetas. Hubo ignorantes que a partir de ahí nos escribieron creyendo que nuestros modelos eran una versión más de las muñecas inflables que pocos años antes habían empezado a circular en los mercados. Pero los precios los desanimaban de inmediato: nuestras Violetas sólo podían satisfacer gustos y bolsillos de coleccionistas[485].

Un point curieux de lecture en dehors du texte même, pourrait être de nous demander comment ce désir interdit amène le personnage romanesque à envisager des questions éthiques. Le protagoniste ne peut pas s'empêcher d'entraîner son existence

[483] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo*. Mexique : Alfaguara, p. 27
[484] *Ibid.*, p. 47
[485] *Ibid.*, pp. 43-44

vers cette pulsion irréalisée. On s'interroge à propos de la psychologie complexe du personnage de fiction et de son intertextualité avec la psychanalyse : le désir de Julián Mercader se construit-il dans « le besoin » ou dans « le manque »? Nous pourrions parler de manque pour ce personnage qui se dessine comme un être qui oriente son obsession vers d'autres sources qui lui permettent d'assouvir le désir. Mais dans ce texte de Clavel, le fantastique vient occuper l'espace pour désorienter le lecteur dans les derniers chapitres et le conduire à penser que le protagoniste aura le même sort que d'autres personnages pervers du récit: la mort. Cette action prendra sa place, ou bien par le suicide, ou bien par l'assassinat des représentants de l'entité fictionnel de « La Hermandad de la luz eterna ». Par les paroles du personnage d'Helisberto Hernández, nous devinons que cette fatalité semble lui être destinée, malgré que le protagoniste ait appris à renoncer et à vivre dans la frustration :

> -¿Está listo por fin para aceptar que, así como mis Hortensias prohibidas, las Violetas niñas fueron uno de los motivos principales detrás de esa orden?
> Fue como si me dijeran que yo mismo había matado a Klaus. A pesar del delirio que me mareaba y me hacía temblar de pies a cabeza, me alcé del asiento y lo enfrenté.
> - No, no estoy muy seguro de entender todo lo que me ha dicho, ni mucho menos de creerlo. Pero, si es verdad lo que usted dice, ¿por qué Klaus? Entiéndame, no pretendo envanecerme, Las Violetas, usted lo sabe, nacieron de una pasión ilícita, la mía. Fui yo quien las concibió. En todo caso, yo soy el verdadero culpable…
> - La verdad es demasiado terrible. ¿Está usted dispuesto a escucharla, señor Mercader[486]?

À cet effet, Kristeva formule que les actions de désirer et de renoncer doivent se considérer dans leur registre positif. Selon la philosophe et psychanalyste française, on doit s'extraire de nos désirs, aussi bien par le biais du renoncement que de la frustration, qui peuvent être source de libération dans beaucoup de cas. La question morale apparaît à cause de que la société ne nous a pas appris à renoncer, et pour affronter et surmonter certains de nos désirs, nous devons les abandonner et apprendre à vivre avec nos frustrations.

[486] *Ibid.*, pp. 126-127

Prenons la relation mère-enfant : l'enfant n'est pas un objet érotique, ou de désir pour la mère, mais il est néanmoins un objet d'amour, destiné à s'éloigner. «C'est une partie de moi, j'y adhère comme à moi-même, mais je dois y renoncer… »[487].

Le narrateur-protagoniste de *Las Violetas son flores del deseo* vit en lui-même l'âpreté et l'intensité de ce renoncement. Ce personnage très lucide reconnaît l'irrationalité de son désir. Mais, dans l'évolution de cette perversion, on s'interroge : Julián Mercader est-il suffisamment « habile » pour sublimer cette intense émotion ou, au contraire, succombera-t-il ?

Une approche philosophique des conceptualisations du désir nous encourage à étudier avec minutie la façon dont le désir est narré dans ce texte littéraire, en tant qu' entité complexe et métaphysique inachevée et non réprimée. Certes, Ana Clavel nous livre un personnage réflexif lorsqu' il s'adresse au lecteur. À cet égard, le lecteur peut avoir la sensation d'être amené à arriver des conclusions transcendantales. Ce roman s'apparente à un syllogisme sur le désir qui pénètre dans la dimension de l'interdit, loin de la morale traditionnelle. Nous pouvons observer dans ce texte des conclusions freudiennes sur la prohibition de l'inceste et son lien avec le désir, pris comme force motrice inépuisable de l'être humain. C'est précisément quand le désir est submergé par la souffrance que nous pourrions interpréter la façon dont plane le danger de la destruction chez le protagoniste. Ainsi, deux issues se présentent pour ce personnage : fuir et nier ce désir ou s'autodétruire en désirant. Julián Mercader semble être un personnage construit sur cette ambivalence du désir, la pulsion libidinale étant prise comme essence et moteur de son existence mais aussi de sa propre autodestruction. Mais à ce moment précis, la mexicaine introduit deux éléments clés pour gérer durablement ce désir et ne pas entrer dans la transgression : les mécanismes du fantasme onirique et la sublimation de poupées érotiques présentées à la manière des ressources optimales qui se situent à la limite de l'interdit.

Ainsi, Julián Mercader – s'il était interprété comme un sujet réel – ne constituerait pas un véritable danger pour la société, précisément parce qu'il a été assez raisonné pour sublimer son désir. Alors, comment expliquer que le personnage romanesque se débatte toujours entre son désir et le sentiment de culpabilité qui l'envahit, tout en sachant qu'il n'a commis aucun acte transgressif ?

[487] KRISTEVA, J. (1999) *El porvenir de una revuelta*. Madrid: FCE, p. 88

4.5. Le regard et le fantasme : les rêves diurnes et l'inconscient onirique

Nous retrouvons la caractérisation perverse du personnage créé par Ana Clavel dans les formules de Patrick Valas. Pour le psychanalyste français, le sujet pervers est toujours issu du domaine du fantasme et du rapport à la loi, car il alimente son plaisir en voulant transgresser les limites sans finalement y parvenir:

> Dernier point qui caractérise l'acte pervers : son activité s'exerce dans l'immense majorité des cas dans un cadre délimité, celui du fantasme, dont il ne franchit pas les limites. Son désir est à mettre en corrélation avec la Loi, qu'il prétend transgresser mais dont il ne fait qu'en démontrer l'existence. En effet, il refoule son désir tout autant que le névrosé, car le fait d'être conscient d'outrepasser une certaine limite ferait partie de la jouissance elle-même[488].

Il n'est pas étonnant qu'Ana Clavel ait choisi de construire un être fictionnel qui se débat entre le respect des règles édictées par la société (figurées dans la fiction par les membres de « La Hermandad de la luz eterna ») et l'attention portée à sa partie irrationnelle ou instinctive, d'où émane un désir hors-norme. L'écrivaine mexicaine « donne vie » à un personnage qui transgresse de manière symbolique les normes sociales et morales, aidé en cela par le fantasme sexuel, la création des poupées érotiques et le rêve, des outils lui permettant de ne pas complètement refouler son désir.

Nous proposons de déchiffrer la manière dont le fantasme et le désir constituent deux éléments qui se font écho dans le discours de son personnage pervers dans *Las Violetas son flores del deseo*. Ces deux composantes fusionnent dans une écriture qui récrée de façon efficace un univers du désir qui offre au lecteur deux formes de lecture du fantasme : le rêve nocturne et les fantaisies diurnes. Lorsqu'il s'agit de parler du fantasme en partant du paradigme psychanalytique, nous faisons référence à un phénomène psychique par lequel se produit une image érotico-imaginaire. Le désir et le fantasme se nourrissent mutuellement pour exister. Pour la psychanalyse, s'il y a du fantasme, il y a du désir, et sans ce dernier, le fantasme ne peut pas être imaginé.

[488] VALAS, P. (1998) *Les di(t)mensions de la jouissance. Du mythe de la pulsion à la dérive de la jouissance*. Paris : Ed. Broché, Érès, p. 9

Le concept de fantasme provient du grec *φάντασμα*, dont l'usage s'employait en référence à une « apparition ». De nos jours, le terme désigne plus précisément toute image qui se « détache » d'un objet pour s' « imprimer » dans l'imagination ou dans la fantaisie. L'utilisation du terme a dépassé les frontières de la psychanalyse. Nous utilisons couramment cette acception dans la littérature et le langage: « On parle de « ses » fantasmes, on en postule leur existence, il parait même qu'on les raconte, tout en leur accordant une aura obscure, une part insue – sur la foi d'une référence floue à la psychanalyse, en supposant que s'y épanchent des désirs vaguement inavoués »[489].

Julián Mercader se construit à l'exemple d'un sujet qui se veut sincère vis-à-vis d'un lecteur idéal auquel il confesse ses fantasmes, tout en revendiquant à haute voix son innocence. À cet effet, nous sommes dans une stratégie de réception dans ce discours avec « l'Autre », qui n'est pas considéré en tant que pervers mais à qui le personnage a besoin de se livrer. Dans *La création littéraire et le rêve éveillé*, Freud formule que les adultes ont des fantasmes lorsque leurs désirs ne sont pas satisfaits. Comme ils sont pudiques, ils les dissimulent au plus profond d'eux-mêmes : «En revanche, l'adulte a honte de ses fantaisies et les dissimule aux autres, il les cultive comme sa vie intime la plus personnelle, en règle générale il préférerait confesser ses manquements plutôt que de communiquer ses fantaisies »[490]. Le personnage de fiction d'Ana Clavel, à l'inverse de ce que déclare Freud sur le fantasme chez l'adulte, se raconte sans tabou et partage avec le lecteur toutes sortes de fantasmes du désir rêvés et imaginés.

Le personnage de fiction déclare dans son monologue ne pas être le seul à avoir ce type de fantasmes, mais faire partie des courageux qui osent les avouer. C'est ainsi que le discours du personnage transmet l'idée selon laquelle la plupart des hommes ont des désirs semblables qu'ils apprennent à réprimer : « Tendrían que recordar un poco sus propios sueños para confesarse la espesura de la tiniebla que los habita »[491]. Le protagoniste masculin a des hallucinations et des rêveries diurnes qui s'entremêlent avec l'inconscient onirique: «¿Qué piensa una muñeca cuando le haces el amor? ¿Acaso su carne dormida no soñará que es realidad una muchacha? »[492]. Le fantasme comme dimension de l'hallucination et les contenus du rêve sont reflétés dans l'écriture de Ana

[489] ASSOUN, P. L. (1996*) Littérature et psychanalyse*. Paris: Ellipses, p. 5
[490] FREUD, S. (1908) « La création littéraire et le rêve éveillé ». Paris : Ed. PUF, 1985, p. 36
[491] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo*. Mexique : Alfaguara, p. 35
[492]*Ibid.*, p. 71

Clavel dans la complicité de Julián Mercader avec d'autres personnages pervers, tels Hans Bellmer. Les fantasmes du personnage impliquent non seulement la relation que celui-ci établit avec les poupées, mais rendent également possible le fait que certains personnages du roman appartiennent également à l'univers fantasmatique de ce premier :

> Más allá de la imagen perturbadora de Bellmer, del descubrimiento reciente de Helena, incluso del recuerdo vago de Naty, aquella primera niña desnuda y dolorosamente rota, esa grieta era una boca y un abismo. Una sonrisa con secretos y una herida pródiga. En su voz, sin voz, la escuché murmurar estas palabras boscosas: « Sólo los sueños son silenciosos. No vayas a despertarte ». Pero claro, yo ya estaba despierto[493].

Les fantaisies érotiques de Julián Mercader se confondent avec le monde fantastique du « non-sens », un registre narratif évoqué par des personnages de la métafiction, tels que les artistes surréalistes Hans Bellmer, Unica Zürn, et Horacio, le personnage principal du récit de « Las Hortensias » appartenant à l'écrivain uruguayen Felisberto Hernández :

> -¿Pero es que no lo entiende, señor Mercader? – me decía aquel hombre crispado ante mi inmovilidad estupefacta – ¿No le dije antes que mi hermano, es decir yo cuando todavía no imaginaba las sombras que iban a cercarme, había escrito un relato titulado con ese mismo nombre, el cual nunca vio la luz pues toda edición pereció en un incendio del taller tipográfico, junto con el único manuscrito que yo poseía? ¿Va entiendo usted la perversidad de la que le hablo? Pero, claro, tendría usted que saber que ese escrito estaba basado en hechos palpables, que las Hortensias existieron como ahora sus Violetas de inocencia irreprochable[494].

La dénaturalisation du désir pervers est nuancée dans la parole du narrateur-protagoniste. Il souhaiterait transmettre au lecteur que les désirs abjects qu'il ressent sont inhérents à la nature humaine : « O es que acaso ese tipo de delirios solo los

[493] *Ibid.*, p. 110
[494] *Ibid.*, p. 119

tenemos unos cuantos a los que entonces debieran apartarnos del resto de los hombres en calidad de seres abominables ? »[495].

Il faut se pencher à nouveau sur les recherches de Freud et de Lacan en ce qui concerne le fantasme et le rêve. Freud prétend que la symbolique du rêve et son langage sexuel ont un caractère universel : « En fin, le rêve nous permet d'élaborer par des innombrables regroupements, ce qu'on pourrait appeler la langue du désir, c'est-à-dire, une architectonique de la fonction symbolique, dans ce qu'elle a de typique, d'universel »[496]. En ce sens, Lacan précise que le désir se trouve toujours soumis à la loi et qui se révèle comme une défense de la transgression. Cet élément servirait à nous alerter lorsque nous atteignons la limite de l'action réelle ou imaginaire. Le fantasme, qu'il soit conscient ou inconscient, alimente une dialectique du désir, en satisfaisant momentanément une envie réelle. Autant le désir que le fantasme vont devenir des dimensions qui se révèlent être des manifestations irréalisées qui envisagent une source de plaisir imaginaire qui ne se heurte pas à la loi par un passage à l'acte. Pour Lacan, la véracité du désir se déploie précisément dans le rêve, mécanisme d'offense face à l'« autorité ». Le contenu non censuré du rêve est une signification essentielle qui met en valeur la force de la transgression. Dans *Le désir et son interprétation*, le psychanalyste français réfléchit sur une formule pour représenter le fantasme. La métaphore du *miroir-plan* cherche à montrer comment l'univers du pervers se projette en tant que désir en liaison avec l'objet désiré. Le désir lacanien est toujours en rapport avec autrui :

> Cet appareil optique est donc apte à nous représenter l'inter-jeu, entre les éléments imaginaires et les éléments d'identification symbolique du sujet [...] Ceci n'est qu'une métaphore, qui nous représente la voie spectaculaire par laquelle le sujet essaye dans le fantasme de rejoindre sa place dans le symbolique[497].

Quand Ana Clavel construit son personnage pervers, l'auteure récrée avec acuité cette dimension sociale qui fait la corrélation avec le discours de l'aveu de Julián avec d'autres entités fictionnelles et avec le lecteur, et dans laquelle le narrateur-protagoniste

[495] *Ibid.*, p. 36
[496] RICŒUR, P. (1965) *De l'interprétation, Essai sur Freud*. Paris : Seuil, 2014, p. 172
[497] LACAN, J. (1958-9) *Le Séminaire, Livre VI, Le désir et son interprétation*. Paris : Ed. De la Marinière, 2006, p. 158

parait toujours rechercher l'identification du lecteur. Le monologue intérieur de Julián Mercader est plein d'interrogations concernant le rapport à autrui : « ¿Pero escandalizarnos por lo quede oscuro y prohibido compartimos todos de una u otra manera? »[498].

Ces confessions de Julián Mercader nous rappellent les théories freudiennes sur les interdits culturels et la façon dont ces normes imposent à l'être humain des privations. À cet égard, les recherches de Freud considèrent que les principaux désirs pulsionnels de l'être humain résident dans l'inceste, le cannibalisme et le désir de tuer ou d'assassiner[499]. L'homme a ainsi recours à la fantaisie érotique pour satisfaire ses instincts pulsionnels.

En partant de l'analyse du rêve, nous pouvons mener un travail d'interprétation qui dévoile ce jeu langagier avec l'univers du fantasme psychanalytique et, de cette manière, accorder un sens particulier aux rêves de Julián Mercader. Nous allons déchiffrer les différents langages du désir, qui offrent des sens multiples dans les passages oniriques de la fiction. L'importance de la symbolique du rêve dans ce texte nous amène à analyser les éléments oniriques de ce roman. En faisant une relecture psychanalytique, nous pouvons davantage comprendre la caractérisation perverse du personnage de fiction et le ton employé. Julián Mercader rêve qu'il s'enfonce dans les bois et réussit à distinguer le tronc d'un arbre. Pour la psychanalyse freudienne, tout ce qui supposerait « descendre » et « monter » est intimement associé à l'acte sexuel. Dans le rêve, le narrateur-protagoniste domine un corps qui lui rappelle celui de Susana Garmendia, une ancienne camarade de classe et le « pénètre » avec violence :

> Estoy por fin en el bosque. Huele a humedad pero también a una fragancia dulce y silvestre. Me adentro como si supiera que debo llegar a un destino. Cruzo barrancos y riachuelos, también parajes espinosos y agrestes. Cuando me creo perdido, alcanzo a divisar un árbol de tronco enhiesto y vigoroso. Me aproximo y descubro que tiene un hueco del tamaño de mi rostro. Pero el hueco no está vacío. En su interior hay un panal. [...] Hundo un dedo en la corriente que baña ya la corteza del árbol y percibo un estremecimiento en la cera que comienza a cuajarse y rápidamente forma el cuerpo de una muchacha parecida a Susana Garmendia. Está unida al árbol como si la hubieran atado con este propósito. Se halla completamente a mi merced[500].

[498] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo*. Mexique : Alfaguara, p. 36
[499] FREUD, S. (1905) *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Paris : Gallimard, 1987, p. 40
[500] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo.* Mexique : Alfaguara, p. 108

Quelques lignes plus tard, nous découvrons que l'objet du désir du rêve de Julián Mercader se révèle être un sujet muet: «Ella quiere gritar pero de su boca no sale ningún sonido »[501]. Pour Bataille, le langage est une marque de civilisation. Il est ici absent dans les rêves du protagoniste de cette fiction. Nous pourrions lire ce mutisme à la façon d' une possible stratégie narrative pour symboliser la barbarie et l'opposition à toute norme civilisatrice matérialisée dans le rêve. La scène décrit un rêve violent, ce qui suppose que l'on puisse mettre en corrélation ce scénario avec les postulats de Bataille et les pulsions de mort freudiennes car, pour le philosophe français « La violence se présente comme extérieure, sans voix et muette »[502].

Julián songe à l'image de Susana Garmendia, dont le souvenir reste frais dans sa mémoire. Lorsqu'il se remémore certaines images dans les chapitres précédents, l'exploration visuelle anticipe le rêve érotique du personnage à travers le regard du professeur d'histoire qui contemple avidement la jeune fille.

Le rêve qui ressuscite la présence de Susana Garmendia, est associé à l'image textuelle d'un souvenir d'adolescence raconté par le protagoniste masculin. Clavel a voulu écrire cette scène fantasmée en corrélation avec le passé du personnage féminin. Cette nouvelle image textuelle se trouve en étroite relation avec le souvenir de Julián Mercader concernant cette jeune fille. Susana Garmendia jouit de son propre corps en se mouillant avec l'eau à côté d'un mur de l'école, et une telle image provoque chez le personnage masculin une grande charge érotique. Dans le rêve du protagoniste, la métaphore de l'arbre rappelle cette représentation érotique réelle de Susana adolescente sur un mur : « Y rápidamente forma el cuerpo de una muchacha parecida a Susana Garmendia. Está unida al árbol como si la hubieran atado con ese propósito. Se halla completamente a mi merced »[503].

En se basant sur une lecture intertextuelle psychanalytique, un fantasme peut être, selon le propose J. D. Nasio, une scène qui demeure intacte dans notre conscience, et que l'on peut reconstruire par une image gardant des traces mimétiques qui appartiennent à un souvenir passé. Tel qu'il est stipulé par la théorie freudienne, les contenus qui sont refusés par notre conscience révèlent avoir une forme à travers le

[501] *Ibid.*, p. 42
[502] BATAILLE, G. (1957). *L'érotisme*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2007, p. 207
[503] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo*. Mexique : Alfaguara, p. 108

rêve. Selon Freud, nos fantasmes peuvent être conscients (rêves diurnes) ou inconscients, et se manifester à travers le rêve. Il distingue donc deux types de fantasmes : ceux qui se forment dans notre système inconscient et restent dans cette dimension, et ceux qui proviennent d'un souvenir refoulé (généralement d'un souvenir d'enfance) et qui prennent forme dans l'inconscient. Freud appelle le fantasme « le noir-blanc » et le considère comme une formation psychique métissée : « Il convient de comparer le fantasme à ces hommes de sang mêlé qui en gros ressemblent à des blancs, mais dont la couleur d'origine se trahit par quelque indice frappant et qui demeurent de ce fait exclus de la société et ne jouissent d'aucun des privilèges réservés aux blancs »[504].

Julián Mercader acquiert des rôles distincts pendant ses hallucinations et ses fantasmes. Par exemple, dans le rêve avec Susana Garmendia, le protagoniste se représente dans une position active qui domine et soumet le corps de l'autre. Dans un autre rêve, il reçoit un « désir frontal » et adopte une position passive. Ce corps «érigé» pourrait symboliser le membre viril : « Me había convertido, qué duda cabía, en una muñeca inerte. Mi visitante no tuvo piedad: subió a la cama y mi corazón dejó de rebotar y por unos instantes me abrió de piernas y me obligó a recibir su deseo frontal como un sublime estado de gracia »[505].

Pour la théorie psychanalytique, c'est au cours du rêve que le sujet acquiert de multiples personnalités sexuelles, distinctes de celles dont il jouit dans sa vie normale. Le positionnement peut avoir des fonctions variées selon le type de fantasme (victime, bourreau, dominant, dominé), sans que cela ait de conséquences sur la vraie personnalité du sujet : « Cependant, dans l'action fantasmée, le sujet peut tenir tous les rôles : tantôt il est le dominateur, tantôt il est le dominé; tantôt il est l'adulte abuseur, tantôt l'enfant victime ; tantôt il est un homme puissant, tantôt une femme fragile, etc. »[506].

Le narrateur-protagoniste, qui écoute une voix lui ordonnant de ne pas se réveiller, finit par ouvrir les yeux. Julián Mercader se réveille de ses fantaisies sexuelles d'une manière brutale. Cette réaction du personnage pourrait être interprétée comme un duel entre les entités de la personnalité freudienne dans le rêve. Nous imaginons la

[504] FREUD, S. (1915-7) *Introduction à la psychanalyse*. Paris : Payot, 1965, p. 155
[505] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo.* Mexique : Alfaguara, p. 108
[506] NASIO, J. D. (2005) *Le fantasme. Le plaisir de lire Lacan.* Paris: Payot, pp. 16-17

présence d'une sorte de *Surmoi* puissant ou de conscience morale, qui parvient à passer outre la voix qui conseille à Julián Mercader de céder. Mais, le jeu narratif d'Ana Clavel pourrait se lire à l'inverse, car c'est précisément une fois réveillé que le personnage finit par se libérer de ses désirs dans la réalité fictionnelle :

> Continúo forzándolo y entonces descubro que su no-grito, ese que se queda atorado en su garganta, es un gemido de placer. « Sólo los sueños son silenciosos, me dice una voz sin voz, no vayas a despertarte ». Y entonces me desperté. Abrí por fin los ojos y vi que no había sido un sueño: montada sobre su placer, cabalgándolo, resplandecía de dulzura mi amazona[507].

Freud affirme que la cause de la déformation des rêves provient directement de la censure. C'est dans les rêves que les désirs les plus transgressifs circulent librement. Pour comprendre le processus onirique, nous devons tenir compte des trois entités de la personnalité définies par Freud dans sa deuxième théorie de l'appareil psychique, qui permettent de distinguer l'être humain de l'animal : le *Moi*, le *Surmoi* et le *Ça.* Le *Moi* se situe au niveau intermédiaire entre le système inconscient et les systèmes préconscients-inconscients, car il est en grande partie une entité inconsciente. Dans le processus du rêve, il fait figure de modérateur dans les processus primaires, car il veille à ce que les pulsions du *Surmoi* ne circulent pas librement. Le *Surmoi* ou la conscience morale, à la fois juge et censeur, fait figure d'entité servant à réprimer des désirs inconscients. Pour finir, le *Ça* est une entité pulsionnelle inconsciente, fréquemment en conflit avec le *Moi* et le *Surmoi,* et dont la fonction est de prôner la libre réalisation des désirs prohibés par le *Surmoi e*t les exigences externes, telles que la loi et la morale. Nous pouvons mettre en corrélation ce mode d'écriture utilisé par Ana Clavel avec les hypothèses freudiennes sur le rêve. Freud formule que le fantasme agirait plus aisément dans notre système inconscient, libéré des tensions externes et des interdictions de la conscience morale et du *Surmoi.* C'est pourquoi les sujets qui possèdent une conscience morale très enracinée ne parviennent pas à assouvir leurs fantasmes par les rêves et se réveillent brusquement avant le passage à l'acte : « En su voz, sin voz, la escuché murmurar estas palabras boscosas : « Sólo los sueños son silenciosos. No vayas a despertarte ». Pero claro, yo ya estaba despierto »[508]. Nous lisons cette scène de la

[507] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo.* Mexique: Alfaguara, p. 110
[508] *Ibid.*, p. 110

fiction comme un état dans lequel le personnage se débat entre l'accomplissement de son désir et l'instant de réveil. Une voix lui réclame de ne pas se réveiller, de libérer son désir dans cet état fantasmé qui lui permet de matérialiser un acte sexuel ici sans conséquences. Cette mise en narration nous amène à penser à un duel entre le *Ça* et le *Surmoi.*

Nous pouvons également nous référer à Lacan, qui prétend que le sujet pervers accèderait au désir à travers le fantasme. Le fantasme serait pour la théorie psychanalytique une défense du Je pour apaiser la force d'un désir réprimé. Le Moi est obligé de se défendre de deux façons: tantôt il essaie de refuser le désir (ce qui à partir d'une interprétation psychanalytique devient une impossibilité majeure), tantôt il se révèle par le moyen du fantasme, par la procuration d'une satisfaction momentanée : « La fonction du fantasme est de donner au désir du sujet son niveau d'accommodation et de situation. C'est bien pourquoi le désir humain a cette propriété d'être fixé, adapté, capté, non pas à un objet, mais toujours essentiellement à un fantasme »[509].

Les significations que prennent les fantaisies sexuelles de Julián Mercader dans la fiction peuvent être multiples et ouvertes. Cela dépend des éléments que le lecteur, en tant que sujet participant à la construction de l'histoire, associe à la chaîne des signifiants précédemment composés par l'auteure, mais qui restent à déchiffrer. Clavel va jouer avec des effets métaphoriques du langage, des omissions et des déplacements qui constituent une mise en narration des artifices qui insèrent le fantasmatique dans sa technique d'écriture. C'est au lecteur de donner une signification à ce jeu sémantique qui simule le monde fantasmé du personnage. À l'instar du rêve freudien, nous lisons dans les discours de Julián Mercader que ces paroles nous invitent à nous livrer à la fantaisie en compagnie des personnages énigmatiques du langage textuel, qui constituent des symboles utilisés par Ana Clavel dans l'écriture des rêves du personnage. Le rêve final du roman termine avec l'arrivée d'un personnage féminin symbolisé par des figures mythiques plurielles comme la nymphe, la fée, l'amazone et la prêtresse. À cette occasion, Julián Mercader est à nouveau surpris par ce « désir frontal » qui lui dépose une semelle sur son ventre et renverse ainsi cette idée de la maternité masculine :

[509] LACAN, J. (1958-9) *Le Séminaire, Livre VI, Le désir et son interprétation*. Paris : Ed. De la Marinière, 2006, p. 30

> Ya se aproxima mi hada. Mi ninfa del bosque. Mi amazona. Mi sacerdotisa. Su aroma dulce y cruel remonta las oquedades del sueño. Por un momento – pero muy breve, lo confieso – la he confundido con la Desnombrada al escucharme murmurar que por fin ha de sembrarme en el vientre un nombre y un rostro verdaderos. Sus ojos son hipnóticos: espirales de éxtasis congelado. Su deseo frontal empuña ahora el filo luminoso de su propia alborada. No será eterna esta noche[510].

En remplissant ces espaces vides, nous pouvons penser que Julián Mercader est « dérangé » par un visiteur qui pourrait bien symboliser quelques personnages féminins qui apparaissent représentés dans la fiction : Hélène, Violeta, ou bien la sœur d'Hélène, Isabel. L'objet du désir dans les rêves érotiques du personnage masculin se reflète sous l'archétype de l'« amazone». En mythologie, les amazones étaient des guerrières qui formaient une société matriarcale où les hommes n'étaient pas admis. L'étymologie de cette signification dérive du grec « a », préfixe qui signifie « sans » et « mazon », substantif traduit par le sens de « sein ». Aujourd'hui, cet archétype est aussi un symbole représentatif de la théorie *queer*, mouvement qui affirme que le sexe et le genre se dévoilent comme des constructions sociales normatives qui ne sont aucunement liées aux instincts biologiques de l'être humain. Il est probable que l'auteure mexicaine ait voulu jouer avec la redéfinition des paramètres de sexe et de genre par le biais de la métaphore du désir frontal. Cette image textuelle pourrait symboliser la possession de l'organe masculin par des personnages de genre féminin, ou, tout simplement, la délimitation du biologique dans les genres.

Les jeux d'identification permettent de simuler, à travers les hallucinations, une mise en narration du rêve dans le texte de fiction. Par exemple, dans les fantaisies narrées dans le monologue du personnage se mêlent à la fois des corps artificiels et des corps faits de chair, sans que nous sachions de quels objets du désir il s'agit, c'est-à-dire, si nous sommes face à des rêves incestueux, fétichistes, ou à des fantaisies courantes auxquelles se livrent Julián Mercader et d'autres personnages féminins : « Maniatadas en el bosque de su placer, las ropas en jirones, la cabeza doblegada, las tres niñas que aún me acompañan continúan prodigándose con criminal e inviolable inocencia »[511].

[510] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo*. Mexique : Alfaguara, p. 135
[511] *Ibid.*, p. 95

Selon Lacan, le désir cherche à être reconstitué par son caractère énigmatique. Le fantasme est l'un des moyens que va trouver le sujet pour donner forme à un désir refoulé :

> La restitution du sens du fantasme, qui est quelque chose d'imaginaire, s'inscrit sur le graphe entre ces deux lignes – entre l'énoncé de l'intention du sujet, d'une part, et, d'autre part, l'énonciation où le sujet lit son intention sous une forme profondément décomposée, morcelée, fragmentée, réfractée, par la langue. Le fantasme, où le sujet suspend d'habitude son rapport à l'être, est toujours énigmatique, plus que n'importe quoi d'autre. Et le sujet, que veut-il ? – que nous l'interprétons. Interpréter le désir, c'est de reconstituer ceci auquel le sujet ne peut pas accéder à lui tout seul, à savoir l'affect qui désigne son être, et qui se place au niveau du désir qui est le sien[512].

Lacan décrit l'effet métaphorique du rêve, qui agit dans la chaîne de signifiants par substitution. Pour le psychanalyste français, le rêve est une grande métaphore et l'inconscient serait structuré comme un langage. Avec Lacan, les mécanismes identifiés par Freud vont être mises en lien avec la linguistique. Le rêve est, lui aussi, une affaire de langage. Parler de l'inconscient chez Lacan, c'est mettre en rapport les effets métonymiques et métaphoriques du langage. Dans Las Violetas son flores del deseo, les rêves du personnage sont démasqués par le signe linguistique, qui se sert des écarts et d'omissions sémantiques telles que la métaphore. Mais les rêves montrent que le désir du personnage se présente avec une grande charge érotique que le lecteur doit déchiffrer. En tant que lecteurs, nous sommes confrontés à des rêves qui semblent déconcertants par rapport au rôle incarné par Julián Mercader et par ses accompagnants. Le sujet du fantasme dans les fantaisies est mythifié et personnifié de façon ambigüe. Du point de vue de notre analyse du texte, le canal qui renforce le rêve érotique est sans doute celui du fantasme, qui se manifeste chez le personnage aussi bien par des rêves éveillés que par des fantaisies nocturnes.

On remarquera la prédominance de passages dans lesquels l'écrivaine mexicaine amène le lecteur à imaginer par la suite des gestes et des actes qui semblent se succéder dans un état oscillant entre la somnolence et le rêve. Ces parties du discours de Julián Mercader sont présentées comme faisant partie de la réalité fictionnelle, mais

[512] LACAN, J. (1956-57) *Le Séminaire Livre IV, La relation d'objet.* Paris : Seuil, 1998, p. 171

les paroles du personnage évoquent des situations codées ou proches d'un état hallucinatoire :

> Violeta, que me había visto blandirme como una navaja antes de quebrarse por la mitad, se me acercó, me tomó del brazo y pidió ayuda a su tía Isabel. Ambas me condujeron a la casa. Seguramente fue Isabel la que llamó al médico que se encargó de inyectarme el tranquilizante adecuado: debía dormir y, aunque fuera fugazmente, olvidar. Comencé a verlas desde el interior de una pecera : aguas gelatinosas me separaban más y más de ambas, sus voces me llegaban distantes, sus movimientos desaforados, y una tenue y feliz inconsciencia me reconcentraba sólo en el golpeteo de mi sangre como si de nuevo estuviera en el vientre seguro y cálido de una madre. Era sin duda una madre poderosa: una fortaleza de ladrillo que a su vez era el cuerpo dócil de una muñeca[513].

Le lecteur est plongé dans un état de tension tout au long de la lecture en ce qui concerne la possible transgression du désir. Le discours fantasmé du personnage explicite des souhaits comme s'il était proche du passage à l'acte :

> Y sin embargo, algunas veces me he asomado. Entonces el corazón desbocado en un galope sin freno, que llega hasta el borde y luego no le queda sino saltar al vacío irremediable : un latido en expansión que no conoce límites, ni vergüenza, ni dolor. Justo ahí la vida, la muerte, los principios, el bien y el mal se anulan y uno no es más que el pequeño universo colapsado, el fuego oscuro, el color implosivo de la pasión que lo desborda[514].

Dans cette narration poétique, l'auteure mexicaine réunit de manière harmonieuse des dimensions contraires à l'instar de la vie et la mort, le bien et le mal. Tous ces domaines figurent dans le rêve de son personnage. Cette idée avait déjà été signalée par Freud dans le processus onirique. C'est dans le rêve que les dimensions contraires peuvent s'assembler dans le spectacle offert par les pulsions sexuelles.

Certains passages nous conduisent à penser l'image textuelle en tant que métaphore des principes de la réalité psychique freudienne dans le texte de fiction: le principe de plaisir et le principe de réalité. Cet extrait, par exemple, pourrait se lire à la manière d'une esthétique qui nous conduit à vouloir imaginer la suite du rêve dans un état proche au principe de plaisir :

---

[513] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo*. Mexique : Alfaguara, p. 107
[514] *Ibid.*, p. 64

> De pronto se hendió la noche. Alguien entornó la puerta de mi habitación: no podía tratarse más que de alguna de mis amazonas jugando a ser una enfermera. También jugaba con mi corazón: ahora era suya la mano que lo hacía rebotar más y más intensamente mientras la sentía aproximarse a mi encuentro. Yo seguía sin poder abrir los ojos y, ahora me daba cuenta, sin poder hablar ni tampoco moverme[515].

Ce mode narratif en lien avec la dimension de l'interdit peut s'interpréter dans l'esthétique de certains passages du rêve que fait le personnage principal. Clavel emploie des personnifications du désir et utilise un jeu poétique pour symboliser les pulsions sexuelles qui se manifestent dans le rêve de Julián Mercader.

Dans d'autres passages, nous découvrons une technique d'écriture qui pourrait chercher à illustrer la pensée consciente du personnage. Par exemple, dans l'extrait ci-dessous, le discours construit par Ana Clavel reprend une esthétique qui nous renvoie à la pulsion de mort, articulée avec un langage du plaisir et de l'appétit sexuel. Nous allons étudier ces paroles de Julián Mercader emplies de culpabilité et de mélancolie dans son expérience esthétique au désir : « En cambio, el instante en que una vida se alza y desfallece, ese quejido que aún no escapa de unos labios o una herida y es el pálpito de una flor que amenaza con abrirse rotunda, son quizá la única promesa que, por absurdo que parezca, todavía espero »[516]. Le jeu de mots utilisé par Clavel pour exprimer ce désir non accompli et refoulé s'accompagne d'un vocabulaire qui formule en même temps un souhait, une représentation langagière de plaisir/déplaisir chez le narrateur-protagoniste, avec qui, nous accédons, par le moyen de la métaphore, au champ symbolique de la prohibition : « se alza » y « desfallece », « una flor que amenaza con abrirse ».

Nous pouvons revenir vers ces conceptions psychanalytiques qui peuvent avoir une considération esthétique dans l'écriture de ce roman. Certains passages reflètent des principes et des énergies qui se conforment à l'articulation psychique psychanalytique. Rappelons que,pour l'appareil freudien, l'excitation peut prendre la forme « d'un déplaisir visant le plaisir » qu'il a appelé « souhait ». Celui-ci amène le sujet vers cette perception dynamique pulsionnelle de plaisir/déplaisir sous la forme d'un état halluciné.

À ce propos, Lacan précise dans son *Séminaire VII, L'éthique de la psychanalyse,* que l'instinct de mort participe à l'enjeu de la réalité psychique du

[515] *Ibid.*, p. 108
[516] *Ibid.*, pp. 25-26

principe de plaisir en étroite relation avec la loi morale et les catégories du symbolique, du réel et de l'imaginaire. Le psychanalyste français situe le principe de réalité comme un stade prolongé du principe de plaisir, y ajoutant la nuance des pulsions de mort, donnant par la même une explication à son caractère ambivalent par la présence de l'autorité morale et de son lien au désir :

> Ma thèse est que la loi morale, le commandement moral, la présence de l'instance morale est ce par quoi, dans notre activité en tant que structurée par le symbolique, se présentifie le réel – le réel comme tel, le poids du réel. Thèse qui peut paraitre à la fois triviale et paradoxale. Ma thèse ne comporte en effet que la loi morale s'affirme contre le plaisir, et que nous sentons bien que parler de réel à propos de la loi morale semble mettre en question la valeur de ce que nous intégrons d'ordinaire sous le vocable d'idéal. [...] Qu'est-ce c'est que l'instinct de mort ? Qu'est-ce que cette sorte de loi au-delà de toute loi, qui ne peut se poser que comme une structure dernière, comme un point de fuite de toute réalité possible à atteindre ? Dans le couplage entre principe de plaisir et principe de réalité, le principe de réalité pourrait apparaître comme un prolongement, une application du principe de plaisir[517].

Le texte de fiction d'Ana Clavel est une combinaison entre la vie fantasmatique du personnage à l'état de veille lors de ses rêveries diurnes (racontée sous la forme de souvenirs passés réprimés) et l'expression de ses rêveries nocturnes, où les désirs se voient accomplis par l'intermédiaire de rêves érotiques. D'une part, le texte évoque le fantasmatique dans le rêve, et d'autre part, il considère que la pensée de la réalité fictionnelle s'écrit dans l'insatisfaction et le non-accomplissement du fantasme. Nous pouvons lire cette écriture du fantasme sur un mode narratif qui nous rapproche des dimensions du *principe de réalité* et du *principe de plaisir,* une thématique abordée par Freud tout au long de son œuvre, notamment dans le chapitre VII de *Die Traumdeutung*[518]. Ana Clavel construit le langage de la réalité fictionnelle comme un discours du désir dont nous allons interpréter les nuances mélancoliques induites par le rapport à l'objet du désir interdit, sa fille Violeta, qui constitue le fil narratif du personnage. La façon dont le rêve est rapporté pourrait correspondre aux particularités du principe de plaisir formulées par Freud, car il s'articule autour d'une réalité onirique où le désir est accompli à travers le fantasme. Autrement dit, le texte de l'auteure

[517] LACAN, J. (1959-60) *Le Séminaire, Livre VII, L'éthique de la psychanalyse*, Paris : Seuil, 1986, pp. 28-29
[518] FREUD, S. (1900) *L'Interprétation du rêve*. Paris: PUF, 2012

mexicaine peut nous amener à envisager deux sortes de discours suivant les approches de lecture de l'interprétation psychanalytique du désir et des processus du rêve. L'un des discours semble vouloir simuler la pensée hallucinatoire, au point où le lecteur est amené à questionner l'identité de ces personnages « codés » auxquels Julián Mercader fait référence dans ses fantaisies. L'autre parole qui émerge de notre lecture est celle de l'expérience vécue ou racontée pendant l'état de veille du personnage. Dans ce langage, formulé par une pensée qui correspond à la réalité fictionnelle, le plaisir trouve aussi sa place, mais il est nuancé par un discours coupable et mélancolique : « Atisbar, por ejemplo, en la fotografía de un cuerpo atado y sin rostro, una señal absoluta de reconocimiento: el señuelo que desata los deseos impensados y desanuda su fuerza de abismo insondable»[519].

À la fin du roman, le lecteur pourrait y percevoir un acte irréalisé, un geste rêvé qui a seulement pris corps dans une réalité fantasmatique. La performance de la dernière scène onirique de la narration poétique de Clavel, qui rend l'histoire inachevée, semble proposer au lecteur d'imaginer la suite de cette mise en scène rêvée par le personnage, et de lui permettre de la poursuivre par le biais de ses propres fantasmes : « Ya se aproxima mi hada. Mi ninfa del bosque. […] Su deseo frontal empuña ahora el filo luminoso de mi propia alborada. No será eterna esta noche »[520].

[519] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo*. Mexique : Alfaguara, p. 2
[520] *Ibid*., p. 136

4.6. Le jeu comme moteur du fantasme. Du rêve à la sublimation : Las Violetas

Si nous avons choisi l'herméneutique en tant qu'exercice d'analyse et d'interprétation du texte de Clavel, c'est parce que cette technique de lecture va nous permettre de reconstruire le texte grâce à une logique symbolique, au-delà de ce qui est « dit » dans le texte. En accord avec Ricœur et sa méthode herméneutique, le roman de Clavel, qui représente la mise en performance de la vie intime d'un personnage riche en « symptômes psychiques », nous amène à des réflexions qui nécessitent d'être déchiffrées et élargies :

> La justification de l'herméneutique ne peut être radicale que si l'on cherche dans la nature même de la pensée réflexive le principe d'une logique du double sens, complexe et non arbitraire, rigoureuse dans ses articulations, mais irréductible dans la linéarité de la logique symbolique. Cette logique n'est plus une logique formelle, mais une logique transcendantale ; elle s'établit en effet au niveau des conditions de possibilité, non des conditions de l'objectivité d'une nature, mais des conditions d'appropriation de notre désir d'être ; c'est ainsi qu'une logique du double sens, propre à l'herméneutique, est d'ordre transcendantal[521].

Las Violetas sont des poupées qui se révèlent être des objets avec une nature transcendée pour le protagoniste pervers de ce roman. Elles sont décrites par Julián Mercader à l'image des êtres d'essence ambivalente, qui symbolisent, d'une part, l'innocence de l'enfance, et de l'autre, l'initiation à de nouvelles formes de sexualité :

> En mi descargo, señalaré que el nombre lo sugirió la propia Helena, que siempre había soñado con ponerle así a su primera hija, en recuerdo de una amiga de la infancia, porque la amistad entre mujeres, cuando se da, tiene un sentido profundo de entrega y de devoción. Por supuesto, nunca conocí a aquella lejana Violeta, una niña de suavidad fulgurante, con quien mi mujer compartió juegos y castigos, y cuyo rostro aparece al lado suyo en una de las dos fotografiasen blanco y negro que, como un tesoro invaluable, conservaba Helena en una cajita de Olinalá – que fue precisamente de las pocas cosas que llevaría consigo cuando se marchó. En esa fotografía, en disfraz de hadas, con mallas y payasitos que alargaban aún más sus cuerpos de junco, la Violeta desconocida y mi Helena son el retrato doble de una

[521] RICŒUR, P. (1965) *De l'interprétation, Essai sur Freud*. Paris : Seuil, 2014, p. 59

> vivacidad vibrante: par de cachorras de mirada ávida a punto de saltar curiosas para saborear hasta el último sorbo dulces y caricias[522].

Dès les premières pages du roman, Julián Mercader évoque son désir pour les poupées. Les membres des poupées en plastique l'attirent. Cette narration renforce la puissance symbolique de cet être dans l'univers fantasmagorique et halluciné du personnage : « Ella, semejante a la ninfa etérea de los bosques, llegará en su momento, como antes Violeta – o como las otras muñecas »[523].

Le discours du «Je» commence lorsqu'il se remémore des souvenirs d'enfance et le rôle que la poupée a joué dans le développement de sa sexualité: « Mon destin était tracé dès ma naissance, lorsque mon père a investi son argent dans une fabrique de poupées ». Cette idée astucieuse d'Ana Clavel, qui consiste à mettre en relation le jeu en rapport à la sexualité avec l'enfance de son personnage, résulte essentiellement d'un point de vue psychanalytique :

> Digamos que mi destino estuvo trazado antes de mi nacimiento. De manera particular, cuando el recién casado que sería mi padre decidió invertir la herencia de los abuelos en una fábrica de muñecas. Ignoro cuándo, en el correr de pañales y pasos, se decidió a llevarme a la fábrica pero debió ser más tarde, cuando mi madre dio señales de quedar nuevamente embarazada[524].

La sémantique de cette fiction met en évidence la relation entre le jeu d'enfant et le caractère sexuel accordé à cette activité ludique par la psychanalyse. La raison pour laquelle Julián Mercader père amène Julián Mercader fils à la fabrique de poupées est sous entendue dans la textuelle imaginée par l'écrivaine mexicaine, qui renvoie le jeu des poupées vers un élément crucial dans la construction de la future identité sexuelle du personnage « Il grandissait entouré de femmes », donc, son père décida de l'introduire dans son monde, « Il le posait là-bas comme dans un inoffensif jardin d'enfant ». Le discours ironisé d'Ana Clavel, qui utilise le terme « inoffensif » pour désigner l'endroit où Julián Mercader père expose son fils au jeu en tant que

[522] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo*. Mexique : Alfaguara, p. 28
[523] *Ibid.*, p. 17
[524] *Ibid.*, p. 18

divertissement, met déjà l'accent sur la symbolique du jeu dans la fiction. Seul, éloigné du monde extérieur, le protagoniste découvre le monde des poupées :

> Por eso, porque me estaba criando entre demasiadas mujeres, Julián Mercader, mi padre, apenas tuve edad suficiente, se decidió a llevarme a sus terrenos e introducirme en el mundo de carruseles y bandas mecánicas en el que se articulaban los fragmentos de cuerpos de muñecas. Y me dejaba ahí, como si me depositara en un inofensivo jardín de niños, en el que se suponía habría de entretenerme y asombrarme sin cuento mientras se cumplía el plazo para asistir al colegio[525].

Rappelons que, pour la théorie psychanalytique, le jeu acquiert une fonction fondamentale pour le développement de l'enfant. Donald Winnicott, psychiatre et psychanalyste anglais affirme : « C'est en jouant, et peut être seulement quand il joue, que l'enfant ou l'adulte sont libres d'être créatifs »[526]. Ainsi, sous son apparence « abstraite », le jeu possède une finalité réelle. Alors, quel est le but de cette activité pour la psychanalyse ? Pour Freud, le jeu permet à l'enfant de mimer l'adulte : «L'enfant joue toujours à être grand, imite dans les jeux ce qu'il a pu connaître par les adultes »[527]. Ce renversement de rôles nécessite de s'éloigner de toute relation de domination, car il est incompatible avec une situation d'autorité : « Quand un organisateur est amené à diriger le jeu, cela implique que l'enfant ou les enfants sont incapables de jouer au sens créatif où je l'entends ici »[528]. D'après Winnicott, l'adulte est celui qui sait ce qui est autorisé et ce qui est interdit, celui qui enseigne à l'enfant ce qui est bien ou mal. Pendant le jeu, il n'est pas exclu qu'un adulte puisse participer avec l'enfant, mais cette activité doit se concevoir de façon distincte, car il s'agit d'une action décidée et pensée par l'adulte avec ses propres règles. Afin que le jeu rende possible la modification de la représentation des choses et puisse devenir un processus actif de production des significations, il faut que les adultes, qui ordinairement décident de ces modifications, en soient absents. La théorie du psychanalyste anglais coïncide avec la formule postulée par Françoise Dolto. La psychanalyste française affirme que les jeux de l'enfant (par leur valeur érogène) se développent de manière plus naturelle

[525] *Ibid.*, p. 18
[526] WINNICOTT, D. W. (1971) *Jeu réalité*. Paris : Éd. Essais Folio, 2015, p. 108
[527] FREUD, S. (1908) « La création littéraire et le rêve éveillé ». Paris : Ed. PUF, 1985, p. 31
[528] WINNICOTT, D. W. (1971) *Jeu réalité*. Paris : Éd. Essais Folio, 2015, p. 103

quand les adultes s'abstiennent d'y participer. La présence d'une figure autoritaire diminue la valeur érotique du jeu pour l'enfant[529].

Cette approche, qui réfléchit sur la notion de jeu en passant par l'intermédiaire de la théorie psychanalytique, suggère plus qu'elle n'apporte de conclusions sur le texte de Clavel. En effet, un nouveau personnage survient dans le roman, Klaus Wagner, un sujet énigmatique à qui le père va confier la garde de son très jeune fils dans la fabrique de poupées. Il est chargé de superviser la production des jouets, mais il est aussi celui qui va initier Julián Mercader au désir par le biais de l'image visuelle des corps désarticulés des poupées. Ce sera précisément Klaus Wagner qui « oubliera » de fermer à clé la porte d'une chambre secrète où se trouvent des images perverses de ces êtres artificiels :

> Y para guiarme y enseñarme mientras esto sucedía confió mis visitas a la fábrica a un hombre de mirada azul que diseñaba y supervisaba la producción de juguetes, amigo de la carrera de papá, su socio alemán que había crecido en México después de la segunda guerra y estudiado ingeniería química por las mañanas y dibujo artístico por las tardes: Klaus Wagner.
> Recuerdo que la mirada azul de Klaus Wagner solía intimidarme: su transparencia me hacía pensar que sus ojos no tenían fondo y que en consecuencia nada podía ocultárseles. Tiempo después, cuando adolescente, comencé a descubrirme deseos y apetitos desconocidos, supe que había tenido razón en creer que nada escapaba a su mirada. Y de hecho fue gracias a él, quien olvidó un día cerrar con llave esa suerte de cuarto oscuro habilitado en un clóset de su privado, que descubrí las imágenes contagiosas de Bellmer[530].

Cependant, Julián Mercader corrige ses souvenirs à l'âge adulte. Ce qu'il avait interprété dans son enfance comme une « négligence » de la part de son mentor, Klaus Wagner, aurait en fait été un subterfuge mis en place par ce dernier pour vérifier la possibilité de l'existence d'une nature perverse chez le petit garçon :

> Ahora sé que no hubo descuido, que lo hizo para probarme, para conocer mi madera de árbol petrificado ante el asombro de todo aquello que insinuara una inocencia mancillada. Pero para entonces pasarían largos años de entrenamiento e iniciación, marcados en principio por mi incapacidad de abstraerme en la contemplación de los miembros todavía inarticulados de las muñecas que desfilaban en las bandas mecánicas antes de ser ensamblados para conformar

[529] DOLTO, F. (1983) *Sexualité féminine*. Paris : Gallimard, 1996, p. 136
[530] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo*. Mexique : Alfaguara, p. 19

ejemplares en serie que harían las delicias maternales de las niñas anónimas y distantes[531].

Le passage du roman où nous avons exploré la découverte de la différenciation des sexes dans l'enfance est également révélateur. Pour Freud, le fantasme de l'adulte doit toujours être mis en corrélation avec un souvenir d'enfance. Ana Clavel s'appuie donc sur un souvenir du personnage. Ce passage, très riche en significations, permet de trouver différents sens possibles à la caractérisation de la personnalité perverse du narrateur-protagoniste et à son rapport fétichiste aux poupées. Il s'agit de la scène dans laquelle Julián Mercader, après avoir vécu l'épisode de la découverte du sexe féminin, s'endort à côté d'une poupée. La présence de cet objet l'apaise et le sécurise. Cet épisode peut nous amener à comprendre pourquoi plus tard, à l'âge adulte, le personnage va fantasmer sur une poupée, qui devient un palliatif à l'objet réel du désir.

Nous avons évoqué précédemment que la poupée représente pour la théorie psychanalytique un objet qui participe au développement de la personnalité de l'enfant. D'après les postulats freudiens, quand les enfants grandissent, après la phase orale (pendant laquelle le pouce fait office de zone érogène), ils substituent ces comportements érogènes à travers un objet comme la poupée. Pour Freud, cet objet possède l'odeur de la mère et symbolise le sein maternel, premier objet de désir chez les deux sexes. En ce sens, la poupée peut être perçue comme un intermédiaire entre le symbolique (le sein maternel) et le réel : « Ce n'est pas sans de bonnes raisons que la figure de l'enfant qui tète le sein de sa mère est devenue le modèle de tout rapport amoureux »[532]. Donald Winnicott, dans *Les objets transitionnels*, élargit le sujet du fétichisme à sa conception de l'objet transitionnel. Pour auteur, le fétichisme naît d' un état « hallucinatoire » de l'enfant concernant le sexe de sa mère, mais cette relation d'objet peut parfois conduire à la perversion fétichiste à l'âge adulte: « L'objet transitionnel peut finir par devenir un objet fétiche et persister sous cette forme dans la vie adulte »[533]. Pour Winnicot, il y a une différence entre l'objet transitionnel et l'objet fétichiste. Avec l'objet transitionnel, nous parlons « virtuellement » d'une obsession affective normale qui appartient au développement personnel de chaque individu. La différence entre le fétiche et l'objet transitionnel ne se trouve pas dans la « virtualité »

[531] *Ibid*., p. 19
[532] FREUD, S. (1905) *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Paris : Gallimard, 1987, p. 165
[533] WINNICOTT, D. W. (1951) *Les objets transitionnels*. Paris: Payot, 2011, p. 41

de l'objet vénéré (le « phallus de la mère », le « sein »), mais plutôt dans la façon dont cet objet, auquel s'attache affectivement l'enfant, est devenu un instrument « érotisé ». L'objet fétiche ne fait pas de distinction entre le réel et l'imaginaire (fantasme) :

> On voit la contribution, aussi indirecte qu'originale de Winnicott à la problématique du fétichisme. Il ne se sent pas en difficulté à admettre la signification freudienne du fétiche comme « phallus maternel » halluciné, mais il en souligne l'aspect d' « hallucination », en termes réalistes assez brutaux, pour l'opposer à cette espèce de « fétiche » appartenant au développement affectif « normal »que c'est l'objet « transactionnel ». Celui-ci devient par là même le « précurseur » du « fétiche » – et l'enfant passe en ce sens par une phase « normale » de fétichisation, mais dans un registre bien distinct aux yeux de Winnicott : celui de l' « illusion » qui maintient la tension du « dedans » et du « dehors », qui tendraient au contraire à se recouvrir dans l' « hallucination » fétichiste – et de la relation maternelle – au « sein » et non au « phallus » (bien que, on l'a vu, il considère l' « objet transitionnel » comme déjà, « virtuellement », un phallus maternel »[534].

À cet effet, nous pouvons souligner l'importance de l'enfance comme source d'exploration narrative qui permet à Ana Clavel de dévoiler la construction fantasmatique du texte avec la présence de la poupée. Le regard enfantin vers cet objet pourrait être le point clé d'une sexualité tournée vers l'abject. La poupée apparaît dans cette fiction en tant que référent essentiel qui va se rendre « virtuel» dans l'imaginaire du personnage à l'âge adulte. La sexualité est cet aspect qui se réinvente chez Clavel par l'intermédiaire de la thématique du fétichisme du regard et des poupées. L'univers de lecture, auquel nous accédons par ce regard enfantin, se complète par une nostalgie de la temporalité chez le personnage adulte. Le retour aux principes fondamentaux de l'être et à ses perceptions primaires devient un état se lisant en tant qu'univers parallèle à la réalité fictionnelle. L'image jaillit des souvenirs, défigurée et réinventée par l'être de fiction. Certains de ces images passées vont plus tard se connecter avec l'imaginaire adulte du personnage.

À partir d'une scène traumatique, celle de la découverte du sexe opposé, l'écrivaine renforce la conception d'un personnage romanesque dessiné en tant que sujet réel, et confère une valeur symbolique à la poupée. Cet objet apparaît pour la première fois aux yeux du protagoniste enfant à la manière d'un instrument hallucinatoire

[534] ASSOUN, P. L. (2002) *Le fétichisme*. 1994. PUF, 1994, p. 117

apaisant la menace symbolique de la castration. Rappelons que, pour la théorie freudienne, le fétichisme se présente comme un refus de la castration. En raison de cela, nous déclarons qu'Ana Clavel semble s'être penchée sur la perversion fétichiste et avoir recréé dans cette narration une écriture fantasmatique très vraisemblable. Dans cette fiction, nous savons peu de choses concernant cet objet affectif premier pour la psychanalyse qu'est la mère. La mère, en tant que personnage, ne peut pas être la source d'une hypothèse de construction sémantique dans les champs de lecture de ce texte littéraire. Cet être est rendu présent par son absence de parole dans le roman. Les quelques apparitions de ce personnage, élevé dans une société patriarcale, renforcent le caractère sexuel de la poupée pour le personnage masculin. La mère du narrateur-protagoniste intervient seulement pour accorder une importance fondamentale à la sexualité virile de son enfant unique, estimant qu'il a agi «comme un homme » dans la scène de la découverte des sexes :

> Le gustan mucho las muñecas a tu hijo – dijo Klaus una de las primeras veces que papá me llevó a la fábrica. [...] Mi padre, que se había sumido en los papeles de su escritorio olvidado ya la presencia de su vástago, tardó en contestar casi el mismo tiempo que yo en recordar dónde me encontraba.
> -Mientras le gusten para verlas y no quiera ser una muñeca… – dijo en medio de una carcajada que consiguió aterrorizarme.
> Klaus, por su parte, se acercó al archivero. Sus ojos azules buscaron los míos. Después de escudriñarme durante varios segundos, dictaminó categórico:
> -No debes preocuparte, Julián. Tu hijo es uno de los nuestros.
> Poco tiempo después ambos tendrían un motivo para comprobarlo. Klaus fue más condescendiente, pero mi padre – tal vez obligado por la formalidad de corregirme – me dio unos buenos cinturonazos y me mantuvo lejos de la fábrica por unas semanas. También mis tías, la abuela, mamá misma se mostraron reservadas y ceñudas, pero yolas escuché celebrar mi «travesura » cuando me creían dormido o en otra habitación.
> -Es todo un hombrecito. Aún no cumple los seis años y ya dispone como todo un señor. Se ve que va a salir a su padre…
> Esas palabras, la especie de reverencia que ocultaban, si bien me llenaban de un orgullo desconocido, tampoco dejaban de sorprenderme e intrigarme, y repasaba las escenas que le habían dado origen. Una y otra vez, en esa suerte de película muda que se proyectaba en mi recuerdo todavía reciente, volvía a ver a la hija de la afanadora de la fábrica con su vestido de flores, semejante a uno de los atuendos con que vestían las muñecas[535].

[535] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo*. Mexique : Alfaguara, pp. 20-21

La caractérisation de Julián Mercader devenu adulte et sa relation avec les poupées peut se lire en corrélation avec les postulats freudiens et ses considérations sur le jeu chez l'adulte. Parvenu à cet âge, le jeu peut devenir une activité « étrange », surtout lorsqu'elle ne fait plus de distinction entre la réalité et le fantasme[536]. Pour Freud, le jeu de l'enfant est équivalent au fantasme de l'adulte. La seule différence réside dans le fait que l'enfant est habile à faire la distinction entre la réalité et le fait de jouer, tandis que l'adulte n'en est pas capable. C'est pourquoi cette activité peut devenir plus tard un symptôme pathologique : « L'enfant distingue très bien son monde ludique, en dépit de tout son investissement affectif, de la réalité, et il aime étayer ses objets et ses situations imaginées sur des choses palpables et visibles du monde réel »[537].

Julián Mercader évolue dans sa construction en vivant ce « jeu » avec des poupées comme une expérience réelle. Pour consolider cette stratégie fictionnelle, Ana Clavel parvient à mettre en scène une confusion des images réelles et imaginées par le personnage avec les poupées :

> Mientras Violeta subía a su recámara y nos dejaba solos, era extraño aguardar junto a ellas, a las que conocía desde antes de su nacimiento en los moldes, de quienes en cierta medida era yo su progenitor, y presenciar ahora su naturaleza inquietante y silenciosa. Sentadas a mi alrededor, los brazos y las piernas abiertos no sé si reclamando una suerte de abrazo total o encarnando un estado de gracia fulminante y dispuesto, eran también pequeñas esfinges del destino cuyos labios inmóviles parecían susurrar: « Sabemos mucho mejor que tú mismo lo que estás pensando detrás… »[538].

La fascination pour ces objets se présente comme un exercice de contemplation de leurs membres articulés. À mesure que Julián Mercader grandit parmi ces objets, les poupées vont susciter chez lui du plaisir et de l'adoration, ce qui transpose le concept de beauté et d'érotisme sur des formes du désir qui ne visent pas un objet de nature humaine :

> Y es que cada brazo, pierna, torso, cabeza, era una totalidad asombrosa y resplandeciente, perfecta en su calidad de carne torneada, cuya languidez absorta

[536] FREUD, S. (1908) « La création littéraire et le rêve éveillé ». Paris : PUF, 1985, pp. 36-37
[537] *Ibid.*, p. 34
[538] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo*. Mexique : Alfaguara, p. 74

> incitaba al tacto y a la cercanía. Y yo las veía emerger de los moldes que don Gabriel y su hijo descargaban en la banda mecánica para iniciar el proceso de enfriamiento y me parecía que el mundo todo caminaba sobre esos rieles, y sin saberlo, aprendía, paso a paso, que la belleza más insoportable es aquella que, en su bostezo letárgico, reclama a gritos una voluntad irredenta de ser profanada[539].

Las Violetas se construisent de manière vraisemblable à un objet symbolisé, un corps réel qui est un modèle et un objet halluciné : Violeta. Les odeurs de sa fille adolescente et ses changements corporels, sont des éléments essentiels qui guident la création de poupées. Si tant est que nous admettions que l'origine de la perversion fétichiste du personnage est le regard, l'odorat possède aussi un rôle important dans la caractérisation perverse du protagoniste masculin. C'est après l'épisode du bain, pendant lequel Julián Mercader respire l'odeur de sa fille, que le personnage décide de créer les premières poupées parfumées :

> Tal vez debí escudriñar en el clóset donde durante meses permaneció su ropa colgada fantasmalmente. En vez eso, me dirigí un día al baño de Violeta y allí encontré los vestigios de su esencia resuelta en ninfa: un aroma tenue a bosque y miel. Y entonces anticipé el sueño por el que he vivido el recuerdo de esa herida en el que podría resumirse mi existencia[540]. […] La gabardina de Isabel goteaba entre mis manos. La colgué de un perchero del recibidor y balbuceé.
> -No sé de qué hablas…
> Percibí que los labios de Isabel hacían un puchero de desprecio antes de decir:
> -Ustedes los hombres nunca saben nada…¡La menstruación! Qué más podía ser. ¿Dónde está Violeta ?
> Recordé la bruma del bosque todavía cálido y húmedo en la punta de mis dedos y musité:
> -En el baño.
> Isabel debió sentir mi desolación pues aunque ya se dirigía hacia las escaleras, regresó a mi lado, me acomodó el cuello desaliñado de la camisa y me plantó un beso de chiquilla que juega a comportarse como adulta.
> -Y pensar que cuando era niña quería que fueras mi novio… Mira en qué estado te encuentras – se refería a mi barba sin afeitar, la camisa desbordada, ese aire de orfandad con el que había quedado tras la partida con su hermana.
> No pude responderle, si acaso acallar un gemido que yo bien sabía que no tenía que ver solamente con Helena. Sí, me hallaba solo y era más que nunca vulnerable a mis propios suplicios. Isabel me acarició la barba incipiente; sus labios apuntándome con el candor de su curveada ternura: – Tienes que reaccionar. De acuerdo, Helena se fue. Pero te queda tu hija… Si no puedes solo, debías conseguirte otra mujer.
> Agradecí sus palabras con una sonrisa. Pero estaba roto. La miré subir casi brincando con sus piernas flexibles de amazona que alguna vez han cabalgado en el

[539] *Ibid*., p. 20
[540] *Ibid.*, p. 68

> corcel de mis muslos. Fue entonces que pensé en construir las Violetas púberes. Abrirlas y hacerlas sangrar. Quebrantar sus cuerpos cerrados y perfectos de muñecas inofensivas, romperlas con una grieta esencial, hacerlas vulnerables. Tan vulnerables y frágiles – sé muy bien que pocos se atreverán a admitirlo – como sólo un hombre es capaz de serlo[541].

Plusieurs passages témoignent de la façon dont l'odeur « imprègne » la perversion du personnage :

> Después no pude resistirme a la infidelidad: entre todas las fragancias elaboradas por esa mujer pródiga que siempre fue Clara, había dos esencias que, de manera singular, podían montarme y hacerme cabalgar el cuerpo cálido y el embriagante perfume de las violetas[542].

À propos de ce personnage pervers, Ana Clavel déclare dans une interview qu'il existe une clé pour se livrer au désir interdit. Il s'agit de trouver une manière saine d'y accéder par le moyen de la fantaisie : « Violentar a alguien, independientemente de la edad, siempre será un crimen, pero eso no implica que no puedas buscarle cauces adecuados o explorar el erotismo a nivel de la fantasía »[543].

Le personnage de Julián Mercader transmet au lecteur l'idée que, grâce à la sublimation des poupées, ses désirs ne peuvent pas être considérés comme illicites. Cette confession, s'adresse en miroir à l'« Autre », c'est-à-dire, au lecteur et à ces entités fictionnelles qui condamnent le désir sublimé : « [Q]uiero repetirlo una vez más, mi crimen no es del todo un crimen, aunque tampoco, lo reconozco, puedo declararme inocente ¿O es que acaso alguien se atrevería a condenar a Hans Bellmer por haber soñado sus muñecas? »[544].

Las Violetas sont des objets sublimés qui conservent une nature transcendantale pour Julián Mercader. Même si elles peuvent être source d'excitation érotique dans les

[541] *Ibid.*, pp. 70-71
[542] *Ibid*., p. 97
[543] Interview avec Ana Clavel, ANONYME. (2007) « La mexicana explora los límites del incesto». Agencia Efe
[544] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo*. Mexique: Alfaguara, p. 35

fantaisies oniriques, dans la réalité du roman, ces créations deviennent des instruments d'adoration et de dévotion, élevées par le personnage au rang de beauté idéale :

> Alguna feminista me acusará de equiparar a las mujeres con muñecas de reducirlas a su esencia de objeto ritual. Por el contrario, Las Violetas siempre aspiraron a convertirse en mujeres. Mujeres muy peculiares, por cierto: en tamaño natural, de cuerpos tiernos y virginales, Las Violetas fueron eternas niñas pubescentes en el incierto cruce de los reinos aéreo y terrenal: sólo había que mirarlas a los ojos de guiños acuosos, más que por los iris vidriados, por la desilusión de no ser tocadas cuando el hombre que las había comprado se resistía a jugar con ellas, para entenderlo[545].

Prises en tant qu' éléments sémantiques, les poupées érotiques peuvent s'interpréter dans un langage qui cherche à rendre visibles, à travers les mots, ces « appétits de l'âme » contrariés que Freud définit dans sa théorie des pulsions. Las Violetas vont se convertir en objets qui renvoient aux pulsions d'autoconservation postulées par Freud, ce qui permettrait d'expliquer le fait que Julián Mercader détourne son désir incestueux qu'il éprouve pour sa fille vers cet objet :

> Al abrirla me encontré con una muñeca desconocida : en vez de las adolescentes muchachas de senos albeantes y carnes líneas fronterizas con uniforme escolar – con algunas variantes en el color de la falda y los adornos en el cabello o el tipo de zapatos, por ejemplo, era el modelo preferido por la mayoría de los clientes, aunque otros optaran por atuendos especiales – en el interior de la caja dormía una hermosa mujer apiñonada de vientitantos años, vestida de noche y con un antifaz de lentejuelas negras sobre el rostro sereno y altivo. Supe su nombre después, cuando leí el mensaje que me estaba dirigido y que traía guardado en el discreto bolso de fiesta que anudaba con una cadenilla sus manos dóciles y perfectas[546].

D'autre part, las Violetas permettent la mise en abyme des pulsions de mort théorisées par Freud. Ana Clavel use de métaphores, celle de la blessure et du sang qui s'écoule, par exemple. Ce sont les membres désarticulés qui provoquent chez Julián Mercader l'évocation d'émotions mortifères et agressives. Le personnage contemple les parties de la poupée à l'instar de la théorisation menée par l'artiste Hans Bellmer dans

[545] *Ibid*., p. 37
[546] *Ibid*., p. 40

sa poétique du désir. Il narre le fétichisme envers les poupées comme un état érotique en lien avec une image perverse des parties des poupées :

> Son sólo brazos de muñeca, me digo para tranquilizarme. En cambio, casi nunca me atrevo a ensoñar la juntura interior provocada por el ensamble demencial de los hombros suaves y redondeados que en realidad son otra cosa. No, no miro la oscuridad abismal de la herida resplandeciente a la que ambos brazos dan origen al ensamblarse, sino que desvío la vista a la penumbra circundante y entonces escucho su rumor de cascada silenciosa y pertinaz. Dos, tres segundos en el que el mundo se detiene, en suspenso el proyector de memoria en un fotograma auditivo que no emite sino un sonido lejano y circular: como una marejada de sangre que llena todos los huecos: no hay más paraíso posible[547].

Dans ce roman, plusieurs personnages masculins subliment leurs désirs pervers grâce aux poupées. Il est intéressant de souligner que cette sublimation, mise en narration à travers le discours du personnage, surgit dans le texte de fiction après le refoulement d'un amour impossible et interdit : « No pretendo engañar a nadie al decir que busqué consumar en las Violetas una pasión que me abrazaba las entrañas, en vez de dirigirme hacia el objeto real que la despertó tan despiadadamente»[548].

Las Violetas vont être ces instruments partagés par d'autres personnages masculins pour déplacer l'objet de désir réel dans la fiction vers un autre objectif, que l'on pourrait concevoir comme tourné vers le domaine artistique, tel que le postule Freud dans ses *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Cela prendra la forme cachée de poupées au sein de la fiction, instruments qui vont combler les appétits pervers d'autres hommes. Dans cette optique, nous reconstruisons les déclarations d'autres personnages pervers dans la découverte de leur désir : Helisberto Hernández se décrit comme un être mystérieux, à travers la mise en scène d'une voix réfléchie que nous pouvons lire en affinité avec la partie instinctive de la personnalité psychique freudienne. Il serait une sorte d'entité fantasmée qui décrit au lecteur et à Julián Mercader l'intensité des abymes du désir qui trouvent leur origine dans une passion qui ne peut être assouvie :

> Aunque no nos atrevamos a decirlo, toda pasión tiene un nombre y un origen cercanos. A veces, al imaginar la dulzura de sus pequeñas insolentes, me he

[547] *Ibid.*, p. 58
[548] *Ibid.*, p. 47

> preguntado cuales pudieron ser los suyos. Por supuesto, sé desde siempre que su único nombre verdadero – ese que le pertenece a cada quién más allá de la confusión y la apariencia – es justamente Violeta. La irremediablemente violada. ¿Verdad que no me equivoco[549]?

Lacan éclaire le concept de la sublimation freudienne et l'envisage comme un processus qui nous permet de mettre en relation l'opposition entre nature et culture. L'objet sublimé est un outil accepté socialement qui ne constitue pas un danger, car c'est un instrument construit par l'homme qui résulte du domaine de l'externe, de l'autorité et de la conscience morale.

La sublimation du désir du personnage par les poupées est proposée comme une voie positive qui évite la transgression. La construction de poupées devient une pratique saine qui permet à Julián Mercader d'apaiser le désir incestueux qu'il ressent envers sa fille Violeta, et qui relève d'un exercice collectif partagé avec d'autres personnages du récit, tels Klaus Wagner ou Helisberto Hernández : « Así de contagiosas son las pasiones que no hacen sino despertar una enfermedad latente que creíamos ya erradicada »[550].

Patrick Valas postule que « Le pervers, contrairement au névrosé, n'est pas intéressé par la pornographie, ni par la prostitution »[551]. Lacan, dans ses *Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*[552], nous dit que la différence entre le sujet pervers et le névrosé se situe dans la volonté d'aller chercher la jouissance de l'Autre comme miroir à son plaisir. L'individu pervers imagine l'Autre, mais il ne se focalise pas sur l'acte sexuel en lui-même. Il se concentre plutôt sur la relation imaginée et fantasmée d'un rapport à l'objet et au plaisir que celui-ci comporte au-delà de l'exercice érotique. À cet égard, dans les formules freudiennes, il faut prendre en compte que la sublimation ne s'applique pas en exclusivité au domaine sexuel, mais cette dimension psychique est enracinée dans un processus de répression culturelle et sociale beaucoup plus complexe.

---

[549] *Ibid.*, p. 47
[550] *Ibid.*, p. 46
[551] VALAS, P. (1998) *Les di(t)mensions de la jouissance. Du mythe de la pulsion à la dérive de la jouissance*. Paris : Ed. Broché, Érès, p. 9
[552] LACAN, J. (1964) *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. *Le Séminaire, Livre XI*. Paris: Ed Poche, 2014

Ana Clavel a réussi à récréer un personnage pour lequel les poupées deviennent des êtres avec lesquels il partage un rapport existentiel profond, différent et étrange. Ce contexte de lecture psychanalytique peut nous conduire à trouver l' esthétique du récit et à découvrir comment cette linguistique est mise à notre portée par le biais de l'écriture. Cette esthétique nous permet de mettre l'accent sur des questions rhétoriques qui se posent à propos du champ de l'interdit. Ces formules cherchent à expier un désir étrange, mais cette combinaison de plaisir/déplaisir est toujours une méthode d'écriture en dialogue avec l'Autre, le lecteur, à qui se confie le personnage de fiction, tel que le sujet pervers le ferait avec une thérapeute. Julián Mercader se met à nu en évoquant sa culpabilité: « Las Violetas, esos modelos únicos que circulan subrepticiamente por el mundo para dirigirse a las alcobas o a las salas de juego de quien podía pagarlos, pero también un reino y un nombre por los que nunca debí haberme dejado tentar »[553].

Le discours de Julián et son lien aux poupées évolue dans une narration proche d'un état pathologique. Le personnage s'évade du monde pour construire des poupées, au point d'écouter les voix de ces êtres dans un acte de sublimation qui les humanise et entraîne le personnage à déformer la réalité :

> También es cierto que cada vez eran más flexibles y complacientes […]. Pero yo no me daba abasto: eran ya cinco y no podía cumplirles a cada una, darles su ración de atención y cuidados. A su modo silencioso me lo hacían saber: un descendimiento de párpados inesperado, el movimiento lateral de un rostro como negándose a participar en los rituales y en los juegos »[554].

Las Violetas vont devenir la principale raison d'exister de notre héros. Paradoxalement, même si ces objets représentent une source de sublimation en référence à l'objet de désir primaire (sa fille), Julián Mercader se détache progressivement des autres personnages, à commencer par Violeta, à mesure que l'idolâtrie pour les poupées s'intensifie. Le personnage nie pourtant la réalité concrète, puisqu'il imagine avoir une relation transcendantale avec ces êtres en plastique :

[553] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo*. Mexique : Alfaguara, pp. 26-27
[554] *Ibid.*, p. 94

> Esa suerte de capullos inviolados que eran las Violetas niñas, entre otras cosas, gracias al artilugio de redes capilares que, por debajo de la piel mentida, las hacía sonrosar de pies a cabeza, confiriéndoles lo mismo rubor a sus mejillas que lubricidad a su oculta sonrisa virginal. No me equivocaba, según constataría más tarde: H. H casi había regresado de nuevo a la locura por intermediación de las inocentes Violetas. Y eso que sólo las conocía de nombre, según me enteraría más tarde. Y eso que sólo había soñado su olor y no sabía nada de su origen de incesto y devoción[555].

Assoun explique que les formes de sublimation développées par le sujet pervers sont comparables au sentiment que peut susciter une œuvre artistique, à travers laquelle l'individu peut se détacher de la réalité par l'idéalisation : « N'est-ce pas quelque chose même de la création qui est illustré à travers l'œuvre d'art, véritable point de rencontre entre le regard (voilé) du créateur et celui du spectateur ? »[556].

En ce sens, il est intéressant de se pencher sur le travail de Binet, qui met en rapport « amour normal » et « amour fétichiste ». Pour cet auteur, on peut parler d'amour normal lorsque l'individu aime l'ensemble de la personne au même degré, mais de perversion fétichiste quand l'amour se borne à une fraction de l'individu et non pas à son intégralité : « L'amour du perverti est une pièce de théâtre où un simple figurant s'avance vers la rampe et prends la place du premier rôle »[557].

Le personnage fétichiste du roman, comme s'il menait une performance théâtrale entre son fantasme et la réalité, présente un objet auquel Ana Clavel a voulu attribuer un lien affectif au début de l'histoire, c'est-à-dire à l'âge prépubère, («Je me suis senti en sécurité à côté de ce personnage sans blessure aucune »)[558] va permettre à l'écrivaine de donner une direction cohérente à l'évolution narrative d'un désir fétichisé :

> Resultó ser una Violeta ingobernable por lo que había que someterla siempre de pie: atada, amordazada, aun descoyuntada, conservaba esa altivez del aire y muchas veces, mientras la contemplaba emerger, desnuda e incompleta en medio del naufragio, me sentía doblegado por su orgullo hiriente[559].

---

[555] *Ibid.*, p. 41
[556] ASSOUN, P. L. (1996) *Littérature et psychanalyse*. Paris: Ellipses, p. 104
[557] BINET, A. (1887) *Le fétichisme dans l'amour*. Paris : Bibliothèque des Introuvables, 2000, p. 25
[558] Interview avec Ana Clavel, ANONYME. (2007) « La mexicana explora los límites del incesto». Agencia Efe, pp. 22-23. La traduction est à nous.
[559] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo*. Mexique : Alfaguara, p. 98

Pour Alfred Binet, la perversion du sujet fétichiste est parfois tellement forte qu'elle ne laisse pas d'opportunités aux relations sexuelles normales. Ceci semble être ce qui attend le personnage de fiction quand la perversion fétichiste atteint son paroxysme : « Bellmer había tenido razón al ensamblar en un par de brazos la materia incandescente del deseo : bien mirado, por donde quiera podría saltar la liebre encarnecida del deseo »[560].

Les fantaisies du personnage concernant les poupées admettent des activités sexuelles traditionnellement conçues comme perverses, narrées par le personnage dans la passivité des poupées, ce qui s'expliquerait par la nature inanimée de ces êtres: « Pero era hermoso contemplarlas en ese abandono perfecto, esa pasividad extática que sólo las muñecas pubescentes pueden adoptar sin morirse del todo »[561].

Freud reformule l'échelle des perversions dans le binôme masculin-féminin. Le sadique possède une position active et agressive qui est associée dans le sens traditionnel au rôle masculin. À l'opposé, le masochisme se définit comme « la dénomination de toutes les attitudes passives adoptées face à la vie sexuelle et l'objet sexuel, dont le plaisir unique est d'endurer de leur objet aimé toutes les humiliations et tourments sous une forme symbolique comme sous une forme réelle »[562]. Néanmoins, malgré les dispositions sexuelles opposées, les deux perversions sont étroitement liées : « un sadique est toujours en même temps un masochiste, même si le côté actif ou passif de la perversion peut être plus fortement développé chez lui et constitue son activité sexuelle dominante »[563]. Le sadique et le masochiste expérimentent donc, chacun à leur manière, les pulsions de destruction, liées aux relations objectales. Chez le masochiste, la pulsion se manifeste vers l'intérieur, tandis que chez le sadique, celle-ci se déploie vers l'extérieur[564].

Ana Clavel met en avant les tendances sadomasochistes des fantasmes de Julián Mercader, qui soumet et attache les poupées dans une attitude sadique présentée comme propre au domaine du fantasme et du rêve diurne :

> A veces sin que hubiera dado motivo, las ataba muy juntas a las tres pequeñas: sus piernas, brazos, torsos y sexo se entreveraban en una flor compuesta y demencial

[560] *Ibid.*, p. 70
[561] *Ibid.*, p. 99
[562] FREUD, S. (1905) *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Paris : Gallimard, 1987, p. 69
[563] *Ibid*., p. 71
[564] *Ibid*., p. 61

> [...] Pero era hermoso contemplarlas en ese abandono perfecto, esa pasividad extática que sólo las muñecas pubescentes pueden adoptar sin morirse del todo[565].

Mais parfois, Julián Mercader aime se sentir dominé par ces êtres en plastique et adopte lui-même une attitude passive/masochiste dans ses rêves érotiques : « Son sólo brazos de muñeca – me digo para tranquilizarme. En cambio, casi nunca me atrevo a ensoñar la juntura interior provocada por el ensamble demencial de los hombros suaves y redondeados que en realidad son ya otra cosa»[566]. Ainsi, le personnage masculin va fantasmer comme s'il se positionnait à la fois en tant que victime et bourreau à travers les positions sexuelles des fantaisies avec las Violetas. Il va même s'interroger sur l'importance de la tendance sadomasochiste que ces êtres ont pris dans sa vie sexuelle: « ¿Cuándo empecé yo a torturar a mis muñecas y a dejarme torturar por ellas? »[567].

Deleuze prétend que le sujet fétichiste présente souvent une tendance sadomasochiste vers l'objet fétichisé :

> Il apparaît en ce sens que le fétichisme est d'abord dénégation (non, la femme ne manque pas de pénis) en second lieu, neutralisation défensive (car contrairement à ce qui se passerait dans une négation, la connaissance de la situation réelle subsiste) […] en troisième lieu, neutralisation protectrice, idéalisatrice car de son côté, la croyance à un phallus féminin s'éprouve elle-même comme faisant valoir les droits de l'idéal contre le réel, se neutralise ou se suspend dans l'idéal, pour mieux annuler les atteintes que la connaissance de la réalité pourrait lui porter[568].

Les perversions sadomasochistes se développent chez le protagoniste comme un idéal du fantasme imaginaire. Le pacte de Julián Mercader avec ses poupées nous rapproche de la définition que Deleuze offre du masochiste : « C'est le sadique qui pense en termes de possession instituée, et le masochiste en termes d'alliance contractée. La possession est la folie propre du sadisme, le pacte celle du masochisme »[569]. Pour Deleuze, il ne peut pas exister de masochisme sans fétichisme. Le fétichisme du masochiste ne nie pas le fait que la femme ne possède pas de pénis. C'est dans cette perspective que nous pouvons voir une corrélation avec la manière dont

[565] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo*. Mexique : Alfaguara, p. 99
[566] *Ibid.*, p. 64
[567] *Ibid.*, p. 101
[568] DELEUZE, G. (1967) *Présentation de Sacher Masoch. Le froid et le cruel*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2007, p. 29
[569] *Ibid*., p. 20

Julián Mercader imagine les femmes dans la représentation de ses fantaisies sexuelles. Les personnages féminins possèdent un objet « pointu » qui le pénètre avec violence.

Julián Mercader se renferme de plus en plus dans sa passion, au point d'entendre les demandes d'affection de ses poupées dans un acte de sublimation qui humanise ces objets et qui conduit le personnage à déformer la réalité :

> También es cierto que cada vez eran más flexibles y complacientes […]. Pero yo no me daba abasto: eran ya cinco y no podía cumplirles a cada una, darles su ración de atención y cuidados. A su modo silencioso me lo hacían saber: un descendimiento de párpados inesperado, el movimiento lateral de un rostro como negándose a participar en los rituales y en los juegos[570].

Les poupées deviennent la principale raison de vivre du héros du roman. Paradoxalement, alors même que ces objets constituent la sublimation du désir envers sa fille Violeta, Julián Mercader va se détacher progressivement d'autres personnages, à commencer par sa fille, à mesure que son idolâtrie pour les poupées s'intensifie. Il nie également la réalité concrète, imaginant entretenir une relation intense et mystérieuse avec ces êtres en plastique.

Pour répondre à la question de la pathologie fétichiste, Freud révèle que l'anomalie s'installe chez le sujet réel quand le fétiche finit par se substituer à l'objet du désir initial et se transforme en instrument exclusif du désir[571]. Le discours de Julián Mercader, qui se construit dans le déni, pourrait être interprété comme une volonté de l'auteure de jouer avec l'ambiguïté psychique du vrai sujet fétichiste, qui, d'après les recherches psychanalytiques, peut ignorer les limites entre le fantasme et la réalité.

Même son instructeur, le personnage de Klaus Wagner, semble l'avertir de l'existence de ces abymes du désir avec son regard profond; pourtant, l'obsession du protagoniste pour les poupées évolue vers une dimension où la perversité se fait plus obscure, guidée par un instinct irrationnel :

[570] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo*. Mexique : Alfaguara, p.94
[571] FREUD, S. (1905) *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Paris : Gallimard, 1987, p. 63

> Sí…pero habrá que fabricarla de tal modo que pueda comportarse – me detuve sin saber por qué, sólo la súbita consciencia de que un velo se rasgaba y un Julián irreconocible para mí hablaba por mi boca y entonces éramos dos desconocidos pero cercanos, tal vez gemelos no uno al lado del otro, sino atrás, uno adentro del otro – …comportarse como una adolescente en una flor de su edad[572].

> Creo que Klaus, a quien pocas cosas podían perturbar, tampoco se lo esperaba. Recordé su mirada cristalina que muy tempranamente, muy cercano el episodio de Naty y mi fascinación primera por los miembros inarticulados de las muñecas, me había reconocido con un leve gesto de bienvenida hacia una multitud de iguales donde mi padre y el propio Klaus Wagner me darían cabida tarde o temprano. Pero en esta ocasión la mirada del hombre que otras veces había fungido en mí un segundo padre, a su modo y en su reticencia más accesible que el otro, me contemplaba con un gesto inusual, sorprendido de verme avanzar en el camino de los deseos donde al parecer él hacía tiempo se había detenido[573].

Le personnage de Klaus Wagner pourrait correspondre au Père séducteur ou idéal, tel qu'il a été décrit par Freud. À la fin du roman, Klaus Wagner va être identifié avec la loi, préoccupé par la façon dont ce désir halluciné consume le protagoniste. Nous pouvons identifier ce personnage aux postulats de Kristeva dans le chapitre « Freud et l'amour : le malaise dans la cure », contenu dans *Histoires d'amour* :

> Toutefois, il y a aussi une nécessité structurale de son amour unique en tant qu'élection symbolique : elle apparaît par la suite en tant qu'urgence de donner des règles morales ou un droit à la tribu. Ce père sera reconnu alors non pas comme un séducteur, mais comme une Loi, comme une instance abstraite de l'Un qui sélectionne notre puissance identificatrice et idéalisatrice[574].

La poupée est un outil sémantique qui sillonne toute la fiction de Clavel, de l'enfance du personnage jusqu'à l'âge adulte. C'est un artifice qui accompagne l'évolution du regard fétichiste du protagoniste et qui permet de rendre compte de la façon dont le désir prend de l'ampleur face à ce « partenaire érotique » que devient la poupée. La question du devenir de cet antihéros, caractérisé comme un fabriquant de poupées sur lesquelles il fantasme, m'évoque un poème de Michel Nedjar. Cet artiste

[572] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo*. Mexique : Alfaguara, p.72
[573] *Ibid.*, pp. 82-83
[574] KRISTEVA, J. (1983) *Histoires d'amour*. Paris. Ed. Folio, p. 63

plasticien qui travaille sur les poupées nous offre un poème qui décrit sa principale source d'inspiration à l'instar d'un être mystérieux, hanté, étrange.

Qu'est-ce que c'est qu'une poupée ?
Qu'est-ce que c'est qu'une poupée ?
C'est quelque chose d'étrange
C'est quelque chose de l'ombre
C'est quelque chose de la terre
C'est quelque chose de l'origine
C'est quelque chose de magique
C'est quelque chose de paternel
C'est quelque chose d'interdit
C'est quelque chose de Dieu
C'est quelque chose de lointain
C'est quelque chose sans yeux
C'est quelque chose d'animal
C'est quelque chose d'oiseaux
C'est quelque chose de silencieux
C'est quelque chose d'éternel
C'est quelque chose de boue
C'est quelque chose de cailloux
Quelque chose de végétal
Quelque chose de l'enfance
Quelque chose de cruel
Quelque chose de joie
Quelque chose de cri
Quelque chose de muet
Voilà[575] !

4.7. Du désir et du regard

Ana Clavel réussit à exalter le caractère extrême des passions à travers le paroxysme, figure rhétorique qui va l'aider à réfléchir, d'une manière parfois démesurée, à la question du désir réprimé. La psychanalyse lui permet ainsi de rendre compte des particularités du désir.

D'après Julia Kristeva, l'homme de la modernité explore son propre désir dans une espèce de psychose qui l'entraîne à rompre avec la réalité. Et selon Freud, c'est le refus de la pulsion qui mène l'individu à la dénégation et déclenche un état d'angoisse

[575] Poème de Michel NEDJAR, cité dans LAUFER, L. (2004). *Peurs et terreurs d'enfance*. Paris : Editeur ERES, p. 64

qui parfois n'est perceptible qu'au niveau inconscient. C'est précisément dans le processus d'écriture, nous dit Kristeva, que cette pulsion, que nous pourrions considérer comme psychotique, acquiert une signification qui va au-delà d'un contenu sémiotique pouvant sembler insensé mais, qui au niveau pulsionnel, va développer un langage qui devient une réalité importante de la psyché de l'individu : « La práctica de la escritura, al desplegar el sentido hacia las sensaciones y las pulsiones, alcanza el sinsentido y hace manifiesta su palpitación en un orden ya no simbólico sino semiótico »[576].

Dans *Las Violetas son flores del deseo*, nous pourrions parler d'un désir pulsionnel soumis à la question de la perte et à l'absence, au vide, à la contradiction que suppose la recherche d'une esthétique de la « jouissance ». Ainsi, le regard dans cette narration est l'objet, qui, secoué par les conventions sociales et morales, empêche la consécution du plaisir.

Nous partageons les conclusions de Paul Ricœur : « Le texte est un champ limité de constructions possibles. […] S'il est vrai qu'il y a toujours plus qu'une façon de construire un texte, il n'est pas vrai que toutes les interprétations sont équivalentes »[577]. Certes, le champ des possibilités d'interprétation que nous avons choisi dans l'étude de cette fiction de Clavel est celui de la psychanalyse. Notre approche suggère que ce texte, par son aura hallucinatoire et fantasmatique, demande une interprétation et une décodification à partir de ces théories. La psychanalyse va nous permettre de donner un sens et/ou une explication à certains passages du texte, permettant ainsi d'éclaircir et de rendre lisible une écriture du désir. Le rapprochement entre littérature et psychanalyse est de décoder un langage ouvert à de multiples significations. La littérature propose, tel que le signale Jean Bellemin Noël[578], de nous amener à déchiffrer ces messages « en manque » ou « en excès » cachés dans les obscurités du désir humain.

Il est vrai que certaines interrogations resteront ouvertes. Cette recherche nous porte à affirmer que Clavel s'est documentée sur la théorie freudienne et lacanienne, la psychanalyse devenant pour cette auteure un support créatif et scriptural qui rend possible la transformation des rapports induits entre l'écriture et le lecteur. L'historicité du texte et du lecteur jouent un rôle fondamental. Le rapport à l'image et aux méthodes visuelles transforme la lecture. Les procédés du monologue intérieur hérités du nouveau

[576] KRISTEVA, J. (1999) *El porvenir de una revuelta*. Madrid: FCE, p. 23
[577] RICŒUR, P. (1969) *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique*, Paris : Seuil, 2013, p. 221
[578] BELLEMIN-NOËL, J. (1978) *Psychanalyse et littérature. Que sais-je ?* Paris: Presses universitaires de France, p. 7

roman s'enrichissent par une écriture expérimentale qui dilue l'importance de ce qui est exclusivement issu du texte littéraire, renforçant l'idée selon laquelle la psychanalyse devient surtout une théorie du langage (Lacan), puisque c'est par son intermédiaire qu'elle a su expliquer les abymes du désir. Dans certains textes comme celui de Clavel et d'autres écrivains qui ont précédé cette analyse, la psychanalyse est une source esthético-sémantique essentielle pour perfectionner une écriture du désir qui, tel que nous souhaitons le suggérer, s'offre au lecteur sous la forme d'une esthétique proche de la jouissance par l'intermédiaire de l'image poétique. Ce chapitre a été déchiffré en grande partie à travers une interprétation philosophique du texte de Clavel, à la lumière des notions psychanalytiques sur le désir pervers. Cependant, une question plus ample reste ouverte: comment cette réécriture de la psychanalyse, souvent en rapport avec certains mouvements de l'avant-garde, qui se réinvente à travers la création littéraire, est-elle perçue et comprise par le lecteur d'aujourd'hui ? Le désir est une dimension tellement énigmatique et compliquée qu'il s'avère difficile de le classer ou de tenter d'interpréter toutes ses particularités ambivalentes. Tout ce que nous savons sur cette entité correspond à des manifestations étudiées par la théorie psychanalytique qui ont été extériorisées par le langage. Il est possible d'observer la façon dont cette discipline a contribué à préciser l'origine de cette énergie pulsionnelle :

> C'est dans le champ du désir que nous essayons d'articuler les rapports du sujet à l'objet. Ces rapports sont des rapports de désir car c'est dans le champ du désir que l'expérience analytique nous apprenne que le sujet doit s'articuler. Le rapport du sujet à l'objet n'est pas un rapport de besoin, c'est un rapport complexe, que j'essaie précisément d'articuler[579].

Même si la dimension du désir est aujourd'hui banalisée dans l'usage courant, il est difficile de l'envisager en profondeur si nous n'avons pas connaissance de certaines notions qui ont éclairci cet univers. La science des rêves a révélé cette « force intérieure » à travers l'analyse de l'extériorisation de manifestations inconscientes. Rares sont les écrivains qui se plongent dans une narration qui confère autant de puissance et d'intensité aux pulsions, à l'instar de la démarche de l'écrivaine mexicaine dans ce roman. Une herméneutique psychanalytique du texte de Clavel nous renforce dans

[579] LACAN, J. (1958-9) *Le Séminaire, Livre VI, Le désir et son interprétation*. Paris : Ed. De la Marinière, 2006, p. 108

l'idée que la psychanalyse aide les écrivains contemporains à donner forme à des représentations psychiques d'une telle envergure :

> Le désir est-il ou non subjectif ? Cette question n'a pas attendu l'analyse pour être posée. Elle est là depuis toujours, depuis l'origine et ce que nous pouvons appeler l'expérience morale. Le désir est à la fois subjectivité-il est ce qui est au cœur même de notre subjectivité – il est ce qui est le plus essentiellement sujet – et il est en même temps le contraire, il s'oppose à la subjectivité comme une résistance, comme un paradoxe, comme un noyau rejeté, réfutable[580].

Des textes comme *Las Violetas son flores del deseo* cherchent dans l'intertextualité psychanalytique à attirer l'attention de n'importe quel lecteur. Cependant, l'interprétation de ce texte de Clavel nous permet d' affirmer que la lecture « substantielle » se destine plutôt à un public averti, au fait de la théorie psychanalytique. C'est pourquoi nous aimerions faire la distinction entre ce texte qui utilise l'intertextualité psychanalytique et certaines poétiques contemporaines où les concepts sont parfois mal interprétés et simplifiés.

Même si nous admettons aujourd'hui que la psychanalyse n'a pas été démontrée sur la base de critères scientifiques universellement acceptés, il s'est instauré une relation multidimensionnelle entre la tradition psychanalytique et la création poétique contemporaine. Cette association devient à la fois un mode de création pour l'écrivain et une méthode d'analyse pour la critique littéraire. La psychanalyse offre un fabuleux support de lecture et d´écriture pour le roman de fiction moderne. Elle participe à un spectacle esthético-sémantique qui éclaircit des lectures qui étaient incompréhensibles pour le lecteur avant la contribution des théories psychanalytiques. En l'absence de conceptualisations suffisantes au sujet des profondeurs de la psyché, l'imaginaire ne pouvait pas être détaillé avec autant de minutie. C'est dans cette optique que nous affirmons aujourd'hui que les conceptions psychanalytiques ont contribué à « donner vie » à des caractérisations beaucoup plus complexes dans la littérature contemporaine, principalement en ce qui concerne les domaines de la sexualité et du désir.

[580] *Ibid.*, p. 171

CHAPITRE 5

Corps étranges en exhibition

C'était un homme sérieux, il passait son temps à jouer.

~ Lewis Carroll

Ne serait-ce pas dans la réalité même de la poupée

que l'imagination trouverait ce qu'elle cherchait de

joie, d'exaltation et de peur ?

~ Hans Bellmer

Dans la littérature contemporaine, nous constatons la mise en œuvre d'espaces identitaires qui s'éloignent d'une conception binaire du monde (nature/culture) et qui redéfinissent des univers du corps qui peuvent se penser à travers toute une série de questions (émotives, sensorielles, esthétiques…). En lien avec ces expériences corporelles singulières et individuelles se dénaturalisent des configurations de la corporéité qui atteignent des visées collectives. Ces imaginaires peuvent se lire dans l'optique d'une pensée post-structuraliste du corps voulant se libérer des dichotomies (naturel/artificiel, homme/femme, sexe/genre, etc…).

L'étude de Donna Haraway, *A Cyborg Manifesto*[581], constitue un ouvrage fondamental en ce qui concerne cette conception du corps. Pour Haraway, le Cyborg serait un être exemplaire mythique de l'ère technologique, une entité conçue à mi-chemin entre la nature humaine et l'animal, comme une sorte de machine-vivante d'essence hybride, écartée de toute distinction. La métaphore du cyborg symbolise l'idée de l'abolition de frontières contraignantes entre le naturel et l'artificiel, l'esprit et le corps, le genre et le sexe :

> The cyborg is resolutely committed to partiality, irony, intimacy, and perversity. It is oppositional, utopian, and completely without innocence. No longer structured by the polarity of public and private, the cyborg defines a technological polls based partly on a revolution of social relations in the oikos, the household. Nature and culture are reworked; the one can no longer be the resource for appropriation or incorporation by the other[582].

Selon la philosophe américaine, nous pourrions déjà imaginer d'autres réalités sociales et culturelles dans notre vie postmoderne. Le cyborg est surtout la métaphore d'une performance corporelle nous encourageant à reconstruire de nouvelles identités pour repenser les corps. Cette étude, écrite par l'auteure sur le ton du sarcasme, invite à penser à toutes ces formes et manières abordées par la tradition pour faire référence à l'«Autre» et à la différence de l'ensemble hétéronormatif. Que cela soit un corps

[581] HARAWAY, D. (1984) *A Cyborg Manifesto*. London: Ed. Routledge, 1991
[582] *Ibid.*, p. 4

pervers, fétichisé, ou tout simplement le corps de la femme, toutes ces dimensions se distinguent du discours logocentrique :

> Communications technologies and biotechnologies are the crucial tools recrafting our bodies. These tools embody and enforce new social relations for women world-wide. Technologies and scientific discourses can be partially understood as formalizations, i.e., as frozen moments, of the fluid social interactions constituting them, but they should also be viewed as instruments for enforcing meanings. The boundary is permeable between tool and myth, instrument and concept, historical systems of social relations and historical anatomies of possible bodies, including objects of knowledge. Indeed, myth and tool mutually constitute each other[583].

La littérature et les arts, ainsi que les traditions populaires, ont contribué au mythe de la poupée. Nous pouvons établir un discours avec ce corps artificiel qui ouvre de nombreuses perspectives. Tel que l'explique Martine Lusardy dans *Ces poupées qui ne veulent pas être que des jouets*[584], la poupée est un outil propice à de multiples utilisations. Avant de devenir un jouet privilégié par les enfants, il a été le symbole de rituels chez de nombreuses tribus anciennes. Cet objet comporte diverses significations qui varient selon l'utilisation que l'on en fait. Ainsi, par exemple, les poupées Kachina constituent un symbole de la culture indienne du Nouveau-Mexique, des figures mystiques représentatives d'un peuple qui idolâtre cet objet comme une source de croissance spirituelle :

> Les poupées Kachina, fabriquées par les Indiens Hopi des hauts plateaux d'Arizona, illustrent parfaitement la richesse de sens dont un tel objet peut être porteur. Les Hopi continuent à vivre comme leurs ancêtres et, pour résister dans un territoire hostile, ils ont aux cours des siècles élaboré une religion complexe dans laquelle ils se sont assuré l'aide des puissances surnaturelles. Entre trois cents et quatre cent cinquante Kachina, esprits du feu, de la pluie, du serpent, ou encore esprits farceurs, espiègles, bienfaisants ou malfaisants président à leur destinée[585].

Il est intéressant de signaler le rôle significatif de la poupée dans le genre littéraire. Dans de nombreux récits, bien que sans être au centre de la fiction, nous

[583] *Ibid.*, p. 19
[584] LUSARDY, M. (2006). *Ces poupées qui ne veulent pas être que des jouets*. Cahiers Jungiens de Psychanalise. Pairs : Figures Miroir, n° 117, 2006/1
[585] *Ibid*., pp. 9-16

sommes face à un objet qui marquera la manière de percevoir l'enfance des personnages. À ce propos, l'universitaire Michel Manson, dans *La Poupée de Cosette, de la littérature au mythe*[586] mène une étude de quelques narrations de Victor Hugo et de Rousseau en se questionnant sur le mythe de ce jouet si particulier. Dans *Les Misérables*[587], Victor Hugo décrit ce lien d'identification entre l'enfance féminine et la poupée, qui vient représenter le premier modèle de féminité pour la femme. C'est ainsi que la poupée devient cet être intermédiaire entre la petite fille qu'est Cosette et sa féminité latente :

> La poupée est l'un des plus impérieux besoins et en même temps un des plus charmants instincts de l'enfance féminine. Soigner, vêtir, parer, habiller, déshabiller, rhabiller, enseigner, un peu gronder, bercer, dorloter, endormir, se figurer que quelque chose est quelqu'un, tout l'avenir de la femme est là[588].

Du point de vue de la connotation socio-culturelle associée à ce jouet, la poupée est, pour Simone de Beauvoir, l'alter ego de la petite fille, en tant qu'objet marquant le rôle passif de la femme et sa fonction reproductrice. En apprenant qu'il faut plaire, elle cherche donc à plaire, devenant plus tard l'objet de la domination masculine. La pensée de Beauvoir voit en la poupée une projection de la femme elle-même, un abandon de sa future autonomie par sa propre objectivation et un symbole de sa passivité face au monde qui l'entoure, plutôt qu'un substitut phallique. Dans *Le deuxième sexe*[589], et plus concrètement dans *L'expérience vécue*, Beauvoir dissèque les instincts masculins et féminins. Ils sont interprétés comme le résultat de comportements et de caractéristiques de la personnalité chez les enfants des deux sexes issus de leur capital culturel et social: « Chez les filles et les garçons, le corps est d'abord le rayonnement d'une subjectivité, l'instrument qui effectue la compréhension du monde : c'est à travers les yeux, les mains, non par les parties sexuelles qu'ils appréhendent l'univers »[590].

La philosophe française décrit le lien qu'ont traditionnellement conservé les sexes normatifs avec les objets. La poupée serait cet être inanimé auquel s' attache la

---

[586] MANSON, M. (2002) *La Poupée de Cosette, de la littérature au mythe*. Publié dans POIREL (Evelyne) (direct.), Lorsque l'enfant paraît …Victor Hugo et l'enfance, Paris : Somogy, p. 64-87
[587] HUGO, V. (1862) *Les Misérables*. Paris :Ed. Hatier, 2012
[588] *Ibid*., p. 321
[589] BEAUVOIR, S. (1949) *Le deuxième sexe.* Paris: Ed. Gallimard, 2010
[590] *Ibid.*, p. 13

femme depuis l'enfance, comme s'il s'agissait d'une prolongation d'elle-même. Beauvoir théorise le rapport que la femme a vis-à-vis de cette créature en plastique et dont le lien découle d'un comportement culturel :

> En compensation on lui met entre les mains, afin qu'il remplisse auprès d'elle le rôle d'alter ego, un objet étranger: une poupée. Il faut noter qu'on appelle aussi « poupée » ce bandage dont on enveloppe un doigt blessé : un doigt habillé, séparé, est regardé avec amusement et une sorte de fierté, l'enfant ébauche à son propos le processus d'aliénation. Mais c'est une figurine à face humaine – ou à défaut un épi de maïs, voire un morceau de bois – qui remplacera de la manière la plus satisfaisante ce double, ce jouet naturel, qu'est le pénis. La grande différence c'est que, d'une part, la poupée représente le corps dans sa totalité et que, d'autre part, elle est une chose passive. Par là, la fillette sera encouragée à s'aliéner dans sa personne tout entière et à considérer celle-ci comme un donné inerte. Tandis que le garçon se recherche dans le pénis en tant que sujet autonome, la fillette dorlote sa poupée et la pare comme elle rêve d'être parée et dorlotée ; inversement, elle se pense elle-même comme une merveilleuse poupée. À travers compliments et gronderies, à travers les images et les mots, elle découvre le sens des mots « jolie » et « laide » ; elle sait bientôt que pour plaire il faut être « jolie comme une image » ; elle cherche à ressembler à une image, elle se déguise, elle se regarde dans les glaces, elle se compare aux princesses et aux fées des contes[591].

Au cours de ce chapitre, c'est plutôt à l'aspect esthétique du corps de la poupée auquel nous allons nous intéresser. La poupée, en tant que représentation de nature féminine, se dévoile être, d'un point de vue psychanalytique, le jouet fétiche de l'enfant, mais elle peut aussi être perçue en tant qu' objet qui redessine le caractère animé/non animé de l'adulte. Pour certains artistes contemporains, la poupée semble être un symbole du désir réel. Chez certains auteurs qui sont au centre de l'analyse qui suit, Hans Bellmer, Armando Reverón ou Oscar Kokoschka, la poupée est une sorte d'automate qui devient, comme dans les contes de Hoffmann, un objet de nature étrange, mi-symbolique et mi-érotique, un outil, qui, d'un point de vue clinique, pourrait remplacer un objet animé et interdit.

L'imaginaire du corps de la poupée peut nous conduire vers de multiples champs d'études. Rappelons-nous l'analyse menée par Freud dans « L'inquiétante étrangeté » (Das Unheimliche). Il s'agit d'un texte à visée esthétique, dans lequel le psychanalyste allemand se remémore ces auteurs qui ont parlé de la poupée comme d'un objet « animé » qui acquiert une nature étrange, difficile à délimiter. Dans cet écrit, Freud récupère les

[591] *Ibid.*, p. 23

paroles d'E. Jentsch, à savoir que la cohésion avec un tel être inerte génèrerait la sensation d'être vivant : « E. Jentsch a mis en avant, comme étant un cas d'inquiétante étrangeté par excellence « celui où l'on doute qu'un être en apparence animé ne soit vivant, et, inversement, qu'un objet sans vie ne soit en quelque sorte animé », et il en appelle à l'impression que produisent les figures de cire, les poupées savantes et les automates»[592].

Pour expliquer l'esthétique de *l'Unheimlich*, Freud renvient sur Hoffmann et ses contes fantastiques, et parmi ces histoires, il souligne l'importance symbolique de la poupée Olympia, un être artificiel qui prend des dimensions humaines pour son personnage. La légende de « L'homme au sable » (Der Sandmann) est racontée par la mère du protagoniste pour l'aider à trouver le sommeil. L'homme au sable apparaît pendant la nuit pour arracher les yeux des enfants qui ne dorment pas. Au niveau esthétique, l'inquiétante étrangeté de la poupée Olympia est en lien avec une perception psychique et visuelle. Freud nous propose une explication psychanalytique par la métaphore des yeux, en tant qu'image textuelle qui rattache la perte de la vue avec le sentiment de castration et le complexe d'Œdipe chez l'enfant :

> On peut tenter, du point de vue rationnel, de nier que la crainte pour les yeux se ramène à la peur de la castration ; on trouvera compréhensible qu'un organe aussi précieux que l'œil soit gardé par une crainte anxieuse de valeur égale, oui, on peut même affirmer, en outre, que ne se cache aucun secret plus profond, aucune autre signification derrière la peur de la castration elle-même. Mais on ne rend ainsi pas compte du rapport substitutif qui se manifeste dans les rêves, les fantasmes et les mythes, entre les yeux et le membre viril, et on ne peut s'empêcher de voir qu'un sentiment particulièrement fort et obscur s'élève justement contre la menace de perdre le membre sexuel qui continue de résonner dans la représentation que nous nous faisons ensuite de la perte d'autres organes[593].

Pour Freud, cette sensation d'inquiétante étrangeté serait attribuée dans ce conte à la nature animée d'Olympia. Le point clé qui marquerait une telle esthétique serait à mettre en corrélation avec l'œil, se dévoilant comme une force puissante génératrice d'angoisse et de peur :

---

[592] FREUD, S. (1919) «L'Inquiétante étrangeté». Traduit de l'Allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty. Paris : Les Classiques de Sciences sociales, 1933, p. 14
[593] *Ibid.*, p. 17

> Le thème de la poupée Olympia, en apparence animée, ne peut nullement être considéré comme seul responsable de l'impression incomparable d'inquiétante étrangeté que produit ce conte ; non, ce n'est même pas celui auquel on peut en première ligne attribuer cet effet. La légère tournure satirique que le poète donne à l'épisode d'Olympia, et qu'il fait servir à railler l'amoureuse présomption du jeune homme, ne favorise guère non plus cette impression. Ce qui est au centre du conte est bien plutôt un tout autre thème, le même qui a donné au conte son titre, thème qui est toujours repris aux endroits décisifs : c'est celui de l'homme au sable qui arrache les yeux aux enfants[594].

L'origine de la peur d'Olympia émanerait d'un désir infantile plutôt que de l'angoisse de castration :

> La source du sentiment de « l'inquiétante étrangeté »ne proviendrait pas ici d'une peur infantile, mais d'un désir infantile, ou, plus simplement encore, d'une croyance infantile. Voilà qui semble contradictoire ; il est possible cependant que cette diversité apparente favorise plus tard notre compréhension[595].

La caractérisation de la poupée *Olympia* et celle de *L'Homme au Sable* peuvent être interprétées comme une métaphore qui révèle le caractère surprenant attribué à ces objets qui provoquent une perception étrange, dont les yeux sont le point d'orgue. En effet, la nature ambivalente de ces êtres fantastiques se manifestera principalement dans la manière dont ils sont regardés. Ce regard n'est pas un regard quelconque car il s'agit d'une perception en liaison avec la pulsion et le désir.

Deux points essentiels sont donc à retenir à travers le prisme de la lecture freudienne des contes de Hoffmann :

- Le caractère voyeuriste qui accompagne ces manifestations et la fétichisation par le sujet.
- Le rapport érotique et de désir que les corps de poupées révélés comme des subjectivisations de nature féminine.

Rappelons-nous que la poupée était un artifice qui, pour les partisans surréalistes, possédait un sens presque réel et un érotisme unique. André Breton dans Le

[594] *Ibid*., p. 14
[595] *Ibid*., p. 19

Manifeste du surréalisme, considérait le mannequin moderne comme un « symbole propre à remuer la sensibilité humaine durant un temps»[596]. Il est intéressant de noter que des artistes comme Joan Miró, Salvador Dalí, Man Ray, Marcel Duchamp, Maurice Henri Yves Tanguy, Sonia Mossé ou encore Oscar Dominguez, exposèrent des mannequins à Paris lors de l'*Exposition internationale du Surréalisme* en 1938.

Fig. 5–1. *Mannequin de Salvador Dalí*. Ray, Man. 1938. Photographié à l'Exposition Internationale du Surréalisme à la Galerie des Beaux Arts. Paul Getty Museum, Los Angeles (États-Unis).

L'étude de Daniel Mesa Gancedo[597], constitue également une source importante pour étayer nos hypothèses en relation avec la transcendance de la poupée dans le corpus créatif d'Ana Clavel. Mesa Gancedo analyse le personnage artificiel dans

[596] BRETON, A. (1924) *Manifeste du surréalisme*. Paris :Ed. Folio, 1985, p. 7
[597] MESA GANCEDO, D. (2002) *Extraños semejantes: el personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*. Zaragoza: Prensas Universit. Zaragoza, 2005

certaines fictions contemporaines. Parmi celles-ci, la poupée devient un élément narratif fondamental. Le récit de Felisberto Hernández, « *Las Hortensias* », est aussi examiné par Gancedo comme une narration qui contribue à l'*Unheimlich* freudien. Cet effet esthétique s'accomplit à travers la relation établie entre le personnage de fiction et ces êtres en plastique, qui, comme le suggère le critique espagnol, n'appartiendraient plus uniquement au domaine du ludique, mais s'immisceraient dans celui du mystère et du sinistre, possédant une valeur et une caractérisation qui s'élèvent à celle des humains[598].

Nous avons pu constater que la littérature représente un bon artefact pour imaginer ce rapport entre le corps artificiel et la pathologie réelle. Mesa Gancedo analyse les fictions de Carlos Fuentes *Zona Sagrada* et *La Desdichada*, où le lien des personnages avec les poupées pourrait se décrire comme fondamentalement « pervers ». De telles narrations éveillent le pouvoir de nous conduire à « ressentir » les sensations expérimentées par le sujet fétichiste réel par la relation érotique et intense explorée à travers lui-même et ces objets. Il explique :

> En Zona sagrada como en « La Desdichada », el escritor mexicano subraya la utilidad fundamentalmente erótica. En el primero de los textos citados, Guillermo, el protagonista, se entrega físicamente a las muñecas en una relación marcada por la confusión: "[…] Quizá la abracé toda la noche. No sé. […] La pintura del trapo era reciente: lo noté en mis manos, mi pecho, mi vientre manchados. (Fuentes, Zona: 100). […] La « Desdichada » está completamente basada sobre el desplazamiento de la pulsión érotica hacia el maniquí. […] La muñeca es tabula rasa a la que se puede infligir cualquier tipo de manipulaciones e incisiones para intentar darle un sentido. Su indiferencia se vuelve insoportable; el personaje debe intentar « penetrarla », acceder a su secreto"[599].

Dans *Patologías de la realidad virtual*[600], Teresa López-Pellisa étudie le personnage romanesque et sa nature artificielle. Bien avant que les opérations de l'intelligence artificielle et « les machines pensantes » inondent notre vie au XXIe siècle, l'écriture nous avait déjà imprégnés de personnages littéraires. Ces êtres de fiction rêvaient d'une coexistence virtuelle entre les hommes et l`inanimé. Certaines

[598] *Ibid*., p. 22
[599] *Ibid*., pp. 108-109
[600] LÓPEZ-PELLISA, T. (2015) *Patologías de la realidad virtual: Cibercultura y ciencia ficción.* Madrid: FCE

narrations mettaient l'accent sur les pathologies dérivées des liens entre les deux[601]. López-Pellisa se concentre sur des fictions qui possèdent comme protagoniste le corps féminin artificiel et dans lesquelles trouvent leur corrélation les mythes de Pandore et de Pygmalion.

De même que les récits compilés par la critique espagnole dans son étude, le roman de Clavel simule une relation amoureuse avec des poupées à travers un regard masculin. Il s'instaure ainsi un rapport amoureux entre le personnage et ces êtres mystérieux manquant de sentiments et de nature inerte. Dans le cas du protagoniste de la fiction de Clavel, construire ces êtres artificiels lui permet de se dévier d'une sexualité perverse, c'est-à-dire, de l'inceste réel envers sa fille. Ces poupées sont fabriquées à l'image des désirs du protagoniste (ici – Julián Mercader). C'est pourquoi le personnage masculin finit par les rêver et les fantasmer dans toutes sortes de positions. Face à des figures soumises et passives devant ce narcissisme masculin, il se met en scène pour nous parler indirectement du mythe de Pygmalion, mais aussi de celui de Galatée. Pygmalion avait demandé une sculpture féminine censée représenter l'image idyllique de la femme, mais qui n'était finalement qu'une inspiration de lui-même projetée sur le sexe opposé : « ¿Quién es Galatea? Pigmalión lo confiesa, « semejante a mí », no es más que la imagen de su creador. […]Y la diosa Venus, adulada porque Galatea está inspirada en ella, le otorga a Pigmalión su anhelo y le concede la vida a esta mujer de marfil »[602].

L'angoisse de castration est canalisée grâce à ces objets par lesquels s'effectue une substitution (d'un sujet réel par l'autre), mais dont la fonction ne peut aboutir à l'acte sexuel. Ces automates seront certes des centres de désirs onanistes, mais aussi des fétiches qui ne pourront jamais être pénétrés, tel que l'affirme López-Pellisa dans son étude :

> La muñeca simboliza la masturbación como satisfacción sexual, la necesidad de intimidad del individuo, la soledad del hombre y las aspiraciones de poseer una « mujer ideal » (Pedraza, 1998). Obtener una esclava sexual con la que poder hacer uso del deseo, sin la represión social a la que está sometido tal acto, es una de las constantes en este tipo de narraciones[603].

[601] *Ibid.*, p. 146
[602] *Ibid.*, p. 194
[603] *Ibid.*, p. 229

Pellisa parle du mythe de Pandore et récupère la représentation de la « femme fatale », comme celle qui possède des qualités aussi bien charmantes que néfastes. Pandore représente cet être mythologique qui symbolise des sensations ambivalentes chez l'homme, ici Epiméthée, telles que la séduction et la souffrance. Un être malin et intelligent en même temps, qui redessine la femme en tant que créature qui conduit à la fatalité humaine :

> Hesíodo, en su Teogonía relata lo acontecido tras la afrenta de Prometeo al Olimpo. Zeus (artífice del nacimiento partenogénico de Atenea) decide enviar un castigo al protector de los hombres: « a estos en lugar de fuego, les daré un mal con el que todos se regocijen en su corazón al acariciar su mal » (Hesíodo, 1997, p. 55). Y le ordena a Hefesto fabricar « una hermosa y encantadora figura de doncella » (1997, p. 60) a base de tierra y agua. Esta Eva grecolatina fue colmada de diversos dones encargados por Zeus a los dioses del Olimpo, por lo que Afrodita derramó sobre su cabeza « encanto, irresistible sexualidad y caricias devoradoras de miembros » y Hermes « cínica inteligencia y carácter voluble » (Hesíodo, 1997, pp. 60-65). La adornación de alhajas y flores « tejieron en su pecho mentiras, palabras seductoras » (1997, pp. 70-75) y a continuación Zeus « le infundió voz y llamó a esta mujer Pandora porque todos los que habitan en las moradas olímpicas le dieron un don, sufrimiento para los hombres, comedores de pan »[604].

Vicente Luis Mora, dans « Vidas de mentira »[605], se concentre sur l'analyse de trois fonctions fondamentales qui caractérisent le rôle des poupées dans la narration poétique de ces dernières décennies : la chosification, l'idéalisation et la subjectivité.

Les poupées d'Ana Clavel peuvent être déchiffrées comme accordant cette triple fonction dans *Las Violetas son flores del deseo* : parfois elles sont décrites par le protagoniste masculin comme des objets à des fins sexuelles :« Qué piensa una muñeca cuando le haces el amor? »[606]. Elles évoluent vers des objets idéalisés, construites à l'image d'un objet du désir réel marqué par le manque et l'absence de sa fille Violeta : « Fue entonces que pensé en construir las Violetas púberes »[607]. Et le protagoniste entretient un rapport métaphysique et existentiel avec ces créatures en plastique qu' il humanise pour suppléer au manque d'un désir réel frustré qui inspire la théorie de Julián

[604] *Ibid*., p. 196
[605] MORA, V. L. (2017) « Vidas de mentira: funciones sustitutivas y simbólicas de las muñecas en algunos ejemplos de la narrativa hispánica ». Madrid: Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
[606] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo*. Mexique : Alfaguara, p. 93.
[607] *Ibid.*, pp. 70-71

Mercader: « Mi vida se había teñido de violetas, impregnado de su aroma irrenunciable. Era sin duda alguna el más feliz de los mortales»[608].

Le corps artificiel de la poupée dans le roman de Clavel devient une représentation subjectivée par le personnage fétichiste de cette fiction. La symbolique de la poupée se déploie au-delà de la définition traditionnelle du corps, qui, rappelons-le, selon le dictionnaire de la RAE, se définirait comme « materia de extensión limitada, perceptible por los sentidos ». Las Violetas se matérialisent tout d'abord dans des éléments d'érotisme mais également dans des corps abstraits de nature ambivalente. Ces objets permettent d'apaiser les sensations extrêmes expérimentées par le personnage principal au moyen du regard, alors que ces appétits s'adressent en réalité à un objet réel, sa fille Violeta: « Pero mirarla frente a frente, sostenerle la mirada, sería como abandonarse a la muerte: asomarse a su espejo de abismos y éxtasis »[609].

La construction des corps de poupées peut prendre de multiples significations. L'expérience créative est au cœur de la thématique du désir des poupées. Les lectures du corps artificiel en lien avec le désir peuvent être diverses. Il est certain que notre tradition a condamné la sexualité et regardé avec des yeux impurs et pudiques certaines manifestations du désir ; c'est pourquoi la fonction esthétique du regard dans la littérature et dans l'art en général offrent la possibilité de donner une vision alternative de la sexualité et du corps, au-delà de la matérialité de la chair.

Dans sa biopolitique, Foucault a voulu démontrer que la question du corps peut être une notion politique. Le corps participe et se trouve marqué par des situations de pouvoir et des rapports de force, de manière que nous ne puissions pas oublier la relation intrinsèque instaurée entre corps et pouvoir. Pour le philosophe français, il n'y a pas qu'un corps mais il existe de nombreuses corporalités qui se révèlent dans plusieurs champs comme le politique, le social et le religieux:

> Cet investissement politique du corps est lié, selon des relations complexes et réciproques, à son utilisation économique ; c'est, pour une bonne part, comme force de production que le corps est investi de rapports de pouvoir et de domination ; mais en retour sa constitution comme force de travail n'est possible que s'il est pris dans un système d'assujettissement (où le besoin est aussi un instrument politique soigneusement aménagé, calculé et utilisé) ; le corps ne devient force utile que s'il

[608] *Ibid*., p. 103
[609] *Ibid*., p. 64

> est à la fois corps productif et corps assujetti. Cet assujettissement n'est pas obtenu par les seuls instruments soit de la violence soit de l'idéologie ; il peut très bien être direct, physique, jouer de la force contre la force, porter sur des éléments matériels, et pourtant ne pas être violent ; il peut être calculé, organisé, techniquement réfléchi, il peut être subtil, ne faire usage ni des armes ni de la terreur, et pourtant rester de l'ordre physique. C'est-à-dire qu'il peut y avoir un « savoir » du corps qui n'est pas exactement la science de son fonctionnement, et une maîtrise de ses forces qui est plus que la capacité de les vaincre : ce savoir et cette maîtrise constituent ce qu'on pourrait appeler la technologie politique du corps[610].

Dans *Antropología del cuerpo*[611], Mari Luz Esteban propose de penser le corps en tant qu'agent et non en tant qu'objet. La critique littéraire espagnole envisage un changement de perception de la réalité. Il s'agit de mettre en place des dispositifs pour accéder, par notre existence humaine, à la pluralité des corps dans leur diversité: « Pasar de considerar el cuerpo como un objeto a considerarlo como un sujeto, a identificar yoes y cuerpos, a leer y escribir también de otra manera las trayectorias vitales, sin dejar a un lado su materialidad ni observar los cuerpos desde fuera, y assumiendo por tanto las consecuencias que de ello se derivan »[612].

En cela, un bon exercice d'analyse serait d'offrir de nouvelles approches qui repensent le corps à partir d'une vision expérimentale. Toute dimension de la corporalité, qu'elle soit sociale, esthétique ou même politique, doit transcender une conception générique et approfondir un imaginaire dans lequel l'ambition de ces représentations corporelles apparaît plus vaste et positive, moins limitée et de caractère homogène[613]. Pour Esteban, il est important d'apporter une visibilité à une pratique individuelle afin de la rendre pertinente et de lui accorder de la signification dans son ensemble:

> Si no somos capaces de evocar, de ponerle cuerpo/imagen a un tipo concreto de reinvindicación, o nos cuesta, es que hay algún grado de invisibilización o dificultad alrededor de ese campo, de esa reinvindicación, o nos cuesta, es que hay algún grado de invisibilización o dificultad alrededor de ese campo, de esa reinvindicación, que va más allá de su oportunidad teórica o política[614].

---

[610] FOUCUALT, M. (1980) Conférences prononcées à Dartmouth College. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 2013, pp. 30-31
[611] ESTEBAN, M. L. (2004) *Antropología del cuerpo*. Barcelona: Ed. Bellatera
[612] *Ibid*., p. 11
[613] *Ibid*., pp. 30-32
[614] *Ibid*., p. 52

Le corps est un espace ouvert à de multiples sensations. Il peut être le terrain de l'oppression ou bien de la résistance, mais peut aussi devenir ce champ qui privilégie la réinvention par l'expérimentation. Cette voie pourrait être le résultat de la production d'Ana Clavel, grâce à son art plastique et à sa narration. Par la mise en pratique de l'exercice de l'imagination, l'écrivaine mexicaine favorise pour le lecteur/spectateur la possibilité d'imaginer le déplacement des pratiques binaires du genre/sexe et du naturel/artificiel dans certaines de ses productions textuelles et de ses performances.

À ce propos, il est intéressant d'analyser la vidéo-performance d'Ana Clavel dont le sujet est en relation avec le roman *Cuerpo náufrago*. Les mouvements et actions du corps de la femme semblent être mis en relation avec un comportement masculin traditionnel. Une position corporelle qui conserve le regard fixe, soulève les épaules et se montre rigide et ferme. Nous pourrions soulever l'hypothèse que Clavel, en tant qu'artiste-performer, aurait eu la volonté d'infléchir les marques d'un corps « passif » féminin, subjectivité dont parle Bourdieu dans *La domination masculine*[615]. D'après le philosophe français, la signification de la domination du corps s'inscrit dans les corps eux-mêmes, et donc dans les positions et les attitudes des femmes. Cette mise en performance artistique pourrait expliquer la raison pour laquelle, selon Bourdieu, la domination masculine appartient aussi à un processus complexe de pouvoir symbolique, qui jouirait de la complicité ou de la perpétuité d'une telle oppression symbolique :

> Rappeler les traces que la domination imprime durablement dans les corps et les effets qu'elle exerce à travers eux, ce n'est pas apporter des armes à cette manière, particulièrement vicieuse, de ratifier la domination qui consiste à assigner aux femmes la responsabilité de leur propre oppression, en suggérant comme on le fait parfois, qu'elles choisissent d'adopter des pratiques soumises […] Il faut admettre à la fois que les dispositions « soumises » que l'on s'autorise parfois pour « blâmer la victime » sont le produit de structures objectives, et que ces structures ne doivent leur efficacité qu'aux dispositions qu'elles déclenchent et qui contribuent à leur reproduction. Le pouvoir symbolique ne peut s'exercer sans la contribution de ceux qui le subissent et qui ne le subissent que parce qu'ils le construisent comme tel. Mais, évitant de s'arrêter à ce constat (comme le constructivisme idéaliste, ethnométhodologique ou autre), il faut prendre acte et rendre compte de la construction sociale des structures cognitives qui organisent les actes de construction du monde et de ses pouvoirs. Et apercevoir ainsi clairement que cette construction pratique, loin d'être l'acte intellectuel conscient, libre, délibéré d'un « sujet » isolé, est elle-même l'effet d'un pouvoir, inscrit durablement dans le corps

[615] BOURDIEU, P. (1998) *La domination masculine*. Paris : Seuil

des dominés sous la forme de schèmes de perception et de dispositions (à admirer, à respecter, à aimer, etc.) qui rendent sensible à certaines manifestations symboliques du pouvoir[616].

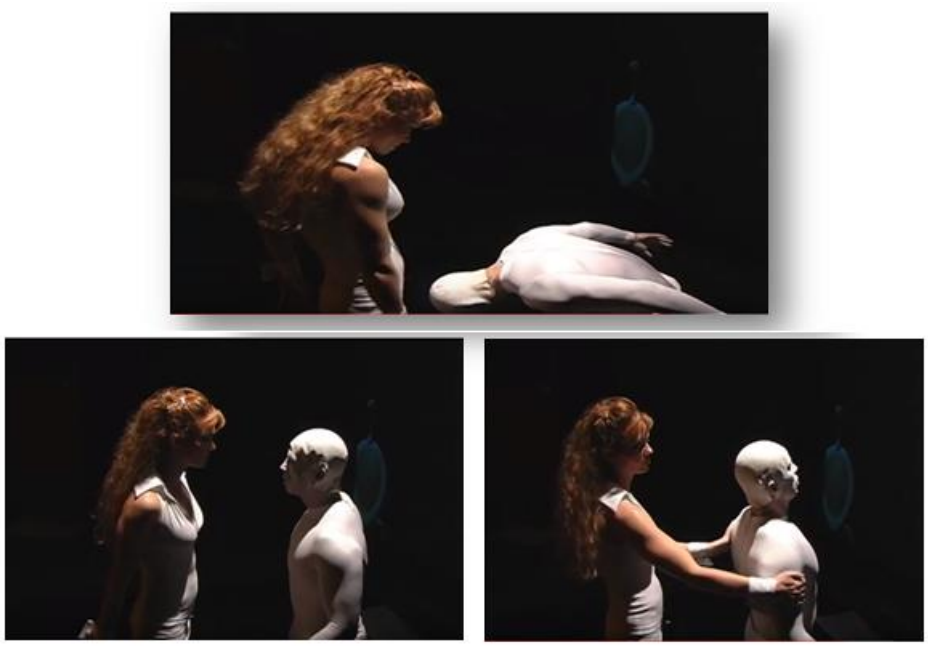

Fig. 5–2. *Por debajo de la piel*. Clavel, Ana, et Alarcón, Paul. 2005. Images extraites de la vidéo performance « *Somos cuerpos encarcelados por nuestras mentes*… ». Site officiel de l'écrivaine Ana Clavel (www.anaclavel.com).

Dans cette optique plutôt d'essence structuraliste, l'esprit n'est plus un obstacle pour repenser le corps, dorénavant lu comme une entité subjective qui n'aurait pas à poursuivre les déterminismes que nous imposent la culture et la société. Cette vision du corps permet d'aller au-delà de la distinction nature/culture.

En raison de toutes ces représentations corporelles authentiques, nous pouvons aujourd'hui accorder au corps de nombreux espaces et de nouvelles ambitions. Particulièrement celui de la femme, qui est le plus marqué, et lui assurer ainsi des valeurs neutres qui ne soient pas celles du familier, du privé ou du domestique. Comme le déclare Luisa Posada Kubissa, il faudrait pouvoir rendre visible un discours féminin autre que celui déjà établi, afin de pouvoir conduire le sujet vers une conception de la corporéité beaucoup plus universelle:

[616] *Ibid*., p. 33

> Se trata de pensar el cuerpo de otra manera y de disociarlo de la identificación con lo femenino. Porque, de otro modo, quedaríamos presas de ese discurso patriarcal que veta a las mujeres su capacidad de trascendencia. Una trascendencia que ha de estar guiada por los intereses en un mundo mejor, desde una lógica que aspire a no reproducir sin más las coordenadas dominantes de pensamiento. Se trata, en fin, de revalorizar para todos/todas una ética del cuidado y de la solidaridad, unas relaciones de inter-dependencia, que, más allá y más acá de su cuerpo, las mujeres conocen y pueden enseñar[617].

Les poupées constituent l'exemple de la mise en mouvement d'une vision traditionnelle du corps féminin, mais peuvent se reformuler à mesure que se pensent de nouvelles formes de concevoir le corps artificiel et le sens de l'érotisme féminin. Il est donc intéressant de mentionner la manière dont Ana Clavel, avec ses authentiques représentations corporelles, a approfondi dans la mise en performance de ce qu'elle appelle une sorte de "translittérature", afin d'expérimenter ses idées au-delà du texte lui-même. Ainsi, "El origen del juego" est le nom que l'auteure a choisi pour une installation qui rend hommage conceptuellement à l'art de Bellmer, à Duchamp avec son œuvre *Étant donné* et à Courbet avec *El origen del mundo*. Les jambes de la poupée peuvent être la source d'un objet du désir pour celui qui les contemple de manière perverse :

> ANA CLAVEL: Lo que siguió a nivel "transliterario" y multimedial fue la impronta de juego de Duchamp y los surrealistas. Se me ocurrió una instalación con las piernas abiertas de un maniquí y entre ellas coloqué un diafragma fotográfico antiguo para atisbar una serie de diapositivas, todas ellas derivadas de El origen del mundo de Courbet y Étant donée de Duchamp, en una versión escolar y contemporánea (como la portada del libro): una suerte de cinematógrafo personal que le hubiera encantado a Bellmer y a Buñuel. En un principio a las piernas de maniquí les coloqué calcetas y zapatos escolares de púber. Pero fue demasiado fuerte hasta para mí. Así que la presenté desnuda, como un maniquí cualquiera.

[617] POSADA KUBISSA, L. (2015) *Las mujeres son cuerpo: reflexiones feministas.* Madrid: Universidad Complutense de Madrid, p. 121

Fig. 5–3. *Photo d'une œuvre de la série Las Violetas*. Cuellar, Rogelio. 2006. Photographiée à l'installation « *El origen del juego: dados Courbet, Duchamp, Bellmer* ». Casa Refugio Citlaltepetl, Ciudad de México (Mexique).

Avec la réflexion sur le corps de la poupée chez Ana Clavel et celles d'autres auteurs qui donnent de la consistance à cette analyse, de nouvelles interrogations se posent: quelle vision la société actuelle a-t-elle du corps féminin ? Ces poupées sont-elles des représentations de tabous ? Quel lien peut-on faire entre la poupée, prise en tant que jouet d'enfance, et le corps de la femme ? L'enfance est-t-elle ce moment clé pour appréhender ce que l'on désire et la manière dont nous percevons une subjectivité qui nous est propre ?

5.1. La poupée en carton d'Ana Clavel

Dans *Tecnologías del cuerpo: Exhibicionismo y visualidad en América Latina*, Javier Guerrero se fraye un chemin théorico-critique autour des fictions et des auto-figurations d'un groupe d'artistes et d'auteurs latino-américains contemporains. L'analyse de Javier Guerrero est majoritairement fondée sur des personnalités comme Salvador Novo, Armando Reverón, Fernando Vallejo et Mario Bellatin. Cette approche analytique examine la manière dont ces artistes et écrivains expriment la matérialité d'un corps qui transforme toute condition normative[618]. Certains de ces auteurs ont expérimenté sur « leur peau » l'exclusion du discours dominant, la marginalisation qui suppose le fait de défier une identité consolidée par des règles. Une lecture de leurs productions artistiques diverses laisse pourtant entrevoir un point de convergence. Leurs créations sont des exemples du contexte de culture visuelle et du culte de l'image qui caractérise notre contemporanéité artistique et littéraire: ces représentations témoignent de la prééminence de l'image aussi bien au sujet du corps que de la sexualité.

Des personnages fictionnels comme Horacio dans « Las Hortensias » mais aussi de véritables artistes tels Hans Bellmer et Armando Reverón, ont traversé la frontière symbolique et matérielle du désir fétichiste des poupées. Pour Javier Guerrero, la fascination pour le corps féminin des poupées chez Reverón trouve son origine dans un épisode infantile de l'artiste lui-même, nous faisant ainsi penser au personnage de Clavel en lien avec les poupées après l'épisode traumatique de la découverte du sexe féminin :

> De manera semejante, la obsesión de Reverón con lo femenino y hasta su propia enfermedad, la esquizofrenia, se conciben a partir del episodio infantil. También la duplicidad familiar es convocada con recurrencia. Ante la incapacidad de sus padres de cuidarlo, Reverón se une a la que sería su familia adoptiva, la Rodríguez Zocca, que le ofrece "seguridad, pertenencia y afecto durante los años de su infancia y adolescencia (Rasquin, 1998, p. 330). Otro psiquiatra, el Dr. Moisés Feldman, en un conocido estudio sobre Reverón, relaciona un grupo de obras pintadas entre 1936 y 1939 en la que aparecen dos mujeres (desnudas y formalmente distantes) con sus dos madres, la biológica y la adoptiva. Para Feldman, esta duplicidad se asocia al trastorno psicótico del artista y en ella encuentra una analogía con el análisis que Freud hace de Leonardo da Vinci, en el

[618] GUERRERO, J. (2014) Te*cnologías del cuerpo: Exhibicionismo y visualidad en América Latina*. Mexique: Ed. Iberoamericana, p. 20

> que el psicoanalista hace referencia a dos figuras maternas y cuyo estudio descubre su perversión sexual a partir del desarrollo simbólico del recuerdo onírico para proponer el concepto de sublimación[619].

Les productions d'Ana Clavel n'ont pas été analysées dans le cadre de la recherche menée par Guerrero sur les personnalités masculines qui abordent des sexualités dites « périphériques ». S'il est vrai que la production de Clavel n'a pas été étudiée par Guerrero, l'écrivaine mexicaine aurait très bien pu intégrer cette étude portant sur les technologies du corps « problématiques » qui modélisent, par le mécanisme visuel et par l'écriture, la transformation des conditions normatives auxquelles les corps et les sexualités se prêtent.

L'art de Hans Bellmer et l'écriture de l'uruguayen Felisberto Hernández sont explorés dans l'analyse de Javier Guerrero en tant que productions qui formulent des stratégies subversives et innovantes de la matérialisation du corps. D'ailleurs, Bellmer et Hernández apparaissent de manière volontaire dans *Las Violetas son flores del deseo*. Cela nous amène à penser que la narratrice et artisane mexicaine s'est documentée pour travailler la corporisation des êtres artificiels : Ana Clavel semble avoir pris connaissance des travaux de ces précurseurs avant-gardistes qui ont rénové notre rapport au corps artificiel des poupées, aussi bien à travers l'écriture (Felisberto Hernández) que par l'art plastique (Hans Bellmer).

Les poupées sexuées d'Ana Clavel ne sont pas représentées exclusivement comme éléments sémantiques dans son roman *Las Violetas son flores del deseo*. Elles sont aussi un exercice plastique original. Clavel a dirigé et participé, en tant qu'artiste plasticien, à une exposition de poupées en compagnie d'autres artistes latino-américains, lesquels ont présenté leurs propres créations. Dans cette présentation, le corps de la poupée devient une thématique de nature visuelle. L'installation fut ouverte au public juste après la publication du roman en 2007. Cette rétrospective comporte quatorze poupées en carton qui reçoivent le nom de « Lupitas ». Celles-ci ont été conçues par les artistes Arturo Rivera, Gabriel Macotela, Rocío Caballero, Saúl Kaminer, Alejandro Escalante, Maribel Portela, Rubén Maya, Gustavo Monroy, Claire Becker, Jocelyne Marmottan, Luis Manuel Serrano, Arturo Buitrón, Tarsicio Padilla et Ana Clavel elle-même. Il s'agit de versions ingénieuses de « Las Violetas », des

[619] *Ibid.*, p. 187

artifices sémantiques de la fiction du roman de Clavel. L'écrivaine mexicaine a déclaré vouloir présenter « Las Violetas » sous forme de créations artistiques multiples, afin que de tels objets « prennent vie» en tant que ressource visuelle à taille réelle en dehors du geste d´écriture :

> Con tales referentes literarios, visuales y temáticos – el solo recurso de la muñeca es en sí muy atractivo – supe muy pronto que la novela tendría cauces para salirse de sus páginas. Se me ocurrió proponerles a una serie de amigos artistas que intervinieran un modelo neutro de muñeca a partir de la lectura del texto. Fue la poeta y periodista Rosa María Villareal quien sugirió que retomáramos el modelo artesanal de las muñecas de cartón que se venden en Semana Santa, muñecas Celaya llamadas « Las Lupitas ». Decidí crecerlas a tamaño natural, metro y medio, para que fueran simulacros de Violetas púberes. Encargué su hechura a uno de los famosos cartoneros del mercado de Sonora y le fui entregando una muñeca a cada artista, diciéndole a cada uno: Haz con ella lo que quieras. Destázala, adórnala, píntala…Lo que tú quieras». Y cada artista hizo lo suyo[620].

Nous observons la poupée en carton d'Ana Clavel comme une performance visuelle qui expose une sexualité problématique et qui s'inscrit dans un projet original qui pourrait nous approcher du désir interdit (la poupée représente un corps de fillette qui ouvre ses jambes laissant imaginer un acte de viol). La dimension de l'interdit est proche de l'esthétique de Bataille. Cette iconographie réussit à faire émaner de l'image « l'expérience intérieure », « l'approbation de la vie jusqu'à la mort », en rapport à une autre forme de sexualité. L'érotisme de cette poupée d'Ana Clavel nous permet de contempler ce qui est physiquement et moralement considéré du domaine de l'incestueux, d'une manière très romantique (les fleurs rouges symbolisent le caractère mortifère de la sexualité). La transgression de cette création en carton est une affaire de regard : cet objet se présente aux yeux du spectateur comme ambivalent et ambigu. La puissance du viol est symbolisée par des fleurs, éléments qui pourraient être contemplés dans la réalité sensible, qui représentent de la douceur et des sensations équivalentes, telles que le bonheur ou le bien-être. À cet égard, l'interdit se lit dans cette image en correspondance avec des effets ambivalents voire antinomiques, tels que le manque et la douleur, la bienveillance et la couleur. Même si douceur et viol sont des termes normalement lus en opposition, ces dimensions pourraient s'accorder à travers la

[620] CLAVEL, A. (2009) « Soy totalmente visual ». Ciencia Ergo Sum. Mexique: Universidad Autónoma del Estado de México, pp. 101-102

poupée d'Ana Clavel. L'animalité et la sauvagerie dont parle Bataille – en tant que caractéristiques inhérentes d'un érotisme qui renforce la dimension de l'interdit – restent très présentes dans la création en plastique de la mexicaine, à la fois adoucie et métaphorisée par des fleurs. Cette production de Clavel partage avec Bataille le sens de l'interdit qui vise à donner forme à l'expérience érotique, et par laquelle nous aimerions justifier le rapport qui peut exister entre la mort et la sexualité au moyen de l'image :« L'érotisme est ce qui donne un sens complet à la transgression que l'absence de Dieu redouble. Autant qu'ils le peuvent, les interdits maintiennent le monde réglé par le travail, la vie attelée, à l'abri du désordre qu'introduisent la mort et la sexualité »[621].

La poupée plastique d'Ana Clavel s'affiche aux yeux du spectateur comme sensuelle, même si la présence des pulsions agressives qui se dégagent de la visualisation de cet objet suscitent une forte ambivalence de ressentis. Les pulsions destructrices, en lien avec la théorie freudienne, se révèlent à travers la métaphore d'un corps sanglant. Tous les éléments, tels que la couleur rose de l'anatomie de la poupée et les fleurs qui simulent un corps ensanglanté, contribuent à créer une atmosphère de perception sensuelle. La création plastique de l'artiste mexicaine ne transmet pas au spectateur un sentiment de dégout ou de répugnance. Cet être artificiel ne nous encourage pas à détourner le regard, mais nous interroge sur les pulsions de vie et de mort freudiennes. Le jeu visuel de contraires en accord, sophistiqué et sensibilisateur, invite au dialogue sur la redéfinition des contours de la sexualité. Les pulsions de conservation et de destruction générées et symbolisées par cet être sans vie, la poupée, sont présentées au spectateur de façon très sensuelle par le biais d'un ventre plein de violettes qui simule un corps ouvert.

[621] BATAILLE, G. (1943) *L'expérience intérieure.* Paris: Gallimard, 2005, p. 22

Fig. 0–1. *Photo d'Ana Clavel et sa poupée*. Cuellar, Rogelio. 2007. Photo prise à l'exposition « *Las Violetas son flores del deseo* ». 2 avril 2007. Ciudad de México (Mexique).

En prolongeant cette recherche sur l'iconographie du corps de la poupée centré sur le ventre, il est intéressant de signaler l'argument de Beauvoir concernant la curiosité des enfants par rapport à ce qui se trouve à l'intérieur d'une poupée lorsqu'elle est ouverte au niveau du ventre. Cet objet éventré symbolise une intimité féminine qui n'est plus gardée mais offerte au regard de tous, alors que le ventre demeure ce lieu secret dans lequel la femme inscrit ses pensées et ses plaisirs :

> Un des désirs communs à l'enfant et à l'homme c'est de dévoiler le secret caché à l'intérieur des choses ; de ce point de vue la matière est décevante : une poupée éventrée, voilà son ventre dehors, elle n'a plus d'intériorité ; l'intimité vivante est plus impénétrable ; le ventre féminin est le symbole de l'immanence, de la profondeur ; il livre en partie ses secrets, entre autres quand le plaisir s'inscrit sur le visage féminin ; mais aussi il les retient ; l'homme capte à domicile les obscures palpitations de la vie sans que la possession en détruise le mystère[622].

[622] BEAUVOIR, S. (1949) *Le deuxième sexe*. Paris: Gallimard, 2010, p.282

La poupée d'Ana Clavel, ainsi que celles d'autres artistes de l'exposition, peut se lire en relation étroite avec l'interdit et l'instinct d'autodestruction dont parle Freud. La mise en performance d'un sexe sanglant, coulant, pourrait encourager la visualisation symbolique du viol. En termes freudiens, les pulsions agressives qui envahissent le *Moi* peuvent se détourner vers l'extérieur et cherchent un équilibre avec l'Eros. Il est possible de lire cette conciliation de contraires dans la poupée plastique de Clavel : la transgression de l'image relève d'un corps ouvert et déchiré accompagné de la couleur rouge, tonalité chromatique qui nous mène aussi bien à penser à la sensualité, c'est-à-dire, aux pulsions de vie (Eros) qu' aux pulsions de mort (Thanatos) d'un corps en destruction, blessé. L'artifice floral, empreint de douceur, nous confronte à l'attraction et à la répulsion des pulsions, qui se combinent avec une grande sensibilité grâce à la métaphore. L'interdit contribue à prendre de la distance vis-à-vis de ces éléments symboliques issus d'un univers conventionnel « féminin », souvent représenté par l'absence de violence et par la prééminence de qualités considérées comme intrinsèquement féminines. Il s'avère intéressant de signaler comment Ana Clavel s'attaque à des sensations contraires et à des univers distincts (le monde de la sensualité et de la douceur et celui de la violence et de l'interdit), au même titre que s'il s'agissait d'une performance théâtrale qui combinerait harmonieusement des particularités qui étaient traditionnellement attribuées à des mondes « féminin » et « masculin » pensés séparément. À travers les poupées des artistes de l'exposition, on envisage cet équilibre entre les pulsions freudiennes, véritables entités du désir que nous étudions en corrélation avec la tradition de poupées produites par des artistes masculins, tels Hans Bellmer ou Armando Reverón.

Les œuvres artistiques créées par les plasticiens de l'exposition partagent la thématique du corps sexué de la poupée et sont reliées à l'interdit. Ces objets reflètent une façon originale de parler la corporalité et le désir avec la métaphore d'un être de nature inanimée. La poupée de Gustavo Monroy, *Violeta Frutal*, utilise la métaphore du fruit, aliment sucré et exotique, afin de symboliser à sa manière la brutalité infligée au sexe féminin. Claire Becker trouve également de son côté une manière moins agressive de représenter la nudité féminine avec sa poupée *Dulce Violeta*. Les positions des poupées nous projettent dans l'acte sexuel en lui-même: la poupée conserve les jambes écartées et l'organe féminin se situe au centre de l'image. La représentation de l'organe

sexuel de la poupée devient un point visuel central sur ces êtres synthétiques où se posent les yeux du spectateur. La chair sexuée de la poupée s'incorpore chez d'autres artistes de l'exposition comme un spectacle de pénétration violente. L'exhibition des corps est aussi pensée par la lecture des titres qui accompagnent chaque poupée, discours linguistiques qui orientent déjà à travers la matérialité de la chair et du regard vers l'interdit. Dans son exposition multimédia, la poupée d'Ana Clavel est suivie d'un titre provocateur : « Ábreme y tu vida se teñirá de Violeta ».

Les artistes de l'exposition conçoivent la morphologie des poupées dans une dynamique d'expression sexuelle qui valide leur nature charnelle. Il s'agit de figures fabriquées en carton qui assument des positions érotiques, des corps morcelés qui nous amènent indiscutablement à penser aux poupées bellmériennes. L'idée de se focaliser sur les organes du corps féminin est très répandue dans la littérature et l'art universel, mais la sculpture des corps avec des artifices (fleurs, fruits…) rappelle l'essence fantastique de ces corporalités et permet au spectateur de se rapprocher sans peur ni dégoût de ces images dont la pulsion sexuelle se dégage avec violence. Il faut bien entendu signaler que des créations artistiques dédiées au culte du sexe féminin, telles que les représentations de Bellmer, *Je suis Dieu* (1946), et de Courbet, *L'origine du monde* (1866), se focalisent sur une nouvelle vision de la nudité du corps de la femme. L'exposition de Clavel poursuit cette tradition tournée vers ce corps féminin et le geste érotique qui en réveille certaines parties. Mais dans cette exposition, nous sommes parfois face à des images culturelles d'un érotisme pervers, incestueux, capables de transformer le regard de ces êtres passifs, les poupées, en des éléments vivants de la sexualité humaine. Ces figures extériorisent la nature cachée des instincts à travers des corporalités. À nouveau, une idée des binarismes en opposition se concilie par le visuel : le corps « étrange » et la pensée du désir s'entrelacent comme image unique. Ces représentations inanimées confèrent une forme distincte du désir, une sensation qui s'accomplit à travers un regard qui offre la possibilité de sexualiser un corps en plastique semblable à ceux de Bellmer et de Reverón. La relation avec les poupées s'inscrit chez ces deux artistes en dehors de toute prétention individuelle. Rappelons que les poupées d'Armando Reverón et de Hans Bellmer ont réveillé un intérêt critique majeur : la corrélation entre ces fabrications en plastique et leur existence est allée au-delà de la représentation artistique. Quoiqu'il en soit, ces deux artistes, qui ont réussi à transmettre au spectateur leurs rapports au désir à travers un visuel étrange qui suscite

de nombreuses interrogations, visent à permettre au spectateur de faire face à la nature animale de ses instincts.

Fig. 0–2. *Muñeca*. Reverón, Armando. 1940. Localisation inconnue. Caracas (Venezuela).

Ana Clavel perpétue cette tradition avant-gardiste des poupées et nous offre un spectacle de pulsions à travers une expression artistique qui pourrait se lire comme un jeu de contraires en accord, et présentant une similitude à ce que nous avons précédemment retrouvé dans les créations de Hans Bellmer.

Fig. 0–3. *Collage de poupées*. Auteurs multiples (Padilla, Tarsicio ; Marmottan, Jocelyne ; Monroy, Gustavo ; Becker, Claire ; Macotela, Gabriel). Localisation inconnue.

Fig. 0–4. *Photo-collage of 14 dolls.* Buitrón, Arturo, et Macotela, Gabriel. 2007. Photo prise à l'exposition « *Las Violetas son flores del deseo* ». 2 avril 2007. Ciudad de México (Mexique).

L'écrivaine et artiste mexicaine nous invite avec son roman de *Las Violetas son flores del deseo* à repenser le concept de « pervers ». L'idée d'associer le corps sexué des êtres artificiels avec la perversion incite à faire une connexion entre le désir du personnage et l'« Autre », celui à qui il s'adresse. Le lecteur est situé dans une

représentation imaginaire socialement normée, à laquelle le narrateur-protagoniste de Clavel, dans le plus pur style lacanien, proposera une autre logique pour expérimenter le désir fétichiste des objets. Le personnage de cette fiction retrouve en miroir de bons exemples, desquels s'inspirer dans la littérature, dans l'art latino-américain et international.

Concernant la question des poupées, il est intéressant de se pencher à nouveau sur les propos d'Ana Clavel. Quant à l'organisation de son exposition, l'auteure mexicaine nous parle de son désir premier de construire des poupées pubères en carton, afin de simuler, de la manière la plus réelle possible, un désir fétichiste :

> NATALIA PLAZA-MORALES – Permíteme felicitarte por tus Violetas, creaciones plásticas y narrativas fantásticas, de gran relevancia para la crítica literaria. Me parece que, en tu exposición para Las Violetas, sigues una tradición vanguardista que es aquella de la muñeca, del androide o autómata… un ser de tamaño real que alimenta el deseo de un público voyerista y que logra subvertir su esencia inanimada en aquel sujeto que la desea. Una tradición que ha sido puesta en marcha por artistas internacionales como Bellmer o Reverón. Explícanos, ¿existía una intención al crear tus Violetas como seres que deleitan al espectador con una belleza corporal extraña, cercana a lo prohibido? ¿en qué seguirían tus muñecas esta tradición y qué aportan estos seres con respecto a otras muñecas anteriores?
>
> ANA CLAVEL – Esto no le he dicho antes, pero la verdad es que yo quería usar maniquíes púberes. Pero me aterrorizaba que fueran a juzgarlo como una provocación pederasta. Entonces preferí trabajar con las muñecas de cartón de una tradición artesanal mexicana: las Lupitas pero crecidas a tamaño natural. Y le di a cada artista una muñeca de cartón y yo me quedé con una. Recuerdo que en plan de juego, le dije a cada artista: "Haz con ella lo que quieras. Destázala, adórnala, píntala... Lo que tú quieras". Y yo me divertí mucho cortando a la mía, casi con el placer de la infancia con que jugaba a las muñecas. Pero la idea de las muñecas en sí como simulacros fetichistas derivó de las necesidades de la novela: un objeto en el cual ritualizar el deseo del protagonista por su hija Violeta[623].

Quand nous observons les poupées de Clavel, nous pouvons les associer aux propositions artistiques de Cindy Sherman, artiste américaine de la même génération qui est l'une des figures de proue de l'art contemporain. Les conventions culturelles et sociales qui accompagnent l'identité féminine contemporaine se retrouvent dans les poupées de Clavel et dans les images de Sherman.

[623] Interview avec Ana Clavel, PLAZA-MORALES, N. (2017) « El poder de la mirada hecho deseo ». Rome: Cuadernos del Hipogrifo

À l'instar de l'évolution créative de Bellmer, Sherman rend hommage à l'art de Bellmer dans sa série *Disaster* (1986-89) où elle commence à appréhender le travail sur des mannequins et des objets en plastique. Sa série *Sex pictures* (1992) nous présente le macabre, l'obscène et la violence de la vision de poupées désarticulées et démembrées. Cette série a été décrite par la critique contemporaine comme une fétichisation de la sexualité féminine. Le sado-masochisme de ces êtres artificiels et la violence de la sexualité nous renvoient de nouveau à l'art de Bellmer. L'objectivisation du corps nous conduit ainsi à penser à la perversion fétichiste. L'œuvre de l'artiste américaine se complète avec la série *Broken dolls* (1999), des poupées désarticulées et démembrées qui transgressent les conventions sociales par la dureté du matériau, objet d'enfance transformé en symbole pornographique, violent et pulsionnel.

Fig. 0–5. *Hysteric No. 2 (Two).* Sherman, Cindy. 1992. Museum of Modern Art. New York (États-Unis).

Fig. 0–6. *Untitled #155 [Fairy tales]*. Sherman, Cindy. 1985. Metro Pictures Gallery. New York (États-Unis).

Concernant l'évolution artistique de Sherman, Vidal Claramonte développe ses propos:

> Su obra parece cada vez más preocupada por la violencia contemporánea en general y por lo que se ejerce sobre el cuerpo femenino en particular: así, a finales del siglo XX produce imágenes traumáticas en blanco y negro de desmembramientos y violaciones, usando muñecas que representan a la mujer como objeto sexual torturado, violentado, mutilado y manipulado[624].

[624] VIDAL CLARAMONTE, M. C. (2003) *La magia de lo efímero. Representaciones de la mujer en el arte y la literatura actuales.* Castelló de la Plana: Colec. Endes. Publicaciones de la universidad Jaume, p. 52

Ana Clavel même, dans son blog *A la sombra de los deseos en flor*, a déjà écrit sur les travaux plastiques et les autoportraits de Cindy Sherman, les décrivant comme un jeu de déconstruction d'héritages avant-gardistes qui parodient l'identité :

> Pero a partir de las vanguardias dada y surrealista, el autorretrato conllevará una carga de ironía, juego y deconstrucción. ¿Cómo no recordar el autorretrato de Dalí como Mona Lisa bigotuda de 1952? En tiempos más recientes, la fotógrafa norteamericana Cindy Sherman ha capturado a lo largo de tres décadas su propia imagen en diferentes contextos para parodiar los roles de género y la representación de la mujer en la historia pública y privada. Con un arsenal de disfraces, maquillajes, prótesis, escenografías Sherman juega con esas otras encarnaciones posibles como si se tratara de un gran carnaval, donde lo grotesco y lo paródico suelen confundirse[625].

Fig. 0–7. *Untitled #397*. Sherman, Cindy. 2000. Hollywoods/Hampton Types. Museum of Modern Art. New York (États-Unis)

[625] CLAVEL, A. (2013). *A la sombra de los deseos en flor* (www.AnaClavel.com)

5.2. Hans Bellmer et sa Poupée (1935) : Entre les pulsions de vie et les pulsions de mort

Las Violetas son flores del deseo, offre la possibilité de repenser activement les productions de Hans Bellmer en revenant à la source de l'image mentale reconstruite par le langage textuel. Un recours similaire était déjà mis en pratique par Cortázar dans « Siestas », auquel l'écrivain argentin intègre des espaces picturaux de l'œuvre de Delvaux. Tel qu'il est présenté par Eduardo Ramos Izquierdo, le langage textuel peut nous permettre de récréer une image mentale comme s'il s'agissait d'une iconographie visuelle: «Le tableau possède une narrativité, à percevoir et à reconstruire par le spectateur, et dans le texte littéraire le lecteur aperçoit et reconstruit mentalement les images à partir de la continuité des mots »[626]. Cette opération mentale (qui consisterait à recomposer une image visuelle) s'effectue avec succès dans *Las Violetas son flores del deseo,* grâce aux descriptions détaillées du narrateur-protagoniste, qui nous amène, par la création linguistique/littéraire, à la série visuelle de poupées de Bellmer *Die Puppe* (1934): « Carnosas muñecas adolescentes desarticuladas, desmembradas, atormentadas por obra y gracia de un deseo que no tiene piedad ni sosiego, inmesurable y oscuro con el sabor cálido y acre del instinto»[627].

Ana Clavel travaille à partir de la source littéraire de l'*ékphrasis*. Dans *Las Violetas son flores del deseo,* l'*ekphrasi*s apparaît par la visualisation de l'image en tant que description et est représentée par diverses allusions sémantiques. L'image comme allusion fait référence à la série de poupées *Die Puppe*. Pour le lecteur érudit, la ressource de l'*ekphrasis* intègre aussi la description de son œuvre principale, *La poupée* (1935). L'artiste surréaliste avec sa poupée préférée renvoie une image singulière. En cela, le lecteur de ce roman d'Ana Clavel est invité à confondre l'artiste avec la figure du personnage de Klaus Wagner :

> Se trataba de una fotografía de una muñeca de Bellmer que nunca antes había visto. Junto al rostro de perfil del joven, rozando apenas su torso disecado e incompleto, emergía una figura evanescente que miraba a la cámara en una suerte de

[626] RAMOS-IZQUIERDO, E. (2007) « Espaces érotiques : de Delvaux à Cortázar » in E. Ramos-Izquierdo, A. Schober (dir.), L'espace de l'éros, Actes du colloque, Limoges: PULIM, p. 203
[627] CLAVEL, A. (2007*) Las Violetas son flores del deseo.* Mexique : Alfaguara, p. 59

autorretrato fantasmal: mucho más joven que el que yo recordaba, pero sin sombra de duda Klaus Wagner[628].

Fig. 0–8. *Hans Bellmer et sa Poupée*. Auteur inconnu. Photo prise pendant l'Exposition internationale du surréalisme. Musée de l'art moderne. Paris (France).

Lorsque nous faisons le lien visuel de la description du personnage de fiction avec cet autoportrait de l'artiste, le lecteur astucieux découvre que le personnage de Klaus Wagner dans la fiction romanesque de *Las Violetas son flores del deseo* est l'artiste lui-même. Klaus Wagner est présenté par Julián Mercader comme l'homme qui serait photographié avec la poupée, à l'instar de l'autoportrait réel de Hans Bellmer. Ce personnage représente aussi le père symbolique pour le narrateur-protagoniste de cette fiction. Celui qui va l'initier au désir, à toutes sortes d'activités sexuelles transgressives, telles que la découverte du corps articulé des poupées :

[628] *Ibid.*, p. 114

> Hubo una ocasión en que cercana la muerte de mi padre, me llevó con él al barrio de la Flor [...]
> Iris…ve con el señor.
> Y ya se disponía Iris a obedecer, cuando Klaus la detuvo:
> No conmigo…con él.
> La muchacha dudó un instante. Su rostro se alzó apenas hacia el hombre en un gesto de rebeldía o súplica que no duró más que un segundo porque acto seguido me tomó de la mano para guiarme a los cuartos superiores. La verdad es que tanto Iris como yo mismo, minutos más tarde uno en brazo del otro, no habíamos hecho más que obedecer – y descubrir entonces en el acto de someternos en nuestra propia naturaleza y deseo[629].

Le jeu métafictionnel d'Ana Clavel nous permet de trouver des analogies entre la vie et l'œuvre de Hans Bellmer et ces deux personnages masculins, Julián Mercader et Klaus Wagner. Ce dernier – à l'exception de la confirmation de la photographie qui nous amène au jeu d'identification réel – se dévoile dans le roman comme un personnage différent de l'artiste d'avant-garde. Les deux personnages de la fiction de Clavel, Klauss Wagner et Julián Mercader, vont observer ensemble les traités d'« anatomie du désir » du surréaliste installé à Paris, et se fasciner pour le corps des poupées :

> Por supuesto me refugié en la fábrica y en las muñecas. También en los libros y en las películas silentes que siempre habían ejercido en mí una fascinación excitante. A estas últimas acudía muchas veces en compañía de Klaus, que también las disfrutaba con fruición, a un cinematógrafo de la zona sur. De los primeros, revisaba sobre todo libros de fotografía, de pintura y de anatomía. Pero en este terreno, aunque de sobra conocía las coincidencias con mi socio y amigo, prefería hacer mis propias incursiones. De hecho, nunca revisamos juntos un libro de Bellmer o un tratado circulatorio de la sangre. En ese terreno, si algo había que mostrar, recurríamos a la mesa de diseño de Klaus que albergaba toda suerte de plumillas, puntas, estilógrafos en permanente estado de alerta[630].

Il faut cependant analyser l'art et la vie de Bellmer[631], afin de mieux cerner la poétique du corps étrange des poupées narrée par Clavel dans sa fiction et mis en performance au-delà du textuel à travers sa création plastique de poupées en carton. Elle a d'ailleurs écrit un essai dans lequel elle a voulu poétiser l'art et la vie de Bellmer. Un

[629] *Ibid.*, pp. 88-89
[630] *Ibid*., p. 32
[631] Rodriguez Lozano (2012) signale le travail de Graciela Martínez-Zalce, qui, dans « La apropiación y sus formas» (2012) mène un rapport intertextuel entre l'œuvre de Bellmer et Clavel.

art que l'auteure a décrit comme une anagramme visuelle de corps désarticulés. L'inspiration de ce désir « étrange » qui était déjà promu par Bellmer avec son art, pourrait expliquer la volonté de l'artiste mexicaine de mettre en corrélation avec la dimension de l'inceste une des thématiques fondamentales exploitées dans son roman. Ana Clavel revient dans cet essai sur une histoire incestueuse que le surréaliste aurait vécu avec sa cousine Úrsula. Cette narration nous montre déjà comment l'écrivaine s'est documentée sur la vie de l'artiste :

> Los estudiosos de la vida de Hans Bellmer han rastreado la presencia de una prima adolescente, Úrsula, buena parte del proceso de deseos no consumados que lo llevó a la fabricación de sus *Poupées* (1935). Toda la serie de muñecas desembradas y articuladas en un nuevo anagrama visual abre las puertas de una poética insospechada del deseo con imágenes desfloradas de un inconsciente que pocas veces había salido a la luz[632].

Nous retrouvons ici ce que Freud théorise dans « L'inquiétante étrangeté », à savoir, des poupées qui inspirent cette « étrange nature ». Il s'agit également d'une esthétique réinventée avec les poupées de Clavel, qui se lirait à travers le prisme d'une sensualité qui peut provoquer un désir abject et de nature abominable. Cependant, l'artiste mexicaine retranscrit un tel désir avec plus de douceur, tout en conservant sa source d'inspiration née de cette esthétique bellmerienne du corps des poupées.

D'une part, les poupées de Hans Bellmer nous transmettent de la tendresse avec leurs postures et leurs regards fixes et tristes, mais, de l'autre, elles nous effrayent avec leurs corps désarticulés et inertes. Ces êtres artificiels évoquent une mécanique des représentations oniriques qui pourrait avoir été la source d'inspiration d' Ana Clavel, lui permettant de mettre en place son projet sémantique et artistique sur les poupées. Elle nous invite, avec ces objets plastiques et sémantiques, Las Violetas, à repenser le concept de « pervers » en lien avec le corps artificiel et étrange des poupées de Hans Bellmer. À travers ses créations en carton, *l'Unheimlich* – en tant que notion de prétention esthétique proposée par Freud dans son essai – on découvre cette impression d'étrangeté et d'anormalité. Ces images nous permettent de ressentir les pulsions

[632] CLAVEL, A. (2008) « Los caballeros las prefieren calladas ». Site web www.violetasfloresdeldeseo.com (/revista/capitulos/ensayo.pdf), p. 2

freudiennes et cette « inquiétante étrangeté » dont parle Freud d'une manière moins abrupte afin de contempler les instincts de l'animalité humaine.

Dans *Las Violetas son flores del deseo*, l'image des poupées désarticulées et démembrées joue aussi un rôle fondamental dans le développement de la perversion chez Julián Mercader. Pendant son enfance, le contact du personnage avec ces êtres en plastique est présenté sous forme d'images où il observe les articulations des poupées: les têtes, les bras… Les yeux du protagoniste visualisent donc ces corps de poupées de façon morcelée, partielle : « Pasarían largos años de entrenamiento y contemplación por mi incapacidad a abstraerme en la contemplación de los miembros todavía inarticulados de las muñecas »[633]. Les poupées constituent l'un des éléments essentiels de la narration de Clavel. Les liens de ces êtres, non seulement au personnage principal mais à différents personnages masculins, peuvent être qualifiés de fétichistes. Ces objets en plastique vont permettre au protagoniste de cette fiction d'affirmer comment, à travers l'objet fétiche, on satisferait nos pulsions, sans pour autant commettre un acte moralement ou pénalement condamnable. Ana Clavel va transmettre au lecteur l'idée que sans la mise en œuvre de la perversion fétichiste, les désirs transgressifs du protagoniste envers sa fille ne peuvent pas être considérés comme illicites : « Quiero repetirlo una vez más, mi crimen no es del todo un crimen – aunque tampoco, lo reconozco, puedo declararme inocente ¿O es que acaso alguien se atrevería a condenar a Hans Bellmer por haber soñado sus muñecas?»[634].

À propos du personnage fétichiste du roman, le manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux, le *DSM-IV*, présente le fétichisme comme faisant partie des « paraphilies» qui figurent parmi les «Troubles Sexuels et d'Identité Sexuelle ». Le fétichisme se définit généralement comme une des catégories sexuelles impliquant des pulsions et des comportements sexuels liés à l'utilisation d'objets non-animés (par exemple, les sous-vêtements féminins pendant une période supérieure à six mois). D'après Chazaud, l'art constitue un pont entre la folie et la normalité. En ce sens, le domaine artistique ne se limite pas à faire disparaitre ce conflit psychique. L'art cherche la consécration d'un désir, mais la forme artistique n'essaie pas de résoudre la tension existante entre le symptôme manifeste et la réalité objective. Serait-il possible de dévoiler les conflits hallucinés de l'âme par l'expression artistique, tel qu'a cherché à le

[633] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo*. Mexique : Alfaguara, p. 19
[634] *Ibid*., p. 35

représenter l'art d'avant-garde ? Selon Jean Tristán Richards dans *Structures inconscientes du signe pictural*[635], les poupées de Bellmer symbolisent le produit des fantasmes sadique-oraux de l'artiste même. Nous nous interrogeons:les hallucinations de l'artiste surréaliste expliqueraient-elles les corps déconnectés, entrecroisés, ainsi que la multitude d'orifices disposés ? Une hypothèse pourrait être de penser que ces corps découpés seraient la traduction des symptômes d'une maladie : la schizophrénie et les problèmes corporels qui découlent de cet état : morcellement, invasion du corps de l'autre dans le sien… qui constituent des manifestations qui caractérisent cette maladie psychique. Curieusement, Unica Zürn, la compagne de Bellmer, également artiste surréaliste qui souffrait de schizophrénie tout en servant de modèle pour la réalisation des poupées, est l'un des personnages qui intègrent l'origine de la métafiction dans *Las Violetas son flores del deseo*. Dans le roman de Clavel, l'artiste va se suicider dans les mains de l'entité fictionnelle « La Hermandad de la luz eterna », organisation répressive associée aussi avec le personnage d'Helisberto Hernández du récit « Las Hortensias ». Ce dernier se charge de raconter la vraie identité de cette association fictive. Ana Clavel s'attache à dessiner le personnage d'Unica Zürn comme étant celui qui souffre d'attaques psychotiques, des perturbations psychiques vraisemblablement vécues dans la vraie vie par l'artiste elle-même. Cette maladie est décrite dans la fiction d'Ana Clavel comme une histoire qui est « enregistrée par les livres» et qui nous ramène à la vie personnelle de l'artiste. Cependant, dans la fiction, la raison du suicide d'Unica est dévoilée par le personnage mystérieux d'Helisberto Hernández. Et une telle catastrophe est en relation étroite avec « La Hermandad de la luz eterna » :

> Efectivamente, Bellmer no murió a manos de ellos, pero estuvieron cerca. ¿Sabía usted que su última mujer, la escritora Unica Zürn, se suicidó frente a sus narices? Lo que los libros registran es que ella acababa de salir del hospital, donde había estado semanas recuperándose de un brote psicótico. Tan pronto la dieron de alta, se dirigió al piso de Bellmer. Lo que hablaron, lo que se dijeron y no, nadie puede saberlo. Sólo que cuando Bellmer regresaba con un té de arándanos para Unica, la encontró de pie sobre el petril de la ventana, a punto de arrojarse. Ningún libro registra lo que yo sé. Sé que Bellmer se quedó estupefacto y que murmuró un suave, tenue « Unica…no », pero una voz afuera del edificio, una voz que sólo escucharon las palomas de las cornisas cercanas, la anciana del piso inferior y el propio Bellmer – aunque mucho tiempo creyó que había sido una alucinación – esa voz ordenó:¡Salta![636]

[635] RICHARDS, J. T. (1999) *Structures inconsciences du signe pictural*. Paris: L'Harmattan
[636] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo*. Mexique : Alfaguara, p. 82

Bellmer est aussi un artiste dont l'auto-figuration a toujours attiré l'attention de la critique. Pour certains auteurs comme Rosolato, la fonction esthétique de l'art reposerait toujours sur le fétichisme. La critique a souvent corrélé les manifestations artistiques de Hans Bellmer avec les épisodes tragiques qui ont marqué sa vie : la mort de sa première femme affectée par la tuberculose et sa vie turbulente avec sa compagne Unica Zürn, union affublée par la critique du titre de « couple maudit ». Les poupées de Bellmer sont photographiées le plus souvent en noir et blanc, un effet qui contribue à perpétuer l'aspect du tragique et du désespoir. Dans la postface de *L'homme Jasmin*, Ruth Henry nous dévoile la vie de l'artiste allemande avec Bellmer et n'hésite pas à mettre l'accent sur les déclarations d'Unica Zürn: elle a peur du bonheur. Nous sommes face à un couple soumis à des états hallucinatoires sans cesse réitérés : l'alcoolisme dans le cas de Hans Bellmer, la schizophrénie chez Unica Zürn. On pourrait établir une corrélation entre la maladie de l'artiste allemande et les corps morcelés et les poses ouvertes des poupées présentées par Bellmer. Cela peut être vu comme un hommage d'Ana Clavel et des artistes de cette exposition aux créations bellmeriennes. Ces êtres en carton renouvellent cette tendance d'un corps non-continu qui serait déconstruit et morcelé à travers leurs images[637].

[637] Des personnages fictionnels comme Horacio dans « Las Hortensias », mais aussi d'artistes réels comme Hans Bellmer et Armando Reverón, ont traversé la frontière symbolique et matérielle du désir fétichiste des poupées. Pour Javier Guerrero la fascination par le corps féminin des poupées chez Reverón trouve un détonant dans un épisode infantile de l'artiste que nous fait penser au personnage de Clavel, lié aux poupées après un épisode traumatique de découverte du sexe féminin:

De manera semejante, la obsesión de Reverón con lo femenino y hasta su propia enfermedad, la esquizofrenia, se conciben a partir del episodio infantil. También la duplicidad familiar es convocada con recurrencia. Ante la incapacidad de sus padres de cuidarlo, Reverón se une a la que sería su familia adoptiva, la Rodríguez Zocca, que le ofrece "seguridad, pertenencia y afecto durante los años de su infancia y adolescencia (Rasquin, 1998, p. 330). Otro psiquiatra, el Dr. Moisés Feldman, en un conocido estudio sobre Reverón, relaciona un grupo de obras pintadas entre 1936 y 1939 en la que aparecen dos mujeres (desnudas y formalmente distantes) con sus dos madres, la biológica y la adoptiva. Para Feldman, esta duplicidad se asocia al trastorno psicótico del artista y en ella encuentra una analogía con el análisis que Freud hace de Leonardo da Vinci, en el que el psicoanalista hace referencia a dos figuras maternas y cuyo estudio descubre su perversión sexual a partir del desarrollo simbólico del recuerdo onírico para proponer el concepto de sublimación (JGuerrero, Tecnologías del cuerpo: 187)

Fig. 0–9. *Unica Zürn with Bellmer doll*. Mau, Leonore. 1954. Hambourg (Allemagne).

Au-delà du projet conceptuel mené par Hans Bellmer, il existe entre lui et ses poupées une relation énigmatique qui pourrait se transposer à son propre univers fantasmagorique. Cette atmosphère mystérieuse a été captée par Ana Clavel dans sa fiction aux deux personnages métafictionnels, Unica et Bellmer, en relation avec des poupées en plastique. Ces rapports entre la vie de Hans Bellmer et l'auto-figuration dans son art transgressif sont reformulés par Ana Clavel dans un essai postérieur au roman. Dans ces écrits, la narratrice mexicaine utilise à nouveau la métafiction, et, de même que dans sa fiction de *Las Violetas son flores del deseo*, combine des informations réelles de la vie de l'artiste surréaliste, tels que son désir d'être enterré avec la *Poupée*. Tous ces éléments mettent en parallèle la figure de Hans Bellmer avec l'uruguayen Felisberto Hernández et ses poupées fictionnelles, ainsi que l'association du travail de ce dernier avec l'artiste expressionniste Oscar Kokoschka et sa poupée respective :

> No es azaroso pues que Bellmer pidiera ser enterrado con su pequeña Poupée. Sin embargo, al morir el 24 de febrero de 1975 en París, ninguno de sus escasos biógrafos y estudiosos ha tenido el decoro de informarnos si ese deseo, formulado acaso una tarde de primavera en el mismo jardín donde Felisberto Hernández se enteraría de la pasión de Oscar Kokoschka por su mujer de fantasía, fue piadosamente cumplido[638].

Nous pouvons évoquer que Sade a joué un rôle déterminant dans l'œuvre de Hans Bellmer et qu'une telle esthétique est également reconnue dans le roman d'Ana Clavel avec la description de ces corps articulés et étranges en lien avec la sexualité et l'érotisme. Le sadisme comme esthétique va promouvoir le dialogue du plaisir sexuel avec les pulsions destructrices. Selon Bataille, chez Sade nous nous plongeons dans cette tendance sexuelle qui oscille entre le plaisir sexuel et la destruction de la vie: « Le tragique où l'immonde nous serre le cœur, mais l'objet de notre terreur a pour nous le même sens que le soleil, qui n'est pas moins glorieux si nous détournons de son éclat nos regards infirmes »[639].

Il est important de garder en mémoire les conceptualisations des pulsions de vie et de mort formulées par la théorie freudienne. Pour Freud, il existe chez l'être humain aussi bien des pulsions agressives (appelées pulsions de mort ou Thanatos) que des pulsions sexuelles (pulsions de vie ou Éros). Les poupées de Hans Bellmer représentent un artefact qui met en parallèle la vie et la mort aux yeux du spectateur. Ces objets en plastique peuvent même, dans un premier temps, générer de l'effroi. Mais si nous observons davantage, ces êtres artificiels communiquent un érotisme qui se trouve en étroite corrélation avec l'expérience sadique du corps. C'est ce que soutient Céline Masson concernant l'art de Bellmer : « Ce que l'artiste exprime c'est *la figure* de l'inconscient (le fantasme originel) qui est à la fois, celle de son désir et celle de sa mort… »[640].

[638] CLAVEL, A. (2008) « Los caballeros las prefieren calladas ». Site web www.violetasfloresdeldeseo.com (/revista/capitulos/ensayo.pdf), p. 8
[639] BATAILLE, G. (1957). *L'érotisme.* Paris: Les Éditions de Minuit, 2007, p. 199
[640] MASSON, C. (2000) *La fabrique de la poupée chez Hans Bellmer*. Paris: L'Harmattan, p. 204

Fig. 0–10. *La poupée*. Bellmer, Hans. 1935. Centre Georges Pompidou. Paris (France).

L' « inquiétante étrangeté » de cet objet – qui peut nous effrayer par sa non-familiarité *(l'Unheimlich)* – devient un outil d'intérêt pour le spectateur, grâce à sa capacité de pouvoir éveiller des « aspects de la vie intérieure de l'homme ». La visualisation de la poupée amène l'observateur à se questionner sur ce que sa conscience n'arrive pas à conceptualiser : « L'érotisme, est un des aspects de la vie intérieure de l'homme. Nous nous y trompons parce qu'il cherche sans cesse en dehors d'un objet du désir. Mais cet objet répond à l'intériorité du désir »[641].

À ce propos, Ana Clavel s'interroge dans son essai sur la façon dont l'art de Bellmer mêlerait à la fois horreur et fascination pour énoncer une poétique du corps désarticulé :

> Cuando uno admira desde la orilla de un horror-fascinación esos abismos sin piedad que son las fotografías de las muñecas púberes de Bellmer – torsos confrontados en una articulación nueva y delirante de un cuerpo, piernas con calcetas y zapatos escolares que se yuxtaponen como brazos y cabezas inusitados, ojos de vidrio que nos miran desde lugares insospechados simulando los pezones de unos pechos que apenas comienzan a despuntar – no podemos sino pensar en

[641] *Ibid.*, p. 31

> una anagramática visual que en sus reconstrucciones y rearticulaciones desemboca en el diseño de una poética del cuerpo como una oración trastocada[642].

Hans Bellmer a grandi durant une époque répressive. Il cherche à aller au-delà des normes imposées par la société de son temps. Son art veut s'affranchir des conventions dictées par le nazisme. Dans son étude « Petite anatomie de l'inconscient physique ou Anatomie de l'image », Bellmer écrit une théorie du corps qui parle de la désorganisation syntactique de l'inconscient. L'artiste franco-allemand affirme que le langage du corps « est comparable à une phrase qui nous inviterait à la désarticuler, parce que celui-ci se recompose à travers une série d'anagrammes sans fins et sans contenus véritables »[643]. Cela signifierait que la parole corporelle pourrait se rapprocher de celle de l'inconscient. L'attitude corporelle est la traduction de la désorganisation psychique du cerveau. C'est par l'organe de la vue que nous refusons un contenu qui va au-delà de ce qui est perçu par les sens. L'artiste, de même que les autres membres de l'avant-garde surréaliste, se trouve profondément influencé par les théories freudiennes. Bellmer a fait recours à *L'interprétation des rêves*, afin d'expliquer l'ambivalence questionnée par ses travaux : « Le rêve excelle à réunir les contraires et à les représenter dans un seul objet. Il représente souvent aussi un élément quelconque par son contraire, de sorte qu'on ne puisse savoir si un élément de rêve susceptible de contradiction, trahit un contenu positif ou négatif dans la pensée du rêve »[644].

Hans Bellmer rappelle que les langues primitives s'expriment, comme le jeu, via un système désignant une série de qualités ou d'actions contraires (fort-faible, proche-loin). Il crée une série d'anagrammes à travers lesquels, le corps est comparé à des phrases qui se désarticulent par un principe de « permutation ». Cette idée de conciliation des opposés reste donc au cœur de notre étude.

Parmi les permutations des phrases de cet artiste qui développe sa production à Paris, il a semblé pertinent de s'intéresser à « Rose au cœur Violet ». Ana Clavel a-t-elle pu s'inspirer de ce poème pour baptiser Violeta, sujet du désir incestueux du narrateur-protagoniste, ainsi que pour nommer Las Violetas, objets d'un plaisir fétichiste sublimés par le protagoniste ? :

---

642 CLAVEL, A. (2008) « Los caballeros las prefieren calladas ». Site web www.violetasfloresdeldeseo.com (/revista/capitulos/ensayo.pdf), p. 8

643 BELLMER, H. (1957) *Petite anatomie de l'inconscient physique ou petite anatomie de l'image*. Paris:Ed. Allia, 2002, p. 45

644 *Ibid*., p. 45

ROSE AU CŒUR VIOLET

Se vouer à toi ô cruel
À toi, couleuvre rose
O, vouloir être cause
Couvre-toi, la rue ose
Ouvre-toi, ô la sucrée
Va où surréel côtoie
O, l'oiseau crève-tour
Vil os écœura route
Cœur violé osa tuer
Sœur à voile courte écolier vous a outré,
Curé, où Eros t'a violé-où l'écu osera te voir
Où verte colorisée sua-cou ouvert sera loi
O rire sous le couteau
Roses au cœur Violet[645]

Lewis Carroll avait envisagé la possibilité de considérer deux dimensions, le monde du « non-sens » et le monde à« l'inverse », ce dernier équivalant à celui des « sens ». L'écrivain anglais affirme que le monde du non-sens, expérimenté par l'enfant dans le rêve, pourrait être le « vrai monde », écarté des règles de la loi et de la morale. Dans cette optique, Bellmer exprime dans la même direction – par la stimulation du regard comme mécanisme visuel subversif – que les organes sont soumis à des excitations virtuelles et à des processus de refoulement inconscients qui basculent au niveau conscient : « L'essentiel à retenir du monstrueux dictionnaire des analogies-antagonismes qu'est le dictionnaire de l'image, c'est que tel détail, telle jambe, n'est perceptible, accessible à la mémoire et disponible, bref, n'est RÉEL, que si le désir ne le prend pas fatalement pour une jambe »[646].

Les poupées de Bellmer nous attirent vers une apparence qui s'éloigne des conceptions habituelles de la beauté. L'artiste surréaliste réussit à rendre érotique et sensuel ce qui peut de prime abord nous paraitre inquiétant et étrange. Indépendamment de notre appréciation individuelle, qui peut nous conduire à hiérarchiser les manifestations artistiques en fonction des affinités « subjectives », nous aurions accès à la force transcendantale et consubstantielle de son art :

[645] *Ibid.*, p. 44
[646] *Ibid*., p. 41

> Pour le surréalisme et ses conceptions, et en corrélation avec le monde de l'inconscient postulé par la théorie freudienne, le rêve est un élément primordial de la pensée qui doit être analysé, un instrument essentiel à tenir en compte quand il s'agit de résoudre des questions clés de notre vie intérieure. Pour Breton, l'importance du rêve est une réalité absolue et fondamentale, nous rêvons la moitié de nos vies: « Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, comment le sont la réalité et le rêve, constituent une espèce de réalité absolue»[647].

Le surréalisme popularise la thématique de la mort et réussit à faire ressurgir tout ce qui est associé à la finitude de l'être. En ce sens, les représentants surréalistes refusent le côté obscur et négatif de la mort : ils la perçoivent comme un état de bonheur postérieur à la vie. Elle acquiert pour les partisans de ce mouvement une vision renouvelée: « Ne manquez pas de prendre d'heureuses dispositions testamentaires, je demande, pour ma part, à être conduit au cimentaire dans une voiture de déménagement »[648].

Une des discordances fondamentales du surréalisme avec le dadaïsme réside dans l'essence romantique que ce premier mouvement accorde à la thématique mortifère. Ce courant artistique contemple la mort dans une position transcendantale et invite à la représenter à travers la peinture, la poésie et les arts plastiques. Dès ses débuts, le surréalisme prétend dissoudre toutes les contradictions et formes de pensée du langage humain qui sont habituellement représentées et classifiées de façon binaire. Parmi les termes dichotomiques, des états comme « mourir » et « vivre » délimitent ces connotations contraires de positivité et de négativité. La vie ne s'associe plus seulement avec tout ce qui est positif et, quant à la mort, elle n'a plus uniquement souffrance et négativité. Selon cette ligne de pensée, Hans Bellmer associe les pulsions mortifères (théorisées par Freud) avec la création artistique des poupées érotiques. Ses poupées, qui peuvent « endommager la sensibilité de l'observateur », constituent le miroir des anagrammes et, de la pensée automatique. Des images qui évoquent le corps comme un émetteur et un propulseur de pulsions ambivalentes chez l'être humain trouvent la complicité des adeptes du surréalisme, fortement attirés par le monde des rêves et par l'inconscient. La production artistique de Hans Bellmer remonte à 1930. Elle est le produit d'un esprit innovateur et singulier qui perdure encore. La critique actuelle peut

[647] BRETON, A. (1924) *Manifeste du surréalisme*. Paris :Ed. Folio, 1985, p. 28
[648] *Ibid*., p. 42

classifier son art de « subversif » car ses créations possèdent la capacité de transformer l'ordre moral et esthétique. En tant que précurseur, Hans Bellmer a cherché à donner de la visibilité aux pulsions et à proposer l'équilibre d'entités opposées. Tous ces artistes partagent le besoin de reconnaître l'art comme l'expression libre de la pensée, en dehors de tous questionnements sociaux et institutionnels.

Hans Bellmer fut probablement l'un des premiers artistes internationaux à vouloir mettre en forme, par la plasticité, la teneur *manifeste* du contenu *latent* chez l'être humain. Les créations de Bellmer nous permettent d'établir un rapport visuel avec les différents états latents (pulsions de vie et pulsions de mort), en tant que miroir de la réalité extérieure et présenté comme une esthétique de l'érotisme par la contradiction. Il s'agit de ramener au conscient les contenus refusés par l'être. Ce procédé est interrogé par Freud et théorisé par Breton dans *L'amour fou* : « Oui, toute l'évolution historique de l'art nous en est garante. Pour cela, l'art ne doit pas perdre de vue que son objet le plus vaste est de « révéler à la conscience les puissances de la vie spirituelle »[649].

Selon Umberto Eco, l'esthétique de tout ouvrage artistique pèse plus dans sa valeur référentielle que dans son attractivité émotionnelle. C'est de cette manière que le sens esthétique réveille des sentiments et des perceptions particulières selon le public et son historicité :

> L'usage du langage (le langage poétique) implique en fait une utilisation émotionnelle des références, et une utilisation référentielle des émotions : la réaction sentimentale a précisément pour but de diriger l'attention sur une zone de signification ; on prévoit et suscite de références qui ne sont pas absolument univoques, et ces émotions qui ont une précision, liée au terme qui les supporte[650].

La tâche du surréaliste pourrait avoir été celle de représenter ce que la réalité sensible ne peut pas exhiber. Cette prétention artistique se retrouve chez les poupées plastiques de Clavel. Mais pourquoi Clavel a-t-elle choisi le travail de l'artiste franco-allemand pour construire sa sémantique ? S'agit-il simplement de mettre en place *Las Violetas* au centre de la thématique des poupées fétichistes, ou, peut-on trouver une affinité dans la démarche poétique de la mexicaine avec le travail de cet autre artiste ?

---

[649] BRETON, A. (1937) *L'amour fou*. Paris: Ed. Folio, 2004, p. 54
[650] ECO, U. (1962) *L'œuvre ouverte*. Trad. C. Roux de Bézieux, Paris : Seuil, 1965, p. 55

Nous avons observé l'influence de l'artiste surréaliste dans le roman, par le biais de la caractérisation du personnage pervers ainsi que par les images visuelles de ses photographies, qui sont reconstituées dans ce récit. Mais, si nous analysons la dimension du regard, quelle serait la relation entre les prémices du roman « Le Viol commence par le regard» et la production artistique de Bellmer ?

Toute œuvre picturale de l'artiste commence et finit par le regard. La pulsion scopique offre une syntaxe multiple de significations qui se confrontent à la manière dont nous « imaginons le plaisir » au-delà de ce qui se présente à nos yeux. Le regard est le premier organe du plaisir et de déplaisir chez l'être humain (Freud) et la pulsion exhibe (aussi bien pour Lacan que pour Freud) le représentant psychique de la sexualité.

Il parait que l'artiste surréaliste cherche à lier l'image visuelle avec nos pensées et notre cerveau. Notre regard ne dépendrait plus de ce que nous contemplons mais plutôt de ce processus visuel qui tiendrait compte de la façon dont notre cerveau accueille et décompose les informations. Dans *Las Violetas son flores del deseo,* les paroles et les descriptions du narrateur-protagoniste cherchent à pénétrer dans l'imaginaire érotique par la vue comme un mécanisme précurseur du regard. Voir et regarder n'appartiennent plus à la même dimension contemplative et, pour « vraiment » bien regarder, il faudrait activer des mécanismes associés à la pulsion scopique et au langage de l'inconscient (Lacan).

Les créations de Bellmer ont les yeux percés et possèdent de multiples orifices qui décomposent les parties de leurs corps. Mais ces yeux perforés altèrent les facultés de « regarder et de se sentir regardés ». La Poupée de Bellmer semble être aveugle. Un mécanisme visuel qui permet à l'artiste d'ôter la fonction première de l'être humain qui conditionne notre pensée: l'acte de voir. Certes, si nous sommes « aveugles », notre imaginaire n'est plus prédéterminé par les limitations du monde extérieur, car notre pensée est dépourvue du filtre des conventions. Un tel raisonnement est référencé par un monde inconscient, dévoilé par la psychanalyse et mis en performance par le mouvement artistique et théorique du surréalisme. Autrement dit, nous sommes enfin pris par une pensée subjectivée et sans influences externes, à travers l'action du regard même. Le regard, qui est en rapport avec le champ scopique que nous trouvons dans la production artistique de Bellmer, met en marche un système voyeuriste en corrélation avec l'univers des pulsions :

> La Poupée photographiée (1935) a le plus souvent un regard intentionnel qui lui confère la particularité de se situer à la frontière du vivant et du non vivant. Si l'objet regarde, c'est que l'observateur peut être vu. Une relation s'établit immédiatement entre l'objet photographié et le regardeur qui induit un malaise, un Unheimlich. En observant de plus près le visage de la Poupée, on est frappé par l'extrême intensité de ce regard. Vous avez dit regard, mais une poupée ne regarde pas, elle a des yeux mais ils ne sont que des billes de verre sans âme. Si l'on a le sent\iment que l'objet Poupée regarde c'est déjà le début d'une transformation du statut de ce que l'on voit[651].

Les poupées de Bellmer sont contemplées par un grand nombre de spectateurs à l'image des êtres moribonds, à mi-chemin entre la vie et la mort. Cependant, si nous prenons comme source la pulsion scopique, elles peuvent constituer un objet de jouissance. Ainsi, c'est la valeur du regard même qui leur confère le caractère sexuel, de rareté voire même de dégoût macabre. Ces perceptions semblent dépendre plutôt de la façon dont nous regardons. Le visuel, au sens propre, ne permet pas d'éveiller la notion de désir, mais le « champ scopique » autorise une contemplation à caractère pulsionnel.

L'ensemble de l'œuvre de Hans Bellmer explore le déplacement des canons esthétiques de l'époque par son caractère transgressif et provocateur et son esthétique de *l'Unheimlich.* La particularité de ses poupées se trouve dans le pouvoir de provoquer avec une seule image un sentiment d'ambivalence chez l'observateur (quel que soit le caractère associé à ce sentiment). Ainsi, ces objets ne passent pas inaperçus dans la conscience du spectateur et entraînent une sensation de nature différente selon « la manière dont on regarde ». Trouver de la sensibilité par le langage de l'inconscient est l'une des finalités du mouvement surréaliste en corrélation avec la théorie psychanalytique. L'esthétique surréaliste privilégie l'invention et l'insolite face au rationnel, car ce dernier réduit la signification de l'image artistique et du signifiant : « On ne finira jamais avec la sensation. Tous les systèmes rationalistes s'avèreront un jour indéfendables dans la mesure où ils tentent, sinon de la réduire à l'extrême, tout au moins de ne pas la considérer dans ses prétendues outrances »[652].

[651] FLAHUTEZ, F., (2005) « Ce qui cache l'image, ce que montre La Poupée » (2005). Disponible en ligne : https://ewns.wordpress.com/2006/03/02/anatomie-du-desir-de-toute-urgence-exposition-hans-bellmer

[652] BRETON, A. (1924) *Manifeste du surréalisme*. Paris :Ed. Folio, 1985, p. 121

Nous pouvons penser que la poupée d'Ana Clavel s'inscrit dans une réécriture du mouvement surréaliste autour du regard et les perceptions suggérées par sa poupée sémantique et artistique. La performance de la poupée vise à reproduire le corps et la sexualité dans une dynamique de continuité avec la tradition. Celle-ci associe l'aversion et l'anormalité mentale du désir à la manière dont le regard peut formuler ce corps et ce désir non normatif sans l'entraîner vers des sentiments contraires. Si nous nous rapportons aux formulations de Breton autour des sensations « efflorées » par l'art, nous ne devrions pas adopter un regard ou une attitude qui classerait la manifestation artistique dans l'extrême. Autrement dit, il ne faut pas manifester de l'admiration pour les productions artistiques qui cherchent à être conçues dans une ligne d'opposition. Ainsi, nous devrions éviter de penser les poupées de Hans Bellmer dans une échelle d'opposition qui irait de l'horripilant à l'excitation. Pour Breton, les sensations ne peuvent pas être réduites à un classement que le langage rationnel a précédemment déterminé.

Nous pouvons nous demander si pour le spectateur commun, méconnaissant la théorie psychanalytique et les réelles significations du mouvement surréaliste, l'art de Bellmer reste « étrange et obscur », incapable d'accomplir sa fonction de plaisir. Malgré les démarches de la psychanalyse et des mouvements artistiques comme le surréalisme, la culture contemporaine pourrait avoir pris ce courant d'avant-garde dans son caractère abstrait et ne pas réussir à conférer un sens métaphysique aux productions bellmeriennes. Le domaine artistique postmoderne a consolidé une certaine reconnaissance à l'artiste surréaliste, mais il reste aujourd'hui relativement méconnu au niveau mondial, même s'il incarne l'un des principaux exposants du courant surréaliste. En ce sens, il est fort probable qu'un public très exclusif s'identifie avec cette expression de la pensée : « La culture ne serait pas nocive si elle était seulement un matériel d'information. Mais elle est beaucoup plus que cela, un mode : un mode d'exprimer et de penser, mode de voir, de sentir et de se comporter »[653].

Dubuffet affirme que les notions d'art et de culture ne doivent pas chercher à plaire une majorité, mais qu'elles doivent envisager de surpasser les frontières qui sont déterminées par la superficialité des idées communes. L'art ne doit pas aspirer à obtenir l'accord et la compréhension unanime du public :

[653] DUBUFFET, J. (1968) *Asphyxiante culture*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2010, p. 40

> Le grand mal auquel je pense et l'effet dévastateur du prestige conféré à certains ouvrages – par le prix de marchands qu'ils obtiennent et par les hommages qui s'en suivent (et vice-versa). Les honneurs démesurés rendus à ces ouvrages apparaissent au public motivés par des raisons obscures, le persuadent que la valeur d'art résulte de critères qu'il ne perçoit pas, le détournent en conséquence de s'aventurer à y lui porter – même affection et encore plus à s'y adonner pour son propre compte[654].

L'œuvre de Bellmer et la caractérisation du personnage pervers de Clavel peuvent être catégorisées comme « asociales ». L'écrivaine mexicaine semble vouloir subvertir des normes morales et des conventions esthétiques par la caractérisation de Julián Mercader, en tant qu'esprit hors normes. On peut donc considérer que l'art de Bellmer reste très innovant, car il s'agit d'une représentation qui ne trouve pas de similitudes ou d'opposition dans des influences extérieures. La Poupée de Bellmer a parfois été pensée comme une provocation face aux systèmes normatifs d'aliénation de son époque. Néanmoins, l'art de l'artiste surréaliste est libre de compromis. Et c'est à partir de cette liberté d'esprit que sa création artistique risquera d'être comprise comme opposée au totalitarisme et à l'aliénation du système nazi. Bellmer s'était probablement rendu compte, grâce à ses créations, que le regard pouvait être un mécanisme émancipateur des pulsions. Ceci est d'ailleurs affirmé par Dubuffet à propos de l'art et de la culture : « C'est en effet que l'art brut, la sauvagerie, la liberté, ne doivent pas se concevoir comme des lieux, ni surtout des lieux fixes, mais comme des directions, des aspirations, des tendances »[655].

[654] *Ibid.*, p. 64
[655] *Ibid*., p. 85

Fig. 0–11. *Die Puppe (The Doll)*. Bellmer, Hans. 1934. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid (Espagne).

Observons la photographie la plus célèbre de la série *Die Puppe* de Hans Bellmer, ci-dessus. Nous voyons que la poupée a les yeux arrachés. Cet artifice artistique nous conduit à réfléchir à la notion de culture et à voir celle-ci comme un conditionnement normatif sur le plan moral et artistique. Un regard « vide » peut symboliser le détachement de toute convention. Autrement dit, il s'agit de faciliter l'accès au cerveau d'une image « vierge » de tout héritage culturel.

En ce qui concerne la beauté de la Poupée, malgré son aspect sinistre, un deuxième regard peut éveiller en nous une « acceptation » non révélée jusqu'à présent. Breton, d'ailleurs, le souligne :

> Seuls les fous peuvent selon eux viser à un art différent de celui qui est adopté par la convention collective, il leur apparaît inconcevable qui puisse y viser un dont la raison est saine. Or c'est, à leur sens un art qui n'a pas de valeur. Le surréalisme prétendait d'en finir avec le système des binaires et, en mots de Breton, ce mouvement se convertissait dans un réconciliateur et honoré représentant de ces opposés « négatifs » qui se réinventent pour pouvoir se défaire des représentations mentales acquises dans l'enfance : « je n'ai pas réussi encore à obtenir du génie de la beauté qu'il soit tout à fait le même avec ses ailes claires o ses ailes sombres, qu'il fulgure pour moi sous ces deux aspects à la fois dans ce que j'aime. L'enfant

> que je demeure par rapport à ce que je souhaiterais être n'a pas tout à fait désappris le dualisme du bien et du mal[656].

Pour Dubuffet, la vraie création artistique est celle qui questionne « l'insanité » et la « folie » de nos pensées. Selon le peintre français, une œuvre qui a pour résultat le reflet de la réalité sociale ne peut pas nous procurer la libération de l'esprit. En cela, elle cherchera plutôt à nous reconduire vers l'aliénation de la pensée. D'après Dubuffet, l'art qui s'appuie sur les manifestations artistiques et les paradigmes normatifs d'une époque n'a rien d'exceptionnel, de libérateur ou d'innovant. L'art qui suit les impositions n'agit qu'en mettant en relation, par un mode distinct, l'homme politique à l'artiste : « Puisque la production du fou, ne peut être regardé que d'un point de vue d'information médicale, ou bien tout au plus comme un faux-semblant, un jeu de nature, une curiosité malsaine »[657].

Umberto Eco, qui reprend les théorisations de Paul Valéry, affirme qu'une des caractéristiques majeures d'une œuvre artistique et littéraire est qu'elle ne comporte pas de « vrai sens». Le lecteur ou l'observateur pourra lui accorder le signifié singulier que lui inspire l'œuvre ou celui que l'artiste a recherché à travers la création. Cette capacité d' « ouverture » que favorise l'art trouve un écho dans la génération d'artistes-écrivains qui suivent ce travail. L'écrivain et philosophe italien distingue le plan théorique-esthétique de la pratique poétique. L'esthétique, dans le sens philosophique, fait référence aux expressions en rapport avec la beauté qu'une œuvre artistique peut susciter par les émotions. *La Poupée* évoque ainsi des perceptions esthétiques contraires aux paramètres de beauté du moment. Mais affirmer que *La Poupée* bellmerienne est belle ou non correspondrait aux perceptions esthétiques de l'observateur en fonction de ses goûts personnels. Les critères normatifs d'une époque exercent bien souvent une influence dans nos appréciations personnelles. Dans *Position politique du surréalisme*[658], Breton affirme que l'aspiration des artistes modernes à construire un monde nouveau ne doit pas se limiter à l'expression d'une forme particulière comme par exemple l'idée idéologique ou politique. Elle ne peut pas se conformer non plus à l'expression d'une émotion, si profonde et si violente soit-elle. Pour le surréaliste

[656] BRETON, A. (1924) *Manifeste du surréalisme*. Paris : Ed. Folio, 1985, p. 110
[657] DUBUFFET, J. (1968) *Asphyxiante culture*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2010, p. 32
[658] BRETON, A. (1935) *Position politique du surréalisme*. Paris :Ed. Le livre de Poche, 1991

français, tantôt l'émotion singulière, tantôt l'idée particulière manqueraient de transcendance si une œuvre ne rassemblait qu'une seule de ces particularités.

Si l'œil est l'organe premier, le regard ne référence pas ce qui est visuellement perceptible. La sensibilité visuelle du regard va se concentrer sur l'extériorisation des aspects de la perception intelligible, sur ce que la vue ne peut pas ou ne veut pas percevoir. *La Poupée* doit être longuement « regardée » pour permettre à l'imagination de déclencher, en un second degré, la réalité symbolique et figurative recherchée par Bellmer. Nous pourrions formuler que l'« œil passif » se réduit aux héritages conventionnels de perception de la réalité sociale et culturelle. Ceci se traduit, face à l'œuvre, par une impression sinistre et mortifère.

Pour Freud, la pulsion est le sommet de la création et du processus de la sublimation artistique. Cette pulsion peut se manifester aussi bien par l'agressivité que par la violence. Les pulsions de vie sont liées à la libido, tandis que les pulsions de mort s'associent souvent à la destruction. Les pulsions sont en lien permanent avec la sexualité. Les concepts de pulsions, représentés initialement par Freud, ont été interrogés sur leur caractère philosophique ou abstrait plus que sur leur nature clinique. Mais ils servent à élucider l'esthétique des poupées de Bellmer. Comment communiquer cette force sexuelle traduite par une énergie psychique sans l'intermédiaire de notre conscience ? L'image visuelle est un bon moyen pour ne pas empêcher le langage de prédéterminer nos idées.

D'après Breton, une œuvre artistique doit réveiller en nous « une sensibilité profonde», une sorte d'ouverture au plaisir érotique. Les poupées de Bellmer semblent poursuivre cette émotivité érotique à travers leur beauté « convulsive ». La beauté spasmodique que nous offre l'image visuelle correspond pour Breton à l'écriture automatique. Celle-ci ne peut pas être interprétée à partir d'une logique rationnelle, car elle contient cette « magique circonstancielle », une « érotique cachée » que seule la beauté convulsive peut nous montrer. Pour le surréaliste français, certains objets sont révélateurs du psychisme humain. Dans cette ligne de pensée, Breton affirme en reprenant Hegel que « L'esprit n'est tenu en éveil et vivement sollicité par le besoin de se développer en présence des objets qu'autant qu'il reste en eux quelque chose de mystérieux qui n'a pas encore été révélé »[659].

[659] BRETON, A. (1924) *Manifeste du surréalisme*. Paris :Ed. Folio, 1985, p. 62

Les poupées de Hans Bellmer nous rapprochent par le visuel au sadomasochisme de Sade et de Masoch et à l'érotisme de Bataille. Ces objets sont des symboles directs de la transgression, qui libèrent la violence que l'interdit contient, en tant qu'opposé à la norme. Pour Bataille, les prohibitions mesurent la violence naturelle des choses. Le dégoût, que la prohibition suscite comme sentiment, nous a été transmis depuis un âge précoce. Il semble que nous pouvons difficilement contempler ces prohibitions sans voir leurs particularités nocives. Si nous comparons la poupée de Hans Bellmer avec les vierges et les Christs ensanglantés comme images iconoclastes de la tradition chrétienne occidentale, nous trouvons des affinités au sommet de la pulsion agressive. La violence des iconographies chrétiennes est émouvante ; cependant, le croyant regarde ces images et il les pense comme des figures absentes de connotations négatives, dénuées du sentiment de a terreur qui pourrait s'associer à ces images. Le geste transgressif, quel qu'il soit, contient déjà, à travers le regard, une connotation d'anti-naturalité envers la norme. Évoquons de nouveau les postulats de Bataille, qui confère à ces sentiments négatifs une valeur positive : « Nous voulons au fond la condition inadmissible qui en résulte, celle de l'être isolé, promis à la douleur et à l'horreur de l'anéantissement: s'il n'était la nausée liée à cette condition, si horrible que, souvent, la panique en silence nous donne le sentiment impossible, nous ne serions pas satisfaits »[660].

[660] BATAILLE, G. (1957). *L'érotisme.* Paris: Les Éditions de Minuit, 2007, p. 65

5.3. Le Jardin artificiel: «Las Hortensias » et « Las Violetas »

La fiction de « Las Hortensias » constitue un précédent majeur dans la narration d'Ana Clavel de *Las Violetas son flores del deseo*. L'auteure mexicaine déclare s'être inspirée du récit de « Las Hortensias », del'écrivain uruguayen Felisberto Hernández. Ainsi, *Las Violetas son flores del deseo* et « Las Hortensias » partagent la problématique d'un monde rêvé de poupées. Ces objets conservent une relation spéciale avec leur narrateur-protagoniste, à la manière des êtres animés/sexués :

> Durante la escritura de Las Violetas son flores del deseo hubo un momento en que me topé con las muñecas sexuadas de las que habla Felisberto Hernández en "Las hortensias*"*. El reto era ir más allá de esa extraordinaria historia. Y así fue como se me ocurrió que se tratara de mujeres adolescentes que sangran y que son como vírgenes. Después incluí al personaje de Felisberto y lo recluí en un asilo de ancianos; allí descubrió estas muñecas y se deslumbró con ellas. No tenía pensado meter al personaje de Felisberto Hernández, pero a la hora de articular la historia se fue dando[661].

Le fétichisme du regard est l'esthétique qui relève de la caractérisation du personnage de Julián Mercader dans *Las Violetas son flores del deseo*. Cette perversion est partagée avec le protagoniste de « Las Hortensias ». Il est intéressant de revenir vers la narration de l'uruguayen, car le protagoniste de ce récit, le personnage d'Horacio, devient hypnotisé par le corps de la poupée et vit une sorte de réalité virtuelle avec ces êtres :

> Ellas recibían día y noche cantidades inmensas de miradas codiciosas: y esas miradas hacían nidos e incubaban en el aire; a veces se posaban en las caras de las muñecas como las nubes que se detienen en los paisajes, y al cambiarles la luz confundían las expresiones, otras veces los presagios volaban hacia las caras de mujeres inocentes y las contagiaban de aquella primera codicia; entonces las muñecas parecían seres hipnotizados cumpliendo misiones desconocidas o prestándose a designios malvados[662].

[661] Interview avec Ana Clavel, HERRERA J. L.(2006)« Ana Clavel, Escritora de deseos y sombras ». La Colmena, pp. 76-81

[662] HERNÁNDEZ, F. (1949) *Las Hortensias y otros relatos*. Buenos Aires: El Cuenco de plata, 2010, p. 187

En ce sens, la narration de Felisberto et celle d'Ana Clavel nous permettent de nous immiscer dans l'univers du fantasme sexuel de leurs protagonistes masculins par le biais du rapport au corps artificiel et inverti des poupées. Au niveau esthétique et sémantique, nous pouvons observer comment l'écrivain uruguayen révélait déjà, dans sa création poétique, une esthétique de nature visuelle. Felisberto personnifie les objets, efface les espaces et délimite les notions par une narration sémantique qui va pervertir les binarismes de la tradition occidentale (Hégel). Ceci est signalé par Rocío Gordón :

> Felisberto borra los límites entre objetos, hechos, ideas y sentimientos, invirtiendo sus atributos, enlazados en una yuxtaposición heterogénea y con alto grado de arbitrariedad. Iguala órdenes incompatibles en una simultaneidad que no remite a ninguna norma identificable, estableciendo, por lo tanto, un contacto con "lo otro" que quiebra la estabilidad de las leyes aceptadas como inmutables[663].

Grâce à l'innovation esthétique de certains auteurs d'avant-garde à l'exemple de Felisberto, il n'est pas étonnant que la critique littéraire actuelle s'interroge sur le besoin de mener une relecture de l'avant-garde latino-américaine, et d'approfondir les affinités existantes entre des écritures avant-gardistes et la littérature contemporaine. Dans cette ligne de pensée, Gordón revient sur les arguments de Hugo Verani dans « Las vanguardias literarias en Latinoamérica» :

> Entiendo por "giro estético" aquellas producciones artísticas que producen un desequilibrio continuo y que permanentemente proponen un desplazamiento del centro. Son obras que presentan una constante desestabilización y que quiebran barreras y normas establecidas. Son estos textos los que realmente ponen en jaque la relación del arte con lo real, la mediación del lenguaje, los alcances de la ficción, la concepción del sujeto y de mundo. El giro estético propone nuevas formas de construir mundo y cuestiona los alcances de la ficción a través de sus narrativas, como es el caso de Macedonio Fernández, Juan Emar y Felisberto Hernández[664].

Concernant ces deux narrations poétiques situées à des époques distinctes, le regard fétichiste, qui se découvre entre le personnage et la façon dont il envisage le

[663] *Ibid*., pp. 10-19

[664] VERANI, H, *Las vanguardias literarias en Latinoamérica*, contenu dans GORDON, R. (2010) « Repensando las primeras vanguardias del Cono Sur más allá del gesto: Juan Emar, Felisberto Hernández y Macedonio Fernández ». University of Maryland, College Park

corps artificiel, contribue à la mise en mouvement d'un geste esthétique partagé entre le récit de Felisberto et le roman d'Ana Clavel dans *Las Violetas son flores del deseo*. Cet effet narratif, qui confère au regard une valeur fondamentale, a déjà été signalé par Antoine Pau, critique littéraire qui met l'accent sur l'authenticité d'une écriture très visuelle chez l'écrivain uruguayen. Il affirme que :

> El predominio de lo visual en la obra de Felisberto H-ernández – la voluntaria limitación al ámbito de la mirada – hace que no aparezcan juicios de valor moral, declaraciones sobre la bondad y maldad de las conductas. Hay, sin embargo, a lo largo de sus páginas, una latente – más que explicita – preocupación por la autenticidad[665].

Par le recours à la métafiction, Ana Clavel présente le personnage d' Horacio Hernández de « Las Hortensias » dans la fiction romanesque. Afin de jouer avec le lecteur idéal et de mettre à l'épreuve ses lectures antérieures, l'auteure mexicaine fait une référence directe à l'être masculin du récit d'Hernández. Dans *Las Violetas son flores del deseo*, Clavel conserve le même prénom pour l'un des personnages. À partir de cette astuce, elle réinvente aussi bien le personnage-protagoniste que le récit de l'uruguayen, et incorpore ces changements à sa narration. L'être fictionnel, qui reçoit l'appellatif d'Helisberto Hernández, évoque le récit de « Las Hortensias » et le définit comme un livre dont l'existence est réelle. Cette « mise en abyme » semble vouloir s'adresser au lecteur idéal, prêt à relier le récit original de Felisberto et la fiction de l' auteure. Dans la narration de Clavel, le personnage d'Horacio se trouve toujours vivant, contrairement à celui du récit de Felisberto. Cet être fictionnel déclare que, son frère, ou bien lui-même, avait écrit ce texte guidé par une perversité réelle. Cet écrit mystérieux fut brulé par l'entité de « La Hermandad de la luz eterna » :

> El pequeño volumen estaba encuadernado con pastas púrpura, de modo que no vio el título sino hasta que lo tuvo en las manos y buscó las páginas preliminares. Entonces, se le cayó de las manos la estilografía que acababa de alargarle el doctor y el libro empastado que le había dado el jefe de policía. Se trataba de un ejemplar de "Las Hortensias*"*.
> -¿Pero es que nadie lo entiende, señor Mercader? – me decía aquel hombre crispado ante mi inmovilidad estupefacta – ¿No le dije antes que mi hermano, es decir yo cuando todavía no imaginaba las sombras que iban a cercarme, había

[665] PAU, A. (2005) *Felisberto Hernández. El tejido del recuerdo*. Madrid : Ed. Trotta, p. 32

> escrito un relato titulado con ese mismo nombre, el cual no vio la luz pues toda la edición pereció en un incendio del taller tipográfico, junto con el único manuscrito que yo poseía? ¿Va entendiendo usted ahora de la perversidad de la que le hablo[666]?

Il est intéressant de revenir sur le récit de Felisberto Hernández pour étudier le mécanisme de la métafiction chez Ana Clavel dans *Las Violetas son flores del deseo*. Dans « Las Hortensias », l'écrivain uruguayen donne vie à un personnage, Horacio, qui collectionne aussi des poupées. Un jour, pressentant la mort de sa femme à cause de la faible santé de celle-ci, il décida de commander à son fabriquant de poupées la création d'une effigie semblable à son épouse. Celle-ci portera le nom d'une plante, Hortensia, qui est aussi le deuxième prénom de sa femme, María Hortensia: « Su mujer se llamaba María Hortensia; pero le gustaba que la llamaran María; entonces, cuando su marido mandó hacer esa muñeca parecida a ella, decidieron tomar el nombre de Hortensia – como se toma un objeto arrumbado – para la muñeca »[667].

Cet objet artificiel deviendra un être chéri par le couple, avec lequel ils vont établir des liens très forts. Ils comblent la poupée d'attentions et d'amour, à l'image de la fille qu'ils n'ont jamais eue. Mais peu à peu s'instaure entre le personnage masculin et la poupée une relation plus transcendantale, un rapport existentiel qui ressemblerait à celui que le personnage de Julián Mercader « vit » avec ses poupées dans *Las Violetas son flores del deseo*. C'est sous cette optique que le personnage d'Horacio commence à rêver chez la poupée des comportements et des sensations animés :

> Después miró fijamente la muñeca y le pareció tener, como otras veces, la sensación de que ella se movía. No siempre esos movimientos se producían en seguida; ni él los esperaba cuando la muñeca estaba acostada o muerta; pero en esta última se produjeron demasiado pronto; él pensó que esto ocurría por la posición tan incómoda de la muñeca; ella se esforzaba demasiado por mirar hacia arriba, hacía movimientos oscilantes, apenas perceptibles; pero en un instante en que él sacó los ojos de la cara para mirarle las manos, ella bajó la cabeza de una manera bastante pronunciada; él, a su vez, volvió a levantar rápidamente los ojos hacia la cara de ella; pero la muñeca ya había reconquistado su fijeza[668].

[666] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo*. Mexique : Alfaguara, p. 119
[667] HERNÁNDEZ, F. (1949) *Las Hortensias y otros relatos*. Buenos Aires: El Cuenco de plata, 2010, p. 24
[668] *Ibid*., p. 25

Le protagoniste de « Las Hortensias » devient obsédé par cet objet inerte, au point de penser que la transgression des âmes pourrait se produire entre des personnes et des êtres inanimés : « ¿Necesariamente la transmigración de las almas se ha de producir sólo entre personas y seres inanimados? ¿Acaso no ha habido moribundos que han entregado el alma, con sus propias manos a un objeto querido? »[669].

Le lien fétichiste entre le personnage masculin et la poupée parait prendre de l'ampleur quand María Hortensia est poignardée avec un couteau. Cet incident entraîne l'accablement d'Horacio, qui commence à se sentir malade et triste. Une telle réaction réveillera chez son épouse un sentiment de jalousie qui l'amènera finalement à l'abandonner. En effet, María Hortensia avoue se sentir trahie par son mari, car Horacio a voulu l'échanger avec un objet inerte : « Soy una mujer que ha sido abandonada a causa de una muñeca; pero si ahora él me viera, vendría hacia mí »[670]. Le départ d'Hortensia provoque chez Horacio un sentiment d'étrangeté, de manque et de solitude :

> Por un instante él se había olvidado de que Hortensia no estaba; y esta vez, la falta de ella le produjo un malestar raro. María podía ser, como antes una mujer sin muñeca; pero él no podía admitir la idea de María sin Hortensia; aquella resignación de toda la casa y de María ante el vacío de la muñeca tenía algo de locura[671].

Comme l'analyse Mesa Gancedo, dans le récit de « Las Hortensias », nous constatons la mise en scène d'un couple dans lequel l'émergence des états de folie et d'inquiétude font écho chez les deux personnages :

> La relación entre estos dos personajes principales está marcada por la locura. María comienza mostrando la figura de una mujer sumisa, pero poco a poco irá revelando su lado siniestro: la afición a dar « sorpresas » a su marido implica una relación, en cierto sentido sado-masoquista: a él le gustan esas sorpresas, a pesar del sufrimiento psíquico que le provocan. […] Las relaciones de ambos personajes con la locura son complejas. Horacio es el « débil mental », pero María es la victimaria que se aprovecha de esas circunstancias. Aunque es ella la que acusa a Horacio de « ponerle nervioso » fácilmente (228), será a María a quien el médico recomienda cuidar sus nervios después de una crisis de celos que le ha provocado una mera

669 *Ibid*., p. 36
670 *Ibid*., p. 58
671 *Ibid*., pp. 32-33

percepción auditiva (232), análoga a la crisis de percepción visual de Horacio (232)[672].

Quant aux similitudes entre la narration d'Ana Clavel et celle de Felisberto Hernández, les deux récits possèdent comme protagonistes qui collectionnent les poupées. Les personnages masculins fabriquent une poupée qui se substitue à l'objet réel du désir: Violeta pour le personnage de Julián Mercader et María chez Horacio. Les poupées portent des prénoms de plantes qui s'identifient aux sujets initialement désirés par les protagonistes. Cependant, nous observons la façon dont l'obsession de Julián Mercader est mise en scène à travers les poupées et recréée plus intensément chez Clavel : « No pretendo convencer a nadie al decir que busqué consumar en las Violetas una pasión que me abrazaba las entrañas, en lugar de dirigirme hacia el objeto real de deseo»[673].

Ana Clavel garde certains éléments du récit original de l'uruguayen et en réécrit d'autres dans sa fiction. Ainsi, le personnage d'Helisberto Hernández dans *Las Violetas son flores del deseo* construit la poupée afin de pouvoir multiplier le désir qu'il ressent pour son épouse décédée : «El deseo nunca muere, antes bien nos morimos nosotros »[674]. Rappelons-nous que dans le récit initial de « Las Hortensias », la création de la poupée n'avait pas une fin érotique car elle était conçue pour apaiser la peur du personnage face à la perte de son épouse. Ana Clavel transforme astucieusement certains passages du récit de l'écrivain uruguayen pour inviter le lecteur à se confronter au récit original. Le lecteur est invité à dissocier par lui-même ces éléments qui nous renvoient à la véritable narration de l'écrivain uruguayen de ceux qui constituent le produit de l'invention de l'auteure. L'auteure, dans le plus pur style borgien, décide de jouer avec le lecteur et l'encourage à se documenter sur l'histoire racontée dans sa fiction : « Ningún libro registra lo que yo sé »[675].

Dans *Las Violetas son flores del deseo*, María, l'épouse d'Horacio dans « Las Hortensias », devient le personnage décédé. Ana Clavel renverse ainsi le rôle du personnage mort en référence au récit d'Hernández. Dans « Las Hortensias », Horacio

[672] MESA GANCEDO, D. (2002) *Extraños semejantes: el personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana.* Prensas Universit. Zaragoza, 2005, p. 138
[673] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo*. Mexique : Alfaguara, p. 47
[674] *Ibid*., p. 47
[675] *Ibid*., p. 124

se suicide, devenu fou à cause de la disparition d'Hortensia et à l'abandon de sa femme. Dans la fiction d'Ana Clavel, le départ de María Hortensia poussera le personnage d'Horacio à confectionner une poupée afin de refreiner un désir, présent de façon latente dans l'écriture de la narratrice mexicaine[676].

Julián Mercader s'éloigne de la vie familiale et de son entourage car il conçoit les poupées en plastique comme des êtres réels. Ainsi, le protagoniste semble prendre de la distance avec tout événement ou personnage de la réalité extérieure lorsqu'il est en immersion dans cet univers qui lui est unique, en compagnie de ces êtres artificiels: « Nada me perturbaba, ni los cambios que atormentaban al país, ni las vicisitudes de los que tienen que proveer el diario alimento a sus familias, ni el reconocimiento que hace delirar a los soberbios de mafias y cofradías… »[677].

De manière semblable, le personnage s'interroge lui aussi sur cette passion démesurée ressentie par sa poupée: « ¿Qué tenía Hortensia para que estuviese enamorado de ella? ¿Él sentiría por las muñecas una pasión puramente artística? »[678]. Dans *Las Violetas son flores del deseo*, le désir du personnage et le fétichisme des poupées se révèlent en tant qu'expériences encore plus transgressives et érotiques dans le monologue intérieur de Julián Mercader: « ¿Qué piensa una muñeca cuando le haces el amor? ¿Acaso su carne dormida no soñará que es en realidad una muchacha? »[679]. Ana Clavel construit un personnage, qui, paradoxalement, en ayant nié le caractère fétichiste de ses poupées, nous introduit, par la ressource de la négation, à penser précisément au paradigme de la disposition sexuelle fétichiste des poupées telle une sorte de rituel auquel l'être de fiction va se livrer par le moyen du regard : « Alguna feminista me acusará de equiparar a las mujeres con muñecas, de reducirlas a su esencia de objeto ritual. Por el contrario, las Violetas siempre aspiraron a convertirse en mujeres »[680].

Une autre affinité pour comprendre la construction fantasmatique de ces deux narrations sémantiques et le rapport intertextuel que l'on peut déchiffrer entre ces protagonistes et les poupées se trouverait dans un regard enfantin qui est partagé par les personnages masculins inventés par Felisberto et Ana Clavel. Ce regard d'enfant

[676] *Ibid.*, p. 47
[677] *Ibid.*, p. 103
[678] *Ibid.*, p. 34
[679] *Ibid.*, p. 93
[680] *Ibid.*, p. 37

s'adresse à l'être artificiel d'une façon particulière. Il faut noter que la production artistique de Felisberto Hernández a toujours été admirée pour son évocation des thèmes de l'enfance[681]. Ainsi nous pouvons toujours trouver des moments de narration qui apparaissent emplis de ce regard enfantin qui prévaut chez la prose de l'uruguayen. Les deux protagonistes masculins retrouvent une part de la tranquillité de leur enfance avec des objets non humains. L'enfance devient une étape clé dans la caractérisation de ces deux personnages. Cette période de leur vie nous amène à mieux comprendre leur évolution fétichiste future et leur scopophilie éprouvée envers les poupées. C'est pourquoi le personnage d'Horacio dans « Las Hortensias », se remémore le bruit des machines qui lui permettaient de dormir quand il était enfant : « Oyó con simpatía como en la infancia, el ruido atenuado de las máquinas y se durmió»[682]. De manière semblable, Julián Mercader enfant s'endort à côté d'une poupée et trouve une sorte de tranquillité en compagnie de cet être artificiel : « Me quedé dormido al lado de esta muñeca sin cicatriz alguna »[683].

Dans *Las Violetas son flores del deseo,* le personnage de la métafiction d'Horacio Hernández entremêle son identité avec celle de l'écrivain uruguayen. Ce personnage, qui est surtout développé vers les dernières pages du roman, contribue à renforcer l'effet de confusion chez le lecteur. Le récit de « Las Hortensias » est décrit dans le roman d'Ana Clavel comme un livre secret, clandestin, recherché par l'entité fictionnelle de « La Hermandad de la luz eterna » :

> Permítame decirle que en realidad usted no sabe nada de mí. Usted no conoce más que algunos de mis nombres. Soy Horacio Hernández, soy Felisberto, puedo ser Klaus Wagner o Julián Mercader…Seré lo que sea necesario. Yo no soy nadie, soy muchos. Soy multitudes. Soy legión. Lo que haga falta para salvar al mundo de las tinieblas. Para inundarlo de luz[684].

Des circonstances inventées et des personnages inexistants (le fils d'Horacio) contribuent à favoriser une atmosphère qui nous introduit dans le genre fantastique, ce

[681] PAU, A. (2005) *Felisberto Hernández. El tejido del recuerdo.* Madrid. Ed. Trotta, pp. 45-46
[682] HERNÁNDEZ, F. (1949) *Las Hortensias y otros relatos*. Buenos Aires: El Cuenco de plata, 2010, p. 19
[683] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo*. Mexique : Alfaguara, pp. 22-23.
[684] *Ibid*., p. 131

qui encourage une narration où prédominent les contradictions et les détournements de sens, le chaos et le désordre propre au non-sens :

> Pero si eso no fuera suficiente podría yo contarle las circunstancias en las que murió mi esposa María Hortensia, a quien por desgracia, dediqué ese relato que nunca llegó a leer impreso…, o el modo en que pereció el pequeño Horacio antes de que me decidiera a tomar prestado su vida…Pero se hace tarde y le he prometido revelarle quién, antes bien, quiénes dieron muerte a su amigo Klaus Warner[685].

Comme il a été signalé par Benedetti en relation avec le corpus de Felisberto Hernández et son rapport à la psychanalyse comme lecture intertextuelle, le narrateur-protagoniste d'Ana Clavel dans *Las Violetas son flores del deseo* pourrait avoir été conçu pour être interprété et déchiffré d'un point de vue psychanalytique :

> Por eso es fácil vanagloriarse como crítico de las revelaciones en cadena que es posible extraer de los relatos de Hernández, pero también cabe la posibilidad de que este narrador sea un pseudohermético, es decir, que escriba para ser interpretado. Como en el viejo y delicioso cuento de Hänsel y Gretel, que deliberadamente iban dejando migas que marcaban su ruta, así Felisberto Hernández va dejando indicios que conducen al símbolo[686].

D'après Benedetti, le corpus de Felisberto Hernández, où prévaut l'élément onirique, s'éloigne trop de la réalité. L'œuvre de l'écrivain de l'avant-garde nous renvoie à de nombreux symboles et clés du paradigme psychanalytique. Certes, le discours freudien a influencé la thématique et l'esthétique de Felisberto. Cette affinité coïncide avec la force psychanalytique que nous déchiffrons dans *Las Violetas son flores del deseo*. L'écrivain uruguayen signale : « Examine cuidadosamente el lector la obra de Hernández y comprobará que hay claves en exceso, y aún más, que esas claves se hallan distribuidas con deliberada estrategia, como si estuvieran destinadas a apuntar las más clásicas interpretaciones psicoanalíticas»[687].

---

[685] *Ibid*, p. 120
[686] BENEDETTI, M. (1963) *Felisberto Hernández o la credibilidad de lo fantástico. Literatura uruguaya, siglo XX*. Montevideo: Arca, p. 96
[687] *Ibid*., p. 92

C'est dans la deuxième partie du roman, qui coïncide avec l'apparition du personnage d'Helisberto Hernández, que la narratrice mexicaine introduit le genre du non-sens et de l'absurde. Pour cela, Ana Clavel mène un jeu d'intertextualité avec le célèbre lapin d'*Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll. À l'instar de l'apparition du lapin d'Alice en tant qu'élément qui « donne accès », la digression directe amène le lecteur vers le non-sens dans la fiction. Il s'agit d'un mode narratif sur lequel va se dérouler la narration sémantique, parfois entremêlée et confuse : «Por un momento pensé en el conejo de Alicia en el país de las maravillas que sacaba a cada rato su reloj y gritaba frenético: 'Se hace tarde…se hace tarde'…»[688].

On parvient au fantastique à travers le regard fétichisé du protagoniste et grâce à la présence étrange et inattendue d'autres personnages qui sont le produit de la métafiction. Les paroles du célèbre lapin d'*Alice aux Pays des merveilles* sont celles prononcées par Helisberto Hernández. Ce personnage, à ce moment précis du roman, se met à construire son discours à travers l'absurde : il rappelle à Julián Mercader la manière selon laquelle des personnages de fiction tels que Klaus Wagner, Unica Zürn, ou bien Hans Bellmer vont souffrir :

> Conforme lo veía adueñarse del espacio como un actor dotado y lo escuchaba desgranar sus historias impías, fui entrando en un estado de angustia febril que me hizo dudar de todo, incluso estar sentado tras el escritorio de Klauss en compañía de este hombre demente. Tal vez, me decía yo …el viejecillo se apartó un poco la gabardina y sacó de la bolsa del chaleco un reloj de leontina. Y tras echar una ojeada en la carátula, sentenció: « Se hace tarde…»[689].

Cortázar formule l'hypothèse que la narration de Felisberto Hernández ne peut pas recevoir l'étiquette de « fantastique ». Selon l'écrivain argentin, la narration poétique de Felisberto approfondit un univers qui n'est pas celui de l'absurde, caractéristique du surréalisme, mais que l'on traverse un langage qui est autre, un monde différent que nous voudrions suggérer comme celui qui appartient en grande partie au domaine des pulsions psychanalytiques. Il l' explique dans le prologue à *La casa inundada y otros cuentos* :

---

[688] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del des*eo. Mexique : Alfaguara, p. 117
[689] *Ibid.*, pp. 117-118

> La calificación de «literatura fantástica » me ha parecido siempre falsa, incluso un poco perdonavidas en estos tiempos latinoamericanos en que sectores avanzados de lectura y de crítica exigen más y más realismo combativo. Releyendo a Felisberto he llegado al punto máximo de este rechazo de la etiqueta « fantástica »; nadie como él para disolverla en un increíble enriquecimiento de la realidad total, que no sólo contiene lo verificable sino que lo apuntala en el lomo del misterio como el elefante apuntala al mundo en la cosmogonía hindú. El día en que América Latina cumpla su destino revolucionario, cualquiera leerá a Felisberto con la familiaridad que hoy falta en muchos lectores; habremos entrado entonces en una dimensión humana que no necesitará distinguir con artificios retóricos esas zonas de contacto que en escritores como él anuncian la verdadera tierra del hombre y de la vida[690].

Nous envisageons le fantastique dans ces deux narrations dans une dimension large, qui réveille en nous une esthétique d'« inquiétante étrangeté », tel un univers parallèle à la vie ordinaire des personnages. Le fétichisme du regard de l'être de fiction chez Felisberto Hernández dans « Las Hortensias », ainsi que celui de Clavel, devient un mécanisme qui nous détourne vers le mystère d'une réalité intérieure qui permet de concilier les notions opposées d'artificiel et de réel. Il faut mettre en relief ces formules de Cortázar en lien avec l'univers des pulsions de Felisberto Hernández, en tant qu' esthétique psychanalytique dont ont hérité aussi bien Clavel que d'autres écrivains contemporains qui n'appartiennent qu'au Cône Sud, où l'esthétique pulsionnelle se caractérise par l'hybridité et l'atemporalité :

> Para desconcierto de la crítica, que no encuentra una explicación satisfactoria, la literatura rioplatense cuenta con una serie de escritores cuya obra se basa en mayor o menor medida en lo fantástico, entendido en una acepción muy amplia que va de lo sobrenatural a lo misterioso, de lo terrorífico a lo insólito, y donde la presencia de lo específicamente « gótico » es con frecuencia perceptible. Algunos célebres relatos de Leopoldo Lugones, las atroces pesadillas de Horacio Quiroga, lo fantástico mental de Jorge Luis Borges, los artificios a veces irónicos de Adolfo Bioy Casares, la extrañeza en lo cotidiano de Silvina Ocampo y del que esto escribe, y, last but not least, el universo surreal de Felisberto Hernández, son algunos ejemplos suficientemente conocidos por los amantes de esta literatura, quizá la única, dicho sea de paso, que admite ser calificada de escapista strictu sensu y sin intención peyorativa[691].

[690] CORTÁZAR, J. (1975) *Prólogo a la casa inundada y otros cuentos*. Barcelona: Ed. Lumen, 1975, p. 3

[691] *Ibid.*, p. 79

Ainsi donc, dans « Las Hortensias » et *Las Violetas son flores del deseo*, les conceptualisations psychanalytiques nous rapprochent de la nature fétichiste des personnages. Les affinités entre l'écriture d'Ana Clavel et celle de Felisberto se trouvent en corrélation esthétique par une relecture psychanalytique. Nous découvrons déjà chez Felisberto des éléments précurseurs d'une esthétique-sémantique rendant compte d'un langage visuel qui nous renvoie à l'univers de l'*Unheimlich* et qui renverse les binarismes naturel/artificiel entre des êtres animés et inanimés. « El Caballo perdido » constitue un bon exemple d'un texte d'une époque précédente de nature visuelle, dans lequel nous pourrions lire la façon dont l'uruguayen renverse à nouveau les dichotomies animé/inanimé par la dénaturalisation des objets inertes: «De todo aquello que era el piano, la lámpara y Celina con el lápiz todavía en la mano, me llegaba un calor extraño. En aquel momento los objetos tenían más vida que nosotros»[692]. Le fantastique perçu comme une émergence d'une esthétique de l'*Unheimlich* nous ramène chez Felisberto à cette atmosphère de sentiment étrange en rapport avec le sens esthétique du regard et ce qui est refoulé par notre psychisme. Un regard qui est corrélatif à celui du personnage de Horacio dans « Las Hortensias », de Julián dans *Las Violetas son flores del deseo*, et à celui que transmettent les poupées de l'artiste Hans Bellmer.

La combinaison de l'esthétique fantastique et du regard, devenu un outil sémantique chez l'auteure mexicaine pour nous faire découvrir des manifestations intimes de pulsions, nous dévoile un jeu d'idées et la représentation nouvelle d'une réalité qui remet en question les binômes artificiel/naturel, nature/culture, vrai/faux. En ce sens, pour apprécier le roman d'Ana Clavel aussi bien que l'art de Hans Bellmer (qui constitue une influence directe pour l'auteure mexicaine), il faut aller au-delà de la simple génitalité et de sa transcendance utilitariste.

Dans « *Los caballeros las prefieren calladas* », l'auteure mexicaine mène une réflexion autour des artistes et des écrivains qui rendent hommage au fétichisme de la poupée par leurs créations et fictions. Parmi eux, la narratrice mexicaine cite directement Felisberto Hernández, qui, avec son personnage de « Las Hortensias », nous immerge dans l'univers du fantastique par un fétichisme des poupées effaçant les limites de la réalité et du fantasme :

[692] HERNÁNDEZ, F. (1983) *Obras completas*. Mexique : Ed. Siglo XXI, p. 111

> En “Las Hortensias” (1949) del uruguayo Felisberto Hernández, escritor secreto aplaudido por Superville, Calvino y Cortázar, la sustitución del placer se anticipa a la pérdida: el protagonista Horacio teme perder a su esposa y por ello manda fabricar una muñeca a su imagen y semejanza. Lo que Horacio no sabe es que muy pronto, esa Hortensia sustituta y las que siguen conseguirán sumirlo en un complejo y bizarro mundo donde la fantasía fetichista es mucho más poderosa que su referente de la realidad[693].

Dans ce même essai, la narratrice mexicaine, fidèle à son style fantastique et à son écriture documentée, réinvente la vie de l'écrivain uruguayen et la relie, en même temps, à un autre artiste de l'avant-garde: Oskar Kokoschka. Rappelons que Kokoschka fut un peintre expressionniste et fétichiste des poupées. Après sa relation turbulente avec Alma Mahler et sa fatidique rupture, l'artiste de l'avant-garde, soumis jusqu'à l'obsession par son ancienne compagne, commande la fabrication d'une poupée à taille humaine qui ressemble à l'image parfaite d'Alma. Dans « La poupée de Kokoschka »[694], Hélène Frédérick reproduit la correspondance qu'Hermine Moss, confectionneuse des marionnettes, a pratiqué avec Kokoschka (et écrit sur son journal) au sujet de la fabrication d'une poupée à dimensions réelles, Eva. Cette poupée sera conçue comme une réplique d'Alma Mahler et deviendra le fétiche obsessionnel de l'artiste expressionniste :

> Les conseils que vous me prodiguez sont étonnants (Je prends garde à ne pas être bouleversée). L'intérieur d'une jambe ouverte, cette fois, et le profil entier de la tête à l'orteil. Vous voulez qu'elle soit agréable à toucher (croyez bien que je m'en doutais), que les muscles soient palpables, autant que les endroits plus osseux, ou gras. Je suis encore au squelette, mais il est déjà question que vous demandiez au docteur Pagel s'il peut nous obtenir de l'ouate[695].
>
> Que vous me demandez l'envisageable : enfiler des cheveux pour des endroits où vous imaginez de poils ? […] Le thorax est trop maigre : il faut sortir le portrait en pied que vous m'avez fait envoyer et le suivre à la lettre (et pour cela surtout ne pas me prendre comme modèle[696].
>
> Que fais-tu avec tous ces croquis Hermine ? Ce sont des dessins du peintre ? Oui, on me les a prêtés. À quoi te servent tous ces portraits ? Je m'en sers pour connaître mon maître, Christa, cela m'aide à fabriquer la femme qu'il attend. La poupée, plutôt. Oui, la poupée, le fétiche. Voilà. Mais, il y en a des dizaines ? Oui,

[693] CLAVEL, A. (2008) « Los caballeros las prefieren calladas ». Site web www.violetasfloresdeldeseo.com (/revista/capitulos/ensayo.pdf), p. 4
[694] FREDERICK, H. (2010) *La poupée de Kokoschka*. Paris: Gallimard
[695] *Ibid*., pp. 73-74
[696] *Ibid*., p. 179

> je les étudie, tout simplement. Et ce cahier ? Il me servait d'abord à consigner les techniques utilisées pour des travaux un peu compliqués, il est devenu…un cahier des notes plus…générales[697].

Pour ce cas réel de fétichisme, la poupée est un objet du fantasme de l'artiste expressionniste suite à la perte de son amour, Salma. Un objet inanimé que Kokoschka souhaite rendre le plus réel possible. Cet être artificiel relève d'un traumatisme face à une perte, un deuil que l'artiste a besoin de rendre visible par le moyen de la poupée, fantasme halluciné de cette figure originaire qui est Alma Mahler. Plusieurs sont les critiques littéraires qui, dans leurs recherches sur l'artificiel et le fétichisme du sujet, ont fait référence aussi à Kokoschka, et l'ont comparé directement avec Bellmer dans cette passion pour un objet qui est un substitut d'un désir obsessif inachevé[698].

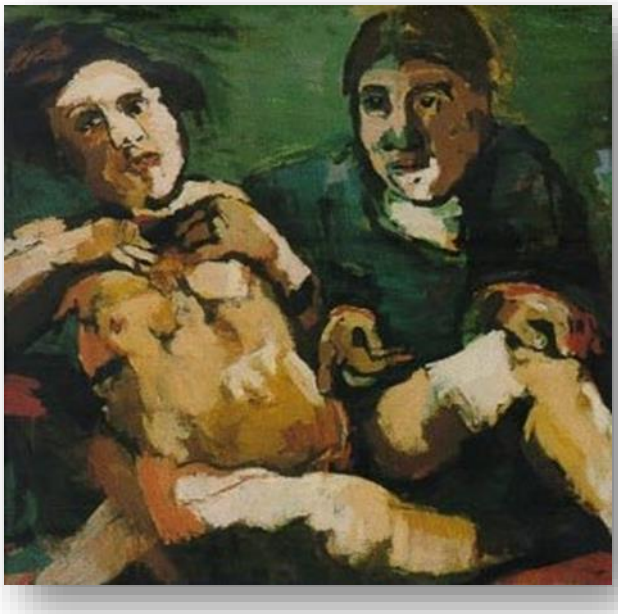

Fig. 0–12. *Autoportrait d'Oskar avec sa poupée de crin*. Kokoschka, Oskar. 1912. Belvedere Museum. Vienne (Autriche).

[697] *Ibid*., p. 198
[698] LÓPEZ-PELLISA, T. (2015) *Patologías de la realidad virtual: Cibercultura y ciencia ficción*. Madrid: FCE, p. 247

Ana Clavel réécrit la rencontre entre ces deux personnalités avant-gardistes comme si l'écrivain uruguayen aurait été connaisseur de l'histoire réelle du peintre hongrois-autrichien. Elle mène le lien entre l'être de fiction de « Las Hortensias » et la vie du peintre expressionniste, en ce qui concerne leur passion fétichiste des poupées. Des rapports qui sont mis en narration par l'auteure mexicaine en tant que source d'inspiration première qui conduirait Felisberto Hernández à créer un personnage romanesque dont la poupée est poignardée lors d'une soirée. À partir de ce passage de « Las Hortensias », l'écrivaine mexicaine réinvente, par le moyen de la métafiction, une soirée pendant laquelle la poupée d'Oskar Kokoschka va être décapitée. D'après la narration fictionnelle d'Ana Clavel, un tel épisode sera le passage clé de Felisberto Hernández pour donner vie à sa fiction de « Las Hortensias »:

> Seguramente fue una tarde de primavera del año 1946, cuando el escritor Felisberto Hernández (Uruguay 1902-1964) de viaje en París gracias a una beca del gobierno francés conoció la historia de Oskar Kokoschka y su muñeca-simulacro de Alma Mahler […] Pero hay un dato en la vida de Kokoschka que permite trazar un entrecruzamiento mayor: la fiesta que el artista checo ofrece a sus amigos para presentar en sociedad a su mujer-muñeca. En esa fiesta, al calor de las copas, un noble veneciano llega a preguntarle si duerme con la muñeca, y un poco más tarde se comete un crimen: la muñeca es decapitada y rociada de vino tinto como un simulacro sacrificial de la sangre derramada. En "Las Hortensias", el protagonista también organiza una fiesta para presentar a la primera Hortensia (después mandará confeccionar otras variantes) ante sus amistades y en esa reunión alguien ataca en secreto a la muñeca con un cuchillo, pretexto narrativo para que sea llevada de nueva cuenta al taller donde Facundo, el fabricante, la acondicionará para que pueda comportarse como una mujer en toda la extensión de la palabra[699].

[699] CLAVEL, A. (2008) « Los caballeros las prefieren calladas ». Site web www.violetasfloresdeldeseo.com (/revista/capitulos/ensayo.pdf), p. 6

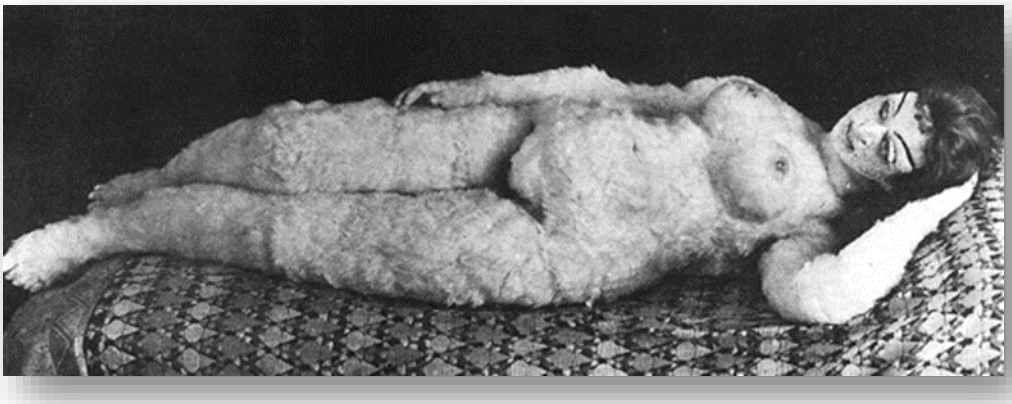

Fig. 0–13. *Alma Doll*. Kokoschka, Oskar. 1919. Belvedere Museum. Vienne (Autriche).

Par le jeu de la métafiction mené autour de telles personnalités réelles et de poupées, la narratrice mexicaine va au-delà de la fiction et inclut son histoire personnelle en rapport avec Las Violetas fétiches dans son « Epílogo de una fantasía siempre inconclusa »[700]. Las Violetas, êtres fictionnels qu'Ana Clavel met en narration, inspirée des Hortensias et des fantasmes de son imaginaire, se retrouvent dans une série de poupées érotiques qui incitent au rêve. Ces objets, source du délire des désirs masculins, ne portent ni le nom des Hortensias ni ne possèdent les propriétés corporelles sanglantes des Violetas, mais elles vont s'imposer à l'écriture fantastique de la mexicaine et à son jeu métafictionnel avec le lecteur :

> Entonces creía yo que sólo existían en la imaginación y la fantasía cuando me topé a las llamadas « muñecas reales », hermosas mujeres de silicón que para nada tienen que ver con las muñecas inflables. […] Y de pronto las vi: un stand con muñecas reales. Sentaditas, muy tapaditas, casi fingiendo el aburrimiento de mujeres en una sala de espera. Una de ellas estaba al alcance de la mano. La toqué. Su piel ofreció a la presión de mi dedo una suave resistencia. Se acercó la encargada con un gesto amigable.
> Entonces me atreví a preguntar:
> -¿Cuánto…?
> -Siete mil dólares más gastos de envío.
> Miré por fin el rostro de la muñeca. Sin duda, y ese era en gran medida su encanto, seguía siendo una muñeca, pero también una muñeca tan perfecta que simulaba ser una hermosa mujer real.
> En respuesta ella me ofreció un catálogo. Once estilos de mujeres se mostraban en posturas diversas […] Desde que supe de su existencia en el mercado he platicado

[700] CLAVEL, A. (2007) "Hombres que juegan a las muñecas". Site web https://anaclavel.com/blog/?p=242

> de las muñecas reales con varios amigos y amigas. En general, las mujeres dicen que son siniestras, que qué grado de soledad y perversión debe de padecer el hombre que se anima a comprar una. « Es como hacer el amor con un cadáver. Necrofilia pura. Pura masturbación ». Los hombres admiten que son hermosas, y por el hecho de ser calladas los seduce aún más. Como me confesó un amigo escritor que había leído mi novela y revisado también el catálogo. "Me encantaron tus muñecas, sobre todo porque no hablan. Saben guardar en secreto sus perversiones. Puedes hacer con ellas lo que quieras. Y estoy segura que de tener siete mil dólares sobrantes no dudaría en encargar una muñeca a la medida de sus sueños. Sin embargo, no dejo de considerar que probablemente se aburriría tarde temprano. Horacio, el protagonista de "Las Hortensias" y Julián Mercader, el personaje de mis Violetas le dirían: Una muñeca no basta. El deseo siempre quiere más. Yo creo que no les falta razón. Tal vez porque la fantasía exige no ser realizada para acrecentarse y jugar a ser plena[701].

Si nous devions parler d'une teneur fantastique chez Ana Clavel et chez l'écrivain d'avant-garde Felisberto Hernández, l'effet du langage mis en narration par ces deux auteurs trouverait une définition précise dans l'origine étymologique du mot fantastique: « Quelque chose qui n'existe que dans l'imagination ». Nous parlerons d'un fantastique étrange et pulsionnel, qui déforme le désir et qui révèle des pulsions qui ne se prêtent pas à l'analyse des choses telle qu'elle nous a été apprise et transmise par la représentation du monde sensible.

[701] CLAVEL, A. (2008) « Los caballeros las prefieren calladas ». Site web www.violetasfloresdeldeseo.com (/revista/capitulos/ensayo.pdf), pp. 9-12

CHAPITRE 6

Corps sans genre : Cuerpo Náufragro et Las ninfas a veces sonríen

El despliegue de la sexualidad […]
estableció esta noción de sexo.
~ Michel Foucault

Il est temps de dire à nos fils que Terminator,
loin d'être un surhomme, est une parodie minable

~ Élisabeth Badinter

Vers la fin du XXe siècle et au début du XXIe, le corps, aussi bien masculin que féminin, est devenu un objet privilégié du désir, un symbole marquant une époque du culte de l'image caractérisée par l'individualisme et le narcissisme.

Comme le précise Foucault, il existe ainsi une culture de l'excès et de la libération du corps qui régule et contrôle de façon discursive les identités sexuelles, tout en les encourageant à se rendre visibles. La question des identités corporelles est traitée distinctement suivant les différents courants. Selon Esteban, la construction de ces imaginaires répond à des spécificités concrètes et à des impositions socio-culturelles qui influencent des représentations subjectives du corps et la façon dont on se rapproche du plaisir :

> Pero el aprendizaje y los usos del cuerpo y de la imagen, y por tanto, de la identidad corporal, no es igual en los distintos colectivos humanos. Existe una serie de factores como el sexo, el género, la edad, la clase social y la cultura, la religión, la actividad, entre otros, que introducen diferencias importantes en el aprendizaje de las técnicas corporales[702].

L'exploration du corps féminin a rendu la femme complice d'un projet qui la présente en tant qu'objet suprême du désir. Il faut donc envisager la manière dont nous projetons la vision de ce corps que nous souhaitons véhiculer au-delà de sa sexualisation (actifs : hommes, passifs : femmes) et aller davantage vers la libération d'un désir différent, qui acquiert une identité propre. À travers des imaginaires artistiques et littéraires tels que la caractérisation des personnages de *Cuerpo náufrago* et *Las ninfas a veces sonríen*, on constate que la reconstruction et la transformation des idéaux sexuels visent à renouveler notre vision de la compréhension des identités des corps. Telle est la question posée par Esteban: « ¿ Hasta qué punto la anulación de las desigualdades sociales en general, se debe corresponder con una difuminación de las diferencias en cuanto a la imagen y al cuerpo? ¿ La sexualización de los cuerpos implica siempre objetualización y dominación? »[703].

[702] ESTEBAN, M. L. (2004) *Antropología del cuerpo*. Barcelona: Ed. Bellatera, p. 70
[703] *Ibid.*, pp. 79-80

Avant de rentrer au cœur des textes de Clavel et de déchiffrer ses liens avec certaines formes théoriques d'identité, il faut faire une courte digression sur les études de genre. Ce domaine interdisciplinaire met en relief les rapports entre les sexes qui, à partir du XXe siècle, marquera une différenciation entre sexe et genre. Même si il ne s'agit pas dans ce travail de recherche d'analyser la construction sociale et culturelle des concepts tels que le sexe, le genre et la sexualité, il est important de se pencher sur les courants féministes qui ont développé l'étude du corps et de la sexualité. Ces mouvements ont aidé à concevoir des manières distinctes de représenter la problématique du sexe, du genre et de la sexualité. C'est dans cette perspective que l'étude de l'évolution du féminisme a fait l'objet d'un grand intérêt ces dernières décennies, reflétant le dynamisme d'une forte tradition historique lue en relation étroite avec des domaines d'étude interdisciplinaires.

6.1. Une nouvelle vision du monde : féminismes

Le courant féministe n'était pas, à ses débuts, une discipline scientifique. Il s'agissait davantage d'une parole militante qui trouvait un écho au sein des mouvements et des institutions politiques. La pensée féministe naquît de la volonté des femmes de trouver une place équivalente à celle des hommes dans les domaines publics et privés. Si cette revendication fondamentale semble logique et justifiée aujourd'hui, elle a donné lieu à une lutte de plusieurs siècles pour l'abolition du système patriarcal. Cette bataille pour l'égalité est toujours d'actualité, et nous ne pouvons certainement pas négliger les nombreux écarts entre les sexes qui subsistent encore. Cependant, ces inégalités s'estompent de nos jours lorsque l'on les compare à la marginalisation des femmes tout au long des époques précédentes.

Surmonter les inégalités : première vague

Le premier courant du féminisme perce dès la fin du XVIIe, et son essor se situe du XIXe jusqu'à la première moitié du XXe. Cette période de l'histoire du féminisme

émerge conjointement avec le siècle de l'*Illustration* et des mouvements politiques, sociaux et militaires comme la *Révolution française* (1789). Rappelons que, pendant la *Révolution française*, des femmes ont réclamé et remis en question les droits civiques et politiques de leur sexe. Certes, malgré la disparition de certaines grandes *porte-paroles* réduites au silence par la guillotine, ce moment historique de la Révolution apparaît comme la première voix collective pour le droit de vote et le droit à l'éducation des femmes.

Cette première vague du féminisme réclame de la reconnaissance et s'interroge sur la question de l'égalité entre les sexes. Elle aboutit à une pensée réformiste et pacifiste, convertie en combat politique, historique et social, défendu aussi bien par des militantes que par des femmes de lettres. Parmi les principales personnalités féminines influençant cette période, nous pouvons évoquer Mary Wollstonecraft (1789-1815), défenseuse des droits à l'éducation des femmes et esprit révolutionnaire. Son texte, «La Défense des droits de la femme»[704], est un élément fondateur de la lutte féministe pour le droit à l'éducation des femmes.

Une chambre à soi[705] de Virginia Woolf et le *Le deuxième sexe*[706] de Simone de Beauvoir marqueront la question de l'identité des femmes pour les générations suivantes. *Une chambre à soi*, célèbre essai sur l'histoire du féminisme, demeure pourtant l'un de ces ouvrages clé dont les mots restent encore d'actualité lorsque l'on étudie la question des sexes. En effet, le projet littéraire de Woolf nous présente des portraits de femmes conditionnées et vues comme contraposées aux hommes. L'auteure anglaise remet en question les inégalités sociales et économiques entre les genres, tout en questionnant le statut de la femme écrivaine, qui rencontre de lourdes difficultés pour être visible et se faire publier sous son propre nom.

Le Deuxième sexe de Beauvoir se révèle être aussi un classique du féminisme, en tant que texte fondateur qui encourage la femme à redéfinir son statut et à surmonter les rapports de domination masculins. La formule « On ne nait pas femme, on le devient », invite la femme à se construire une identité en tant que personne, et non pas en se basant sur une prétendue nature «féminine». Beauvoir s'accorde avec Woolf sur l'idée que la

[704] WOLLSTONECRAFT, M. (1792) *Défense des droits de la femme*. Paris, Payot, 2005
[705] WOOLF, V. (1929) *Une chambre à soi*. Paris : Collection Bibliothèque, 2001
[706] BEAUVOIR, S. (1949) *Le deuxième sexe*. Paris: Ed. Gallimard, 2010

femme s'est toujours définie en référence à l'homme, comme miroir de ce dernier, et c'est pourquoi elle doit se réinventer.

La jouissance féminine et la lutte des droits : deuxième vague

Le deuxième courant de pensée féministe surgit à partir de 1960 aux États-Unis et va s'étendre jusqu'en Europe, principalement en Angleterre et en France.

Cette vague féministe, connue sous le nom de féminisme radical ou de féminisme de la différence, s'étale sur une courte période d'une dizaine d'années (1960-70). Le mouvement repose sur l'idée d'une différence naturelle qui reconnaît la distinction biologique entre les sexes mais qui cherche à éliminer l'oppression que subit la femme dans sa condition générique, c'est-à-dire dans ses relations avec l'autre sexe. Ses partisans valorisent les rapports sociaux établis entre les univers du féminin et du masculin, reconnaissant un espace du féminin beaucoup plus optimiste. Les défenseurs de cette théorie envisagent la différenciation en tant que force qui aiderait une conscience féminine à se forger, sans nier un passé d'oppression, et qui reconnaît l'existence d'un système masculin dominant. Ce moment de l'histoire du féminisme se bat donc pour la construction d'une identité singulière, et dont la pensée se veut authentique, et non pas imaginée comme l'opposé et le négatif d'un binarisme sexuel. Les présupposés de ce mouvement défendent des questions comme le droit à l'avortement ou à l'existence du viol chez la femme. D'inspiration marxiste-socialiste, ses représentants revendiquent une politisation de la sphère privée et désapprouvent que la vision de la femme soit exclusivement représentée dans un espace intime, auquel on identifie souvent des valeurs négatives, souvent illustré par la violence conjugale et la domination patriarcale en général. Au fond, dans ce contexte-ci, la femme serait reconnue de manière globale comme l'agent de la reproduction (dans la sphère privée), tandis que l'homme serait l'agent de la production (dans la sphère sociale).

Ce mouvement du féminisme s'est fortement inspiré de la philosophe française Hélène Cixous, de la belge Luce Irigaray et de la bulgare Julia Kristeva, des figures intellectuelles que certains critiques réunissent sous le nom de « féminisme français ». Elles sont formées par la pensée lacanienne et l'approche psychanalytique, mais aussi

par l'érotisme de Bataille, la déconstruction derridienne, ainsi que par la jouissance textuelle de Barthes et son rapprochement au corps.

Commençons par Cixous, qui, dans *Le rire de la Méduse*[707], étude consacrée à Simone de Beauvoir, nous parle déjà de la différenciation sexuelle. Cixous propose une définition personnelle de l'« écriture féminine », qui serait une manifestation singulière à la portée des femmes mais aussi des hommes. Son écriture se veut proche de l'inconscient du corps et de la jouissance lacanienne. Ainsi, la polysémie du corps de la femme dont Cixous se réclame est une forme de réappropriation dans laquelle les silences antérieurs aboutissent à un discours revalorisant et pluriel.

Kristeva s'interroge aussi sur l'écriture comme domaine proche de l'expérience psychanalytique, en mettant en connexion la subjectivité du corps avec le langage. Deux fonctions prédominent dans le langage. D'une part, le domaine sémantique de production du sens, en lien avec le féminin, le corps maternel ainsi que le système inconscient, et d'autre part, le champ du sémiotique, en rapport au masculin, à l'univers du normatif et à la loi.

Il est intéressant de revenir sur le concept d'abjection de Kristeva, qui explore une expérience esthétique proche de l'érotisme de Bataille en mettant en lumière les possibilités et les limites du corps. L'abjection se présente comme une modalité subjective, entre attraction et rejet, qui peut se rapprocher de la configuration de l'identité féminine. L'objet de l'abjection menaçant l'intégrité psychique et morale du moi, elle est liée au macabre et à la saleté (les excréments) :

> Il y a, dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui parait venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable. C'est là, tout près mais inassimilable. Ça sollicite, inquiète, fascine le désir qui pourtant ne se laisse pas séduire[708].

Pour Kristeva, l'abjection ne peut être associée qu'à ce qui nous provoque du dégoût ou de la répugnance. Cependant, il faut davantage comprendre cette expression comme une forme de déstabilisation, ou encore la recherche de limites aux confins de la

[707] CIXOUS, H. (2010). *Le Rire de la méduse et autres ironies*. Paris : Editions Galilée
[708] KRISTEVA, J. (1980) *Pouvoirs de l'horreur*. Paris : Seuil, p. 9

norme. De la menstruation à l'exploration du corps féminin, toutes ces dimensions esthétiques sont à lire en rapport avec le culturel et le social, en référence au moi[709].

L'abjection selon Kristeva présente des êtres humains qui se sentent incomplets :

> Rien de tel que l'abjection de soi pour démontrer que toute abjection est en fait reconnaissance du manque fondateur de tout être, sens, langage, désir. On glisse toujours trop vite sur ce mot de manque, et la psychanalyse aujourd'hui n'en retient en somme que le produit plus ou moins fétiche, 1'« objet du manque ». Mais si l'on imagine (et il s'agit bien d'imaginer, car c'est le travail de l'imagination qui est ici fondé), l'expérience du manque lui-même comme logiquement préalable à l'être et à l'objet – à l'être de l'objet – alors on comprend que le seul signifié du manque est l'abjection, et à plus forte raison l'abjection de soi. Son signifiant étant… la littérature[710].

L'écriture féminine s'articule en tant qu' un espace renouvelé de transformations et d' expérimentations. Luce Irigaray propose un type féminin difficile à catégoriser, car il évite le visuel et s'expérimente comme un changement continu et fluide. Dans *Ce sexe qui n'est pas un*, force est de constater que l'auteure dénonce le tabou de la sexualité féminine, comparé jusqu'à la satiété d'un plaisir masculin en manque et destiné à la castration pulsionnelle masculine (le phallocentrisme défini par Freud en 1927), relevant d' un imaginaire de la sexualité issu des fantasmes sexuels masculins. La voie d'une sexualité singulière ne trace pas, selon Irigaray, dans le renversement de la condition sexuelle de la femme—ce qui pour l'auteure potentialiserait le système phallocentrique— mais plutôt dans l'appropriation des voies singulières à la sexualité féminine : « Mais si son projet visait simplement à renverser l'ordre des choses… — admettons même que cela soit possible— l'histoire reviendrait finalement encore au même au phallocratisme. Ni son sexe, ni son imaginaire, ni son langage, n'y (re) trouveraient son avoir lieu »[711].

Pour Irigaray, la sexualité féminine est plurielle et multifonctionnelle : elle ne doit pas être limitée et repensée en étroite corrélation avec celle des hommes. L'auteure belge dénonce fortement une tradition culturelle qui accentue pourtant le « manque » de la femme, menacée par l'absence de l'organe masculin. Cette tradition privilégie encore

[709] *Ibid*., p. 4
[710] *Ibid*., p. 6
[711] IRIGARAY. L. (1974) *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris : In: Les Cahiers du GRIF, n°5. Les femmes font la fête font la grève. pp. 54-58

des systèmes de pensée masculins qui subordonnent et répriment la sexualité de la femme par le biais de la castration symbolique.

Concernant l'influence nord-américaine dans cette période du féminisme, cette production littéraire devient moins forte que celle des francophones, bien qu'il faille noter les travaux révolutionnaires de Mary Ellmann, Kate Millet et Ellen Moers.

Thinking About Women[712] de Mary Ellmann peut être considéré comme un écrit pionnier questionnant notre capacité à imaginer le monde de façon analogique par le mécanisme de la différenciation sexuelle entre hommes et femmes.

Kate Millet a travaillé sur les relations de pouvoir et le patriarcat dans sa thèse *Sexual politics*[713]. La philosophe analyse la subordination de la femme dans le champ littéraire et artistique : les auteurs masculins ont produit pendant des siècles une littérature où l'homme domine, qui a été source d'inspiration pour la femme écrivaine.

Literary Women[714], ouvrage d'Ellen Moers, explore la tradition littéraire féminine et affirme que les écrivaines ne relèvent pas d'un style particulier dans le processus d'écriture mais d'une pluralité de sources que Moers divise en quatre grandes traditions : l'épique féminin, le réalisme féminin, le gotique féminin et l'héroïsme féminin[715].

Elaine Showalter, auteure d' *A Literature of Their Own*[716], introduit le concept de « gynocritique », une notion étudiant l'évolution de la construction d'une identité féminine qui se construirait à travers la spécificité d'une écriture lue et écrite par des femmes. La journaliste et activiste américaine propose une relecture de ces écrivaines peu étudiées ou tombées dans l'oubli pour des raisons évoquées en amont.

[712] ELLMANN, M. (1968) *Thinking about women*. Wilmington : Mariner Books, 1970
[713] MILLET, K. (1970) *Sexual politics*. Columbia: Columbia University Press, 2015
[714] MOERS, E. (1976) *Literary women*. Oxford: Oxford University Press, 1985
[715] CASTRO, C. (1986) « Problématique de la réception ». Paris : Revue Française d'Études Américains, pp. 404-405
[716] SHOWALTER, E. (1977). *A literature of their own*. Princeton University Press, 1998

La diversité comme ressource : troisième vague

Ce courant du féminisme propose une pensée très variée et, de la même manière qu'en 1980, entend questionner l'enjeu de la place sociale accordée aux femmes jusqu'à l'époque contemporaine. Bien qu'en Occident la révolution féministe ait déjà gagné plusieurs batailles au sujet de droits fondamentaux concernant le vote ou la violence sexiste (un problème à combattre fermement), il existe encore une forte revendication des femmes à être reconnues sur le plan artistique et académique. On observe encore aujourd'hui des différences dans la manière de repenser l'univers de la femme, même si dans certains domaines comme le langage, on observe un champ d'étude qui évolue vers de nouvelles formes terminologiques. Pourtant, certaines auteures telles que la critique Marina Yaguello (*Les mots et les femmes*[717] et *Le sexe des mots*[718]), rappellent qu'il existe encore une représentation langagière sexiste dans la langue française, où le féminin est souvent nié, ou qui n'est pas encore couramment utilisé. On constate en effet, à travers l'utilisation du langage familier, des règles et expressions qui donnent une connotation péjorative à la forme féminine.

Les militantes contemporaines mettent, quant à elles, l'accent sur la diversité. La mise en scène de propositions artistiques issues du street art, comme celles de la vidéaste franco-luxembourgeoise Déborah de Robertis, questionnent les rapports dominants/dominés dans leurs performances. Ces batailles n'aboutissent pas à la négation du sexe opposé (comme certains l'affirment), mais contribuent à condamner et à rendre visible ces différences encore cachées et réduites au silence dans d'autres cultures. Mais on ne doit pas oublier que de grands écarts persistent de nos jours en Occident entre les femmes et les hommes en terme de reconnaissance de leurs travaux dans le champ social et économique.

La réflexion sur le corps et ses différents parcours nous amène à interroger les binarismes masculin/féminin et de sexe/genre, des dichotomies toujours envisagées en opposition dans notre tradition occidentale, même si elles demeurent intrinsèquement liées.

---

[717] YAGUELLO, M. (1978). *Les mots et les femmes : essai d'approche socio-linguistique de la condition féminine*. Paris, Payot, 2002

[718] YAGUELLO, M. (1989). *Le sexe des mots.* Paris : Belfond, 1989

La qualité différentielle des sexes, contrairement à l'imaginaire populaire, est une distinction récente. Les sociétés anciennes, telles que les sociétés gréco-romaines, considéraient que le masculin et le féminin étaient des entités semblables. Pourtant, les femmes étaient conçues comme des êtres moins « parfaits » et « préparés » que les hommes. Cette différenciation est signalée par Michèle Ferrand :

> Auparavant, dans l'Occident chrétien, la pensée du masculin et du féminin, héritée du modèle gréco-romain, se construisait à partir d'un continuum hiérarchisé. Les hommes et les femmes n'étaient pas « fondamentalement » différents. Les femmes étaient simplement des mâles moins parfaits, physiquement, moralement, intellectuellement et donc socialement[719].

La perfection attribuée au sexe masculin se concentrait essentiellement sur la valeur dispensée à son organe reproducteur. Ce « manque » ou « défaut » caractéristique du féminin, s'expliquait de façon simpliste : la femme possède un organe sexuel reproducteur tourné vers l'intérieur, contrairement au phallus masculin. Certes, les organes reproducteurs ont contribué à perpétuer l'origine d'une différentiation naturelle des sexes qui fut menée par les études biologiques du XIXe siècle. En 1972, Ann Oakley formule la distinction entre « sexe » et « genre », une conceptualisation permettant de différencier le masculin et le féminin, le biologique et le générique. À la lumière de telles recherches, le concept de genre commence à émerger en tant qu'acception clé qui marquera l'évolution des études sur le féminisme. Ceci est expliqué par Elsa Dorlin : « L'intersexualité bouleverse la casualité du genre biologique… […] Le genre devient le fondement ultime du sexe, entendu comme une bi-catégorisation sexuelle des individus »[720].

Dorlin s'intéresse à la question du « pouvoir phallique » pour le proposer comme le signe de « différenciation significative» qui justifie l'idée que la femme ait développé une attitude passive sur le plan sexuel qui renforce le pouvoir masculin en tant qu' idéal :

> Alors que dans le Complexe d'Œdipe, le petit garçon ne renonce qu'à sa mère, la petite fille renonce aussi à toutes les autres femmes, renforçant par là le pouvoir

[719] FERRAND, M. (2004) *Féminin, masculin*. Paris : Éditions La Découverte, 2004, p. 4
[720] DORLIN, E. (2009) *Sexe, genre et sexualités*. Paris : Ed. Presses Universitaires de France, 2009, p. 45

> phallique qu'elle ne sera jamais censée posséder. Elle deviendra une femme, c'est-à-dire « la femme », une personne sexuellement passive, ce qu'a institué la pénétration en tant qu' idéal sur le plan hétérosexuel[721].

Selon Dorlin, les études du genre, introduites en 1970 dans le cadre des *Women's studies* à l'université, doivent se tourner vers tous types d'identités, de normes et de valeurs matérialisées par le genre :

> Il est essentiel de travailler sur les femmes, mais aussi sur les féminités, sur les hommes, sur les masculinités, sur les corps et la naturalisation de faux antagonismes (comme entre « hétérosexuels » et « homosexuels »). De ce point de vue, la question du genre peut être utilisée comme une métaphore du pouvoir en général : comment s'exprime-t-il et s'incarne-t-il de manière « genrée » ? Des analogies, plus encore des généalogies peuvent être établies avec le rapport de classe et la question du racisme[722].

La réflexion féministe actuelle, définie par certains critiques comme « postmoderne », concerne toute une série de manifestations interrogeant – sous la forme de conceptualisations et de théories de la subversion – les enjeux politiques et sociaux qui attaquent l'univers des sexualités périphériques. Cette production trouve ses origines dans un milieu intellectuel français qui n'est pas supposé être d'essence féministe (Foucault, Derrida, Deleuze, Lyotard, Kristeva, Barthes…).

Parmi les figures principales de cette période, il est fondamental de parler des contributions d'Elisabeth Badinter et de François Héritier.

Elisabeth Badinter défend une conception d'égalité entre les genres, et avance que les rapports entre les hommes et les femmes d'aujourd'hui sont mixtes, car nous possédons tous une partie masculine et une partie féminine. *L'un sans l'autre* (1986), suggère que nous vivons dans des sociétés androgynes. La philosophe augure un futur de rôles et de fonctions complémentaires entre les sexes. Cette hypothèse, qui mettrait fin au patriarcat, devient pour certains critiques une utopie, voire une conception assez proche de la science-fiction[723].

---

[721] *Ibid.*, p. 61
[722] *Ibid*., p. 63
[723] BOUCHARD, G. (1988) « L'androgynie comme modèle hétéropolitique » Quebec : Ed. Philosophiques

Françoise Héritier, anthropologue décédée en 2017, auteure d' ouvrages comme *La pensée de la différence*[724] et *Dissoudre la hiérarchie*[725], poursuit une réflexion sur ce qu'elle appelle « la valeur différentielle » des sexes. Selon l'auteure, nous pensons le monde en catégories d'opposés (haut/bas, gauche/droit…) et ces divisions qui le caractérisent expliquent aussi les relations entre les sexes.

Le sociologue Pierre Bourdieu, à travers son analyse de la société kabyle, a rendu compte des rapports sociaux entre les sexes et de la subordination féminine. Il examine une schématisation sociétale qui agit à des niveaux aussi bien visibles (sociaux) qu'invisibles (niveau inconscient). Ces aspects sont les fruits d'un système de communication consolidant cette soumission symbolique de la femme :

> Et j'ai aussi toujours vu dans la domination masculine, et dans la manière dont elle est imposée et subie, l'exemple par excellence de cette soumission paradoxale, effet de ce que j'appelle la violence symbolique, violence douce, insensible, invisible pour ses victimes mêmes, qui s'exerce pour l'essentiel par les voies purement symboliques de la communication et de la connaissance – ou, plus précisément, de la méconnaissance, de la reconnaissance ou, à la limite, du sentiment[726].

Pour Bourdieu, mettre fin à la domination symbolique masculine supposerait de redéfinir, à travers des pratiques expérimentales, les catégories de classification. Elles sont à l'origine d'un système « logique » de pensée qui nous condamne à réfléchir via une série de divisions qui organisent le monde en lui accordant une signification sociale. Pour l'auteur, la construction sociale des corps débute dès la division biologique binaire déterminant les sexes et se transpose à tous les domaines de notre vie sociale :

> La division entre les sexes parait être dans l'ordre des choses, comme on dit parfois pour parler de ce qui est normal, naturel, au point d'être inévitable : elle est présente à la fois, à l'état objectivé, dans les choses (dans la maison par exemple ou toutes les parties sont sexuées) dans tout le monde social et, à l'état incorporé, dans

[724] HÉRITIER, F. (1995). *MASCULIN/FEMININ. La pensée de la différence*. Paris : Editions Odile Jacob
[725] HÉRITIER, F. (2012). *MASCULIN/FEMININ II.Dissoudre la hiérarchie*. Paris : Editions Odile Jacob.
[726] BOURDIEU, P. (1998) *La domination masculine*. Paris : Seuil, p. 6

> les corps, dans les habitus des agents, fonctionnant comme système des schèmes de perception, de pensée et d'action[727].

Le sociologue français explique que le corps s'inscrit dans une logique conventionnelle. Cette construction sociale invite à penser l'opposition des sexes comme une normalisation qui trouve sa justification dans une différenciation anatomique, distinction envisagée en tant que naturelle et déterminée. Cependant, il induit que les corps peuvent se redéfinir, même si une telle transformation conduirait à remodeler toute une série de mécanismes déjà consolidés, ceux considérant les attributs du masculin sous un angle positif et dominant en référence aux manques et aux conditions féminines[728]. Il soutient que le corps reste encore un champ d'expérimentation limité, où il existe une interaction subjective entre l'identité du sujet et l'autre, en tant qu'agent perceptif. Héritier parle ainsi d'un système d'opposés qui prend racine dans une structuration de nature inconsciente. Bourdieu attribue cette opposition à un produit social, qui expliquerait l'expérience limitée du corps féminin, inscrit dans un système interactif de perception/réception :

> Pareil modèle oublie que toute structure sociale est présente au cœur de l'interaction, sous la forme des schèmes de perception et d'appréciation inscrits dans le corps des agents en interaction. En effet, les schèmes de perception et d'appréciation dans lesquels un groupe dépose ses structures fondamentales (comme grand/petit, gros/fin, fort/faible, etc.) s'interposent dès l'origine entre tout agent et son corps[729].

Lorsqu'il s'agit de parler des notions de sexe et de genre, les apports critiques de Judith Butler et de Téresa de Lauretis proposent un véritable changement dans la déconstruction de genre et de sexe, vision que le monde littéraire a su exploiter par des opérations sémantiques et discursives.

Teresa de Lauretis est une représentante fondamentale de la théorie *queer*. *Technologies of Gender*[730] est devenu une contribution essentielle à la question du genre. La réflexion de l'auteure invite à dénaturaliser le genre et à le considérer en tant

[727] *Ibid.*, p. 6
[728] *Ibid*., p. 15
[729] *Ibid*., p. 49
[730] DE LAURETIS, T. (1987). *Technologies of gender*. Bloomington : Indiana University Press

que technologie discursive de la sexualité. Le genre comme la sexualité deviennent des constructions culturelles, le résultat d'une série d'actions et de comportements qui agissent sur les corps :

> Like sexuality, we might then say, gender is not a property of bodies or something originally existent in human beings, but "the set of effects produced in bodies, behaviors, and social relations", in Foucault's words, by the deployment of "a complex political technology"[731].

Le genre se construit à partir des imaginaires sociaux et langagiers, tels que la famille, l'éducation, le langage et la religion, mais également avec la mise en pratique d'autres domaines représentatifs comme le cinéma, l'art et la littérature, car ces derniers ont une influence réelle sur nos comportements et nos actions. La philosophe l'explique lors d'une conférence :

> Fue en este contexto que a mediados de la década de 1980 propuse la idea de una "tecnología del género". Me pregunté: si el género no es una simple derivación del sexo anatómico sino una construcción sociocultural, ¿cómo se logra aquella construcción? Me pareció que el género era una construcción semiótica, una representación o, mejor dicho, un efecto compuesto de representaciones discursivas y visuales que, siguiendo a Michel Foucault y Louis Althusser, yo vi emanar de varias instituciones – la familia, la religión, el sistema educacional, los medios, la medicina, el derecho – pero también de fuentes menos obvias: la lengua, el arte, la literatura, el cine, etcétera. Sin embargo, el ser una representación no lo previene de tener efectos reales, concretos, ambos sociales y subjetivos, en la vida material de los individuos. Por el contrario, la realidad del género consiste precisamente en los efectos de su representación: el género se "real-iza", llega a ser real, cuando esa representación se convierte en auto-representación, cuando uno lo asume individualmente como una forma de la propia identidad social y subjetiva. En otras palabras, el género es tanto una atribución como una apropiación: otros me atribuyen un género y yo lo asumo como propio – o no[732].

Il apparaît donc intéressant d'étudier dans cette ligne de pensée les théorisations de Judith Butler, figure littéraire qui a profondément contribué au développement et à la visibilité des sexualités périphériques. Principale référence de la théorie *queer*, c'est une philosophe contemporaine très influente dans le milieu académique actuel. Elle est

[731] *Ibid*., p. 3
[732] DE LAURETIS, T. (2015). *Género y teoría queer.* Buenos Aires: Mora [online]. Vol.21, n.2, pp. 298-311

reconnue internationalement pour ses méthodologies originales en ce qui concerne la reformulation des théories de sexe et de genre. Même si l'auteure nord-américaine a toujours cherché à circonscrire sa théorie des débats féministes, elle reconnaît que ses textes appartiennent à ce mouvement et qu'ils s'incorporent dans une ligne de pensée post-féministe (voir Judith Butler, Préface de *Gender Trouble*). Butler affirme se sentir féministe car elle encourage la lutte contre les inégalités de sexe et de genre. Cependant, elle n'hésite pas à critiquer la façon dont la théorie féministe en général a contribué à renforcer la dichotomie sexe/genre avec ses prétentions révolutionnaires et subversives. C'est pourquoi les conceptions de Butler visent à penser le genre et le sexe autrement, sans renforcer la différenciation ou le besoin d'inclusion au sein d'un ordre considéré par les activistes *queers* comme distinct et restreint par le système hétéronormatif. Ce système qui régit nos sociétés a marqué cette opposition ou complémentarité duale entre les deux sexes. D'ailleurs, les hypothèses *queers* défendent une vision de l'identité sexuelle déconstruisant la perception hétérosexuelle qui est le fondement de notre société. Ce courant de pensée critique ainsi les implications du discours et s'interroge sur ce que c'est « qu'être une femme » ou « être un homme », en s'opposant à toute assignation d'identité conventionnelle fondée sur l'appartenance à un sexe défini : masculin/homme, féminin/femme.

Pour Judith Butler, le genre est le mécanisme à travers lequel se dénaturalisent les notions de masculin et de féminin. Butler précise que, selon la culture, nous sommes des hommes et des femmes. Le genre n'est pas conséquent à l'attribut sexuel. Ce qui est conçu traditionnellement comme biologique et naturel (le sexe) est postérieur à la culture. Le sexe et le genre sont des constructions performatives. Le sexe n'est pas « naturel » et le genre « culturel », tous les deux sont, en réalité, des entités discursives. D'après la philosophe nord-américaine, les actes performatifs du genre deviennent des rituels qu'on réalise de façon répétitive, car nous les avons intégrés. Butler va reprendre de Foucault l'idée selon laquelle nous ne pouvons pas distinguer le sexe comme étant de nature biologique et le genre d'origine culturelle: « La performativité n'est pas un acte unique, mais une répétition et un rituel, qui produit ses effets à travers un processus de naturalisation qui prend corps, un processus qu'il faut comprendre, en partie, comme une temporalité qui se tient dans et par la culture »[733]. C'est pourquoi elle s'oppose aux

[733] BUTLER, J. (1990) *Trouble dans le genre (Gender Trouble). Le féminisme et la subversion de l'identité.* Paris : La Découverte, 2006, p. 36

postulats de Lévi-Strauss, pour qui les règles ne peuvent pas être altérées, puisqu'elles sont invariables et universelles. La philosophe se questionne sur ce problème inhérent au genre. L'idée de le concevoir comme une construction sociale n'implique pas qu'on le choisisse librement. Elle s'efforce de remettre en question toutes ces croyances sur la sexualité qui conduisent à rendre l'acquisition du genre normative, et fait le postulat que l'orientation sexuelle, c'est-à-dire nos désirs envers les autres, proviennent du regard qu'ils portent sur nous. Autrement dit, le désir serait discipliné, et le système hétéronormatif instaurerait une corrélation entre sexe, genre et désir, de sorte qu'un sexe masculin serait associé à un genre masculin et à un désir hétérosexuel. Une telle correspondance serait dictée par la loi hétérosexuelle qui détermine nos prédispositions sexuelles. La philosophe nord-américaine formule la réflexion suivante dans le prologue de *Gender Trouble*: « ¿La perspective de voir s'effondrer les dichotomies de genre, par exemple, est-elle si monstrueuse, si terrifiante, qu'il faille la tenir pour impossible par définition et, sur le plan heuristique, l'exclure à l'avance de nos efforts pour penser le genre »[734].

Dans cette optique, il s'agit dans ce chapitre de faire le lien entre l'écriture d'Ana Clavel et les postulats sur le genre plus contemporains, notamment ceux de Butler. Les récits de l'écrivaine mexicaine pourraient être lus comme une réécriture de la sexualité focalisée sur une vision dénaturalisée du corps. La mise en œuvre de stratégies fictionnelles permet à Clavel de contribuer à la visibilité de ces minorités sexuelles qui ne s'accordent pas avec la loi hétérosexuelle, idée qui a été avancée par Butler afin de justifier la marginalisation d'autres genres. Le travail de Butler décrypte le désir d'un individu qui réussit à se libérer de toute identité sexuelle. Et si cette solution est impossible à mettre en œuvre tout en visant l'émancipation dans un sens littéraire, l'écrivain peut alors se libérer de son identité et, par le moyen du fantastique, dissoudre les paramètres génériques dans une perspective qui trouve ses racines dans la pensée d'un féminisme poststructuraliste.

Afin d'ancrer le désir en tant que notion métaphysique et « indisciplinée », Clavel ne se concentre pas sur la subversion de questions génériques *per se*, sa fonction étant de les refléter de façon novatrice à travers un jeu corporel et sexuel, à l'intérieur duquel des thèmes tel que le genre, s'inscrivent dans le corpus fictionnel dans *Cuerpo náufrago.* Dans les pratiques actuelles d'une écriture comme celle de Clavel, on

[734] *Ibid.*, p. 9

découvre l'essence d'une subjectivité féminine qui se démarque déjà d'un bipartisme, ce qui suppose de revenir sur les notions de « femme » ou « d'homme » et de remettre en question son imaginaire traditionnel. À l'instar de Simone de Beauvoir (« on ne naît pas femme, on le devient »), certains personnages de Clavel reconstruisent leur identité sexuelle selon leurs désirs ; l'auteure mexicaine transpose l'une des préoccupations majeures du féminisme : identifier la femme en référence à l'homme ou l'homme en référence à la femme. La réponse serait dans le désir, et c'est le désir qui marque une différence et une identité authentique.

Antonia, le personnage principal de ce roman, se retrouve victime d'une métamorphose fictionnelle car elle se lève un matin dans un corps masculin. Cette transformation magique conduit le personnage de fiction à imaginer de nouvelles possibilités pour vivre sa sexualité et concevoir le genre.

6.2. Du mythe de l'androgyne à la version du neutre :une lecture de *Cuerpo náufrago*

Dans *Cuerpo náufrago,* Ana Clavel perpétue la tradition littéraire de la figure de l'androgyne, que nous présentons ici comme une réécriture originale de l'évolution de l'androgynie, manifestation sexuelle évoquée dans la caractérisation du personnage de fiction. Cette « version » de la sexualité se déchiffre dans le roman par une chance de transformation qui libère le corps et l'esprit d'Antonia. Le personnage féminin cesse enfin de se préoccuper des étiquettes génériques et se pense elle-même en étant un être mixte :

> Los malentendidos empiezan con la apariencia. ¿Somos lo que parecemos? ¿La identidad empieza por lo que vemos? ¿Y qué fue lo que vio Antonia al salir de la cama y descubrirse en el espejo? El cuerpo de su deseo. Entonces habría que admitir que tal vez nos equivocamos: la identidad empieza por lo que deseamos[735].

[735] CLAVEL, A. (2005) *Cuerpo náufrago*. Mexique : Alfaguara, p.12.

Au XXe siècle, Virginia Woolf écrit son célèbre roman *Orlando*[736], dont le personnage principal change de sexe de façon magique. Ce roman s'est inspiré des multiples personnalités de l'écrivaine Vita Sackville, avec laquelle Woolf avait auparavant entretenu une relation amoureuse. *Orlando* a été étudié comme un précurseur de la bisexualité, même s'il a reçu certaines critiques des militantes féministes anglo-américaines. Par exemple, Elaine Showalter argumente que la caractérisation du personnage d'Orlando se détache d'une corporéité « authentique » de la femme. Ses analyses ont été contestées par Toril Moi, qui n'hésite pas à défendre Woolf, dont l'écriture est considérée en tant que progressiste et féministe. Toril Moi explique que la vision du féminisme devient aveuglante, empêchant par la même une compréhension progressiste du texte de Woolf : «The only difference between a feminist and a non-feminist critic in this tradition then becomes the formal political perspective of the critic. The feminist critic thusunwittingly puts herself in a position from which it becomes impossible to read Virginia Woolf as the progressive, feminist writer of genius she undoubtedly was »[737].

Ana Clavel reconnaît s'être inspirée, pour la construction du personnage d'Antonia de *Cuerpo náufrago,* de *La métamorphose* (1915) de Kafka et d'Orlando :

> "-¿Pretendías hacerles un homenaje a Franz Kafka y a Virginia Woolf en Cuerpo náufrago?
> AC. Sí, abiertamente. En Orlando la metamorfosis se da hacia la mitad de la novela y en La metamorfosis Gregorio Samsa se levanta en el cuerpo de un insecto desde el primer capítulo. Si ya existe ese recurso literario, por qué no iba a usarlo. Hubo incluso alguien que me acuso de plagio y dijo que si Kafka se levantara de su tumba se volvería a morir. Hay personas más limitadas... pobres. Pero por supuesto que ha habido gente que entiende que son elementos que están intertextuados y que están trabajados como parte de las fuentes de las que derivó la novela. De hecho, retomo literalmente las tres primeras frases de Orlando y, en lugar de decir él, digo ella. Virginia dice: "Él, porque no cabía duda sobre su sexo..."; y yo digo: "Ella, porque no cabía duda sobre su sexo…" Estoy haciendo una evidente alusión a esas obras. Si se quiere, lo hice de una manera temeraria porque me metí con grandes autores, pero es cuestión de darse permiso. ¿Por qué no apoderarse de ellos en la medida en que son parte de la tradición literaria? Tenía claro que el personaje debía despertarse desde un primer momento en el cuerpo de un hombre y, a partir de allí, desenvolverse en los rituales de la masculinidad. Así me encontré con los mingitorios. Recuerdo que cuando vi uno por primera vez, me sorprendió mucho

[736] WOOLF, V. (1928*) Orlando*. Le Livre de Poches, 2002
[737] MOI, T. (1985). *Sexual / Textual Politics: Feminist Literary Theory*. Routledge: Second edition, 2002, p. 146

> este tipo de objeto; nunca imaginé que después lo iba a abordar en una novela y menos de la manera casi obsesiva en que lo maneja Antonia."[738]

Il faut de toute évidence se pencher sur le mythe de l'androgyne dans l'histoire littéraire et sur les conséquences de « genre nouveau » sur la façon dont notre époque repense les genres et le genre en général. Le mythe de l'androgyne, issu du grec *Androgunos* (de *anêr, andros* « homme » et *gunê, gunaikos* « femme ») repose sur l'existence d'un être dont l'apparence serait pourvue de particularités masculines et féminines, rendant ainsi sa distinction genrée impossible. Figure fascinante, l'androgyne apparaît dans des champs multiples tels que le cinéma, l'art, la littérature, etc. Il s'inscrit au sein de la catégorie plus large des transgenres, personnes menant un style de vie qui ne s'accorde pas avec celui de leur sexe biologique mais qui n'ont pas pour autant subi d'intervention chirurgicale.

Le Banquet de Platon demeure l'un des textes fondateurs de cette tradition littéraire. Aristophane décrit également l'humanité originelle comme un être androgyne, moitié homme et moitié femme. Cette dualité des corps aurait été instaurée par Zeus. Ce mythe contribue à une lecture actuelle du genre et de la sexualité. La décision de Zeus, assimilée à une punition, implique des organes génitaux différenciés :

> Jadis la nature humaine était bien différente de celle qu'elle est aujourd'hui. D'abord, il y avait trois sortes d'hommes : les deux sexes qui subsistent encore, et un troisième composé de ceux-là ; il était détruit, la seule chose qu'il en reste c'est le nom. Cet animal formait une espèce particulière et s'appelait androgyne, parce qu'il réunissait le sexe masculin et le sexe féminin, mais il n'existe plus et son nom tenu pour infamant. […][739]

La diffusion du mythe de l'androgyne dans la littérature prend de l'ampleur chez les Romantiques, comme l'a indiqué J. L. Busst dans son texte « The image of the androgyne in the the Nineteenth century », où il considère que la figure de l'androgyne

[738] Interview avec Ana Clavel, HERRERA J. L.(2006)« Ana Clavel, Escritora de deseos y sombras ». Mexique: La Colmena, pp. 76-81

[739] PLATON, *Œuvres de Platon* – volume 2. 388 av. J.-C. Paris : Ed. Société du Panthéon littéraire. 1845, p. 351

émerge « by giving the activity of the body the same importance as to activity of the mind »[740].

Pendant l'époque victorienne, la figure de l'androgyne s'est peu propagée en raison de la séparation stricte des rôles entre les femmes et les hommes, division qui reste encore fortement enracinée dans les mœurs et les habitudes de l'époque. En dépit de cette forte coupure, il découlera du XIXe siècle la mise en œuvre d'une écriture de l'androgynie qui vise à amoindrir les différences entre les deux sexes[741]. Cette volonté exprime le malaise d'une société profondément bouleversée. Les personnages littéraires reflètent, à travers leur ambigüité sexuelle et la mise en scène de personnages masculins « féminisés » et de femmes « masculinisées », ce besoin d'ouvrir la voie à de nouveaux modes de pensée. Ces idées sont soutenues par Monneyron :

> Il n'est plus ce rêve absolu d'unité, mais du fait d'une révolution de l'esthétique qui a été durant tout le XIXème siècle la voie d'accès privilégiée à la pensée de l'androgyne, il se présente, actualisé dans la réalité de l'époque, sous la forme de deux figures récurrentes : le jeune homme efféminé et la femme masculinisée qui envahissent tout le champ littéraire et artistique de la décadence[742].

Au XXe siècle, les apports de la psychanalyse et de la psychologie contribuent à élargir l'émergence de l'androgyne. Barbara Gagné[743] étaye ce propos en précisant que Carl Gustav Jung reconnaît chez l'homme et la femme une différenciation psychologique. L'androgyne « psychique » de Jung s'observe à partir d'un processus de bipolarisation entre notre partie consciente et notre partie inconsciente. L'énergie psychique dirigeant notre personne se compose de mouvements régressifs et progressifs, qui entraînent l'union du moi et de notre partie inconsciente. Un individu complet serait capable de concilier les contenus souvent contradictoires de l'inconscient avec ceux de la conscience. Ces parties inconscientes de notre personnalité reçoivent le nom d'« animus » pour la femme et « anima » pour l'homme. Selon Jung, il existe un rapport de force entre ces contraires qui orientent notre vie physique et psychique et qui doivent se

[740] BUSST J. L. (1967), « The Image of the Androgyne in the Nineteenth Century », Romantic Mythologies. N. York: Barnes and Noble, p. 26
[741] MONNEYRON, F. (1993). *De l'androgyne au misogyne : l'infernale dialectique des décadents.* Paris : Les cahiers du GRIF, Persée, p. 76
[742] *Ibid*., p. 76
[743] GAGNE, B. (2001) *L' androgynie psychique chez Carl Gustav Jung*. Canada : Faculté de philosophie. Université Laval

réconcilier. Ainsi, l'altérité entre homme et femme serait possible mais les sexes conserveraient toujours leur identité psychique singulière. Dans la perspective jungienne, l'« animus » et l' « anima » se combinent dans l'inconscient psychique sans se fondre.

L'androgyne a été étudié par des auteures féministes contemporaines telles qu'Elisabeth Badinter. La philosophe française évoque l'alternance des caractéristiques masculines et féminines entre les deux sexes, tout en reconnaissant la nécessité d'une différenciation qui doit se polariser dans une coexistence générique : « S'il est vrai que la division des sexes a été utilisée par le patriarcat comme une arme redoutable contre les femmes, il est non moins vrai que c'est une donnée élémentaire de la conscience identitaire de l'enfant, le dénier serait courir le risque de la confusion sexuelle qui n'a jamais été propice à la paix entre hommes et femmes »[744].

Elle s'inspire ici des travaux de Roland Barthes pour présenter l'androgyne comme un modèle d'identité similaire au courant existentialiste, en tant qu'être qui acquiert ses propriétés au fur et à mesure de son évolution : « Or l'androgyne humain ne se conçoit qu'après le long détour de l'acquisition de son identité sexuelle. On ne naît pas homme, on le devient et c'est seulement alors qu'on peut retrouver l'autre, et prétendre à l'androgynat qui caractérise l'homme réconcilié et achevé »[745].

On observera ainsi un changement de la neutralité mythique où le personnage de l'androgyne a fortement évolué depuis l'antiquité grecque. D'abord exhibé comme un tiers présentant des organes masculins et féminins, il reprendra plus tard des caractéristiques masculines et féminines (XVIe et XVIIe siècles), puis questionnera, à l'instar du dandy, les identités binaires (le XIXe) jusqu'au XXe, à une époque où l'on constate un déséquilibre sociétal des identités (transgenre, hommasse, femmes masculines, hommes féminins, etc.)

Le mythe de l'androgyne et son évolution vers une nouvelle catégorie de neutre sera étudiée à la lumière du roman d'Ana Clavel, *Cuerpo náufrago*. Dans cette œuvre, la protagoniste subit une métamorphose corporelle qui la mènera à remettre en question les paradigmes conventionnels du genre et du sexe. La lecture de ce roman nous

[744] BADINTER, E. (1992) *XY, de l'identité masculine*. Paris: Ed. Odile Jacob, 1994, p.245
[745] *Ibid*., p. 247

inviterait à penser la dualité corps-esprit au moyen d'une perspective métaphysique, où le monde intérieur du personnage évolue dans un corps androgyne. Ce corps ne présente pas la marque d'un genre et nous le lirons comme une identité complémentaire qui fait le lien entre l'univers du féminin et celui du masculin.

En convoquant de nouveau les idées de Barthes exposées au début de notre travail de recherche, nous pouvons émettre l'hypothèse d'une l'évolution de l'androgynie vers le genre neutre dans le récit littéraire contemporain. Si le neutre est une catégorie perdant son sens grammatical, il est rempli de nuances lexicales qui ne sont plus opposées les unes aux autres. Le neutre chez Barthes désigne une intention de dépasser des oppositions. Pris en tant que système langagier, le neutre n'est ni masculin ni féminin. Les verbes ne sont pour Barthes ni transitifs ni intransitifs, et l'adjectif se dessine précisément en tant que catégorie qui se distancie le plus du neutre de par sa qualification. Barthes signale « une antipathie de droit entre le neutre et l'adjectif »[746].

Dans cette perspective, le monde n'est plus envisagé de façon duale. L'opposition sexuelle proviendrait aussi d'une différenciation, ce qui montrerait, selon Bourdieu, que la sexualité est une invention historique qui, dans des champs spécifiques, tels que le domaine sexuel, expriment de la même façon une optique différenciée et opposée du monde : «l'éducation fondamentale est fondamentalement politique : elle tend à inculquer des manières de tenir le corps dans son ensemble, ou telle ou telle de ses parties, la main droite, masculine, la main gauche, féminine, des manières de marcher […] qui sont grosses d'une éthique, d'une politique et d'une cosmologie »[747].

La question du « neutre » en littérature est abordée par Fladenmuller dans son ouvrage *Le neutre du chaos*[748]. L'auteur avance que le neutre (et non l'androgyne) serait la seule catégorie capable de représenter une unicité, la complétude d'un individu qui ne correspondrait pas à l'un des pôles normatifs. L'auteur rapproche déjà la bisexualité d'Orlando à la catégorie du neutre, plus proche d'une catégorie de l'asexuel[749]. Car le neutre, tel que nous le comprenons ici par l'analyse du personnage de Clavel, serait un être qui, dans ses paramètres mentaux, est capable d'écarter la catégorisation sexuée

[746] BARTHES, R. (1977-1978) *Le Neutre. Cours au collège de France*. Paris : Seuil, 2002, p. 85
[747] BOURDIEU, P. (1998) *La domination masculine*. Paris : Seuil, p. 20
[748] FLADENMULLER, F. (2010) La *voix neutre du chaos : étude sur la complexité de textes modernes*. New York : Peter Lang Publishing
[749] *Ibid*., p. 16

biologique; cette trace de la personnalité est en quelque sorte ignorée. À cet effet, Fladenmuller déclare que le neutre serait une catégorie qui, plutôt que de combiner ou invertir les sexes, les dépasse. Il l'explique ainsi : « C'est, dirons-nous, la différence qui réside entre la présence simultanée de deux choses, et l'absence simultanée de deux autres ; ou la différence qui réside entre la bisexualité, d'une part, et l'asexualité, de l'autre. Mais ce dernier terme singulier le « neutre » n'a pas encore été reconnu en tant que genre littéraire »[750].

Les traits de neutralité sont parfois exagérés dans le roman de Clavel, voire ironisés, mais ils montrent clairement comment le sexe a perdu sa force dans ses particularités physiques et que le transgenre se lit en tant qu'unicité qui imprègne à la fois le masculin et le féminin. Antonia évolue vers un genre neutre, ni masculin ni féminin, car le personnage a des difficultés à se classifier selon les catégories binaires historiques. Le neutre trouve ainsi son identité dans la conciliation de la négation, et non dans la différenciation. À l'heure actuelle, le genre neutre est source de polémiques et de controverses. Il soulève parfois des connotations négatives car il ne trouve pas encore sa place dans les systèmes de pensées occidentaux en raison d'un « vide » linguistique incapable de le préciser et de le définir : « Parfois, le neutre est défini en négatif de l'existant : est neutre ce qui ne peut être caractérisé ni par le féminin ni par le masculin»[751].

Transposant cette réflexion à la figure de l'auteur, Cécile de Ladjali souligne que le génie écrivain est asexué, qu'il possède la faculté d'écrire en tant que genre neutre. Elle observe :

> L'androgyne et son texte sont passés par toutes les métamorphoses à travers le prisme des siècles, pour, en définitive, rester les mêmes. L'androgyne, en inventant une œuvre, n'a pas procréé mais il s'est créé, engendré lui-même. Et il ne s'est jamais agi d'écrire au féminin ni au masculin. Il était question d'écrire. Simplement. D'écrire en être de génie et de ne pas se trahir[752].

[750] *Ibid*., p. 19
[751] DE LAUTOUR, V. J. (2017) *Pourquoi la reconnaissance d'un genre "neutre" sera difficile en France*. Paris : Journal LesEchos
[752] LADJALI, C. (2004). « Quand j'écris, je ne suis d'aucun sexe ». Paris : Revue Diogène, 2004/4 (n° 208), pp. 95-106

Antonia possède maintenant un sexe masculin, tout en gardant un genre féminin. Sa transformation amène le personnage du roman à observer les binarismes qui délimitent non seulement le genre et la sexualité mais aussi les choses et les objets ; le personnage s'interroge sur les raisons qui sont à l'origine de ce système discursif d'opposés. Un passage-clé du roman, nous renvoyant aux réflexions génériques et à l'ordre des binarismes traditionnels, est celui dans lequel Antonia cherche à se diriger dans des toilettes publiques différenciées par des panneaux où sont inscrits les mots suivants : « Capuccino/Expresso ». C'est à partir de telles désignations discursives sans logique et sans rapport de signification et de signifié, qu'Antonia s'interroge sur quelle est la fonction réelle des oppositions dans notre culture occidentale, si elles n'existent qu'afin de simplifier et d'éviter des confusions qui trouvent leurs origines dans la croyance d'une valeur différentielle des sexes, nous renvoyant toujours aux organes génitaux :

> ¿A cuál dirigirse? Se asomó a los dos baños. En ninguno de ellos había mingitorio alguno (¿era por eso que Raimundo hablaba de una especie en vías de extinción?). Miró de nuevo las puertas. Y dudó. De modo que Paula tenía razón con aquello de que "sexo" y "seccionar" tenían un origen común, pues sólo para eso parecían servir las oposiciones, para simplificar, para evitar confusiones e incertidumbres. Pero aquí, un café cercano a la oficina de Relaciones Exteriores donde se había metido después del susto del pasaporte, los baños sugerían juguetonamente una gradación apenas, un matiz en la cantidad de café, muy a tono con el lugar. Por supuesto había gente – como la señora de edad madura que ahora le pedía permiso para pasar – que se irritaba porque la hacían dudar y… decidir[753].

Suite à son étonnante transformation corporelle, le personnage principal envisage les sexes autrement, et réussit à faire interagir dans son système de pensée les valeurs génériques comme s'il s'agissait de performances sociales. Cependant, et malgré l' évolution de sa pensée, Antonia doit continuer à vivre en se conformant à des distinctions absurdes. Dans cette scène, dans laquelle les sexes sont métaphorisés par le moyen d'un langage dénué de signification, le personnage romanesque décide finalement de se diriger vers les toilettes « Expresso». Le choix d'Antonia s'assimile au comportement d'autres personnages, par la mise en œuvre d'une conduite mimétique. Ayant vu une femme emprunter les toilettes « Cappuccino », elle assimile son nouveau

[753] CLAVEL, A. (2005) *Cuerpo náufrago.* Mexique : Alfaguara, p.180

sexe « tout puissant » à la porte opposée « Expresso ». Avec une telle action mimétique qui entraîne le choix d'une porte au lieu d'une autre, le personnage féminin ironise sur la naïveté avec laquelle les objets et les choses sont désignés. Le discours de la narratrice-protagoniste nous conduit à la question suivante : comment les étiquettes linguistiques, par lesquelles les personnes se définissent elles-mêmes, cachent-elles un problème fondamental ? Nous sommes des êtres mixtes en matière de désir et de sexualité. On accède souvent au jeu d'opposition discursif sans nous poser la question de cette distinction accordée par l'intermédiaire du sexe. Cette contradiction vers laquelle nous entraîne le domaine du langage, rencontre, à travers le discours du personnage d'Antonia, l'origine de cette diversité dans une différentiation culturelle des sexes. Cette confrontation à laquelle nous renvoie le langage se justifie toujours par une distinction anatomique :

> La señora terminó por entrar al baño con el cartel de "Cappuccino" y Antonia se encogió de hombros antes de traspasar el umbral de "Expreso". Mientras se desabrochaba el pantalón y con habilidad se enfundaba el pene en un santiamén, cuidando burlona que la quinta ley de Newton no le hiciera derramar demasiadas gotas fuera de lugar, Antonia pensó que esas dos puertas que habían representado el destino de la humanidad occidental por lo menos desde que había cuartos de baño, ahora no sólo se confundían – como es el caso actual – sino que en ocasiones – ahí estaban los baños mixtos – se convertían en una sola puerta… Pero por más que quisiera obviar las diferencias – porque, claro, ¿quién es solamente hombre en el cuerpo de hombre o únicamente mujer en el cuerpo de una mujer? – había también diferencias fehacientes. Bien mirado el asunto, no muchas por cierto, pero sin lugar a dudas una en la que muy pocos reparaban: el acto de orinar[754].

Grâce à cette métamorphose, Antonia déclare ne plus trouver beaucoup de dissemblances entre les sexes au-delà de la différenciation biologique matérialisée dans l'acte d'uriner. Sexe masculin et féminin urinent différemment. La distinction culturelle entre les sexes semble se constater dans une seule et unique opposition: l'organe génital, seule dissemblance « visuelle » qui justifie cette diversité culturelle.

Antonia élabore un discours philosophique sur la sexualité pouvant être interprété à travers la métaphore de la prison corporelle. D'après les mots employés par la protagoniste, bien que les mentalités changent, le sexe continue à happer le corps, à dominer le désir. En cela, le désir devrait se distinguer et se différencier afin de trouver

[754] *Ibid*.

sa place dans cette loi hétérosexuelle qui nous gouverne. C'est de cette façon que nous décomposons le discours de la narratrice-protagoniste lorsqu'elle parle de l'existence des corps des femmes, des corps des hommes et même du corps gay. Cette mise en narration peut être interprétée comme un besoin discursif de distinguer chaque comportement sexuel par un canon qui, pour Antonia, parait rigide et inapproprié, car nous sommes finalement des êtres dont les désirs varient mais qui portent des « costumes serrés », le corps biologique, qui nous empêche d'aller vers une autre acception du désir :

> Antonia se aventuró a pensar: "Tal vez el asunto de los sexos no sea más que la impostura de trajes estrechos…A solas con su café, nadie podía detenerla si le daba por ponerse filosófica y hasta metafísica porque, claro, hambrienta andaba de afecto y compañía. Así siguió: "Que me lo digan a mí si no son trajes estrechos…A pesar de los tiempos que corren el cuerpo soy-mujer sigue siendo un vestido con corsé, lo mismo que el cuerpo soy-hombre es una armadura. Nos preocupamos y nos ocupamos de las diferencias (incluso en el cuerpo soy-gay) pero hay bocanadas de pez fuera del agua y desgarraduras más profundas: el deseo boquiabierto, la angustia de estar vivos, la soledad, la tristeza, en fin, de que vamos a morirnos, sin remedio, sin sentido. "Qué razón tienen los que dicen que la vida es una herida absurda", remató a media voz en el momento en que Francisco aparecía de la nada y tomaba una silla para sentarse a su lado[755].

C'est par le moyen de la négation et du discours sur les contradictions du personnage d'Antonia, que l'auteure mexicaine déclare que les différents types de sexualités (même celles dites « périphériques ») n'existent que dans le langage et n'auraient pas à s'ajuster à des comportements et des caractéristiques fixés. Le personnage d'Antonia s'est toujours senti attiré par des hommes et des femmes. Devrait-elle alors se juger lesbienne ? Cette interrogation montre que l'auteure mexicaine cherche à se défaire des étiquettes sexuelles, et contribue à ouvrir de multiples possibilités du désir que l'être humain peut éprouver et expérimenter tout au long de sa vie. Nous déchiffrons, à partir des paroles d'Antonia, la façon dont le personnage prend conscience de l'opposition des sexualités : l'homme a inventé des discours pour tout définir, sans jamais tenir compte de la nature sauvage et instinctive de ses émotions. À travers la sémantique, nous devinons , grâce à la transformation du personnage d'Antonia , que les sensations liées au désir ne se contrôlent pas et que les

[755] *Ibid.*, pp.164-165

émotions peuvent être changeantes et modulables. Le discours du personnage de fiction de ce roman pose la question suivante: pourquoi avoir à choisir d'appartenir à une sexualité unique et réprimer ces expérimentations réclamées par notre corps ?

> Abriré los ojos y el sueño había terminado. Las cosas regresarán a su sitio. Volverán a gustarme sólo los hombres y quizás ahora pueda relacionarme mejor con ellos. Respecto a las mujeres…" Antonia hizo una pausa. No podía engañarse. Siempre le habían atraído los cuerpos de otras mujeres. Entonces ¿había sido lesbiana sin saberlo? Pero los hombres también le gustaban. Carlos, Raimundo, cada uno de manera especial, lo mismo que Malva y también Claudia. El mundo era un vasto repertorio de posibilidades. Cierto que desde tenía pene las mujeres le atraían más. ¿Entonces? Más que náufraga se sintió perdida en un laberinto de sentimientos contradictorios y reconoció que los naufragios también podían darse en tierra firme[756].

Le discours d'Antonia reprend deux pensées traditionnelles de la suprématie du sexe masculin: sa liberté enviée et sa perfection. Au cours des premières lignes du roman, la parole d'Antonia évoque une masculinité caractérisée par l'action et une féminité définie par son manque de liberté. Les premières interrogations d'Antonia portent ainsi sur la manière dont sera sa vie en tant que sujet actif et dominant, après avoir été habituée à se comporter de façon passive et subordonnée.

L'une des intentions de l'auteure peut-être de parodier ces qualificatifs, ce qui nous renverrait vers Judith Butler et la théorie *queer:* le corps n'existe qu'en tant que construction culturelle. C'est par la pensée que nous avons donné forme à la différentiation du sexe biologique et non l'inverse. C'est pourquoi le personnage d'Antonia discourt sur la virilité masculine, une valeur différentielle qui pèse lourdement sur le sexe masculin, la rendant incapable parfois de s'identifier à son genre:

> En cambio si a un hombre le quitaban su virilidad lo anulaban por completo – y si lo violaban, lo volvían hembra – Doble desventaja: tanto en la emasculación como en la violación el hombre dejaba de ser tal (…) Sabemos mucho más de lo que creemos saber, pero olvidamos. Recordó los alardes de sus hermanos, ese despliegue pavorrealesco cuando se referían a su sexo. Ahora comprendía qué estaba detrás. Inconscientemente, se había llevado las manos a su miembro y lo protegía como un nido. Del otro lado de la línea escuchó una voz familiar.

[756] *Ibid*., p.93

> ¿Qué hay muchacho? Soy Carlos… ¿No te parece que ya has fotografiado muchos mingitorios? Va siendo hora de emprender la cacería[757]…

Le personnage d'Antonia se réveille un matin et observe son puissant nouveau corps masculin. Mais ce sexe vigoureux et extériorisé n'est pas aussi parfait qu'elle le croyait lorsqu' elle avait un corps de femme. Il présente aussi des inconvénients: il est plus vulnérable car il est externe. La narration de Clavel nous renvoie au discours de la castration psychanalytique aussi bien chez l'homme que chez la femme. La femme reconnaît être castrée, l'homme vit avec cette angoisse permanente. La castration des sexes est une notion récurrente chez la narratrice mexicaine, tel que nous l'avons déjà analysé dans l'un des passages de *Las Violetas son flores del deseo*. À travers son œuvre, l'auteure a la volonté de mettre en avant l'imperfection des deux sexes, souffrants et castrés, qui expérimentant finalement des angoisses très semblables :

> Ahora, de ordinario, percibía su miembro como un ser aparte y cada mañana lo contemplaba en el espejo, abriendo un poco las piernas y apretando las nalgas, para cerciorarse de su presencia y poder. Que fuera exterior, le permitía lucirlo y envanecerse, pero también le hacía sentirse vulnerable (como en este momento en que se había quitado la toalla con un movimiento demasiado brusco y las tijeras se precipitaron en un vuelco siniestro cercano a su vientre que lo obligó a saltar de manera instintiva). "El sexo en las mujeres – pensó mientras tragaba saliva sin decidirse a coger las tijeras – está oculto y por ello mismo guarecido. En cambio en los hombres – y no pudo evitar una mirada amorosa a sus genitales – está tan poderosamente expuesto…"[758].

La métaphore du tango, perçue comme une chorégraphie masculine, a été utilisée par Ana Clavel afin de décrire, par le biais du déplacement, la subversion des modèles de sexe et de genre, l'homme dansant en dirigeant les pas de la femme. Antonia affirme s'être sentie dominée et subordonnée en vivant dans un corps de femme. C'est sa nouvelle identité qui va lui permettre d'expérimenter une rupture et questionner des modèles de comportements masculins (actifs) et féminins (passifs). Dans son « armature » d'homme, la narratrice-protagoniste rencontre des femmes

[757] *Ibid.*, pp.54-55
[758] *Ibid.*, p. 54

sexuellement actives qui la provoquent avec des gestes et des regards. Ces actions l'amènent à constater que les hommes se sentent eux aussi intimidés par ces femmes qui imposent librement leurs désirs:

> Pensó en el tango, esa danza singularmente alusiva al acoplamiento, donde la mujer sólo puede dejarse llevar, seguir el mando, las órdenes enmascaradas en una suave presión en la cintura o en la espalda para girar o dar un paso. Nada que ver con el episodio que acababa de vivir con la mujer en el restaurante, en la que la invitación provocativa, el ofrecimiento beligerante, añadían una nota inusitada[759].

Antonia se pose la question d'imaginer comment sera sa vie en tant que sujet actif et dominant, alors même qu'elle est habituée à se comporter de façon passive et subordonnée : « ¿ De modo que así de fácil resultaban las cosas para los hombres? Escarceo, asedio, cortejo, galanteo…Por supuesto los había vivido cuando era mujer, pero siempre como un estado de sitio, una conquista donde la resistencia, un estirar-aflojar-tensar-destensar, establecían la dinámica de un baile velado »[760].

Il est certain que le voyage d'Antonia dans le monde du masculin perd son caractère métaphorique au cours de certains passages. Antonia s'interroge sur une pratique subversive qui revisite les deux genres normatifs :

> -Es que se me ocurrió preguntarme qué sería de mí si no tuviera pene. Si en vez de lo que soy ahora, fuera una mujer y, digamos me llamara Antonia.
> -Si te llamaras Antonia, no estaríamos aquí. Tal vez ya nos hubiéramos encamado, pero esta complicidad, esta compañía sin amenaza de por medio, muy pocas veces la he tenido con mujeres.
> Ambos callaron por unos instantes. Más allá de los edificios que los rodeaban comenzó a filtrarse una penumbra luminosa. Amanecía.
> -Por otra parte, yo no podría concebirme sin pene. Tal vez tenga que ver con el sobado complejo de castración, que sea tan contundente que ni siquiera puedo concebirlo, si no es en sus formas simbólicas y abstractas: conozco hombres y mujeres que se limitan y prohíben cosas no porque no puedan hacer o deshacer, sino porque negándose, "castrándose", creen evitar un castigo mayor. Pero lo otro, yo mismo, Carlos, sin pene, es un atentado metafísico…la irracionalidad absoluta. Que le pregunten al hombre elefante cómo se sentía de que lo consideraran humano más allá de su apariencia[761]…

[759] *Ibid.*, p.20
[760] *Ibid.*, pp.19-20
[761] *Ibid.*, p.71

Ainsi, le discours du personnage se reformule à mesure qu'Antonia découvre, avec ses propres yeux, le monde dans ce corps d'homme. Si la protagoniste se questionne au début de sa transformation sur la manière de conserver son secret de son travestissement, ce « costume » finit par lui coller à la peau et expose par la même l'acquisition d'une nouvelle identité. Il s'agit d'une identification générique que l'on qualifierait de « mêlée ». C'est pourquoi l'ingénuité du personnage de fiction entraîne l'évolution d'une caractérisation romanesque qui ne s'inscrit pas dans la classification binaire et normative occidentale du sexe et du genre. Le personnage d'Antonia évolue ainsi comme un être constitué de deux genres complémentaires qui s'interprètent sous la forme d'une interrelation générique :

> Acostumbraba llevar el cabello amarrado en una coleta pero ese día decidió soltárselo. Y la ropa, como la primera vez que salió a la calle después de su transformación – cómo olvidarlo – de lo más informal: unos pantalones de mezclilla, una camisa blanca, un saco ligero, los mocasines que usaba a diario. Antes de salir de su departamento, se miró en el espejo. Sin duda era Antonia, pero los demás que no lo conocían – y que debían dar prueba de su identidad civil – ¿lo reconocerían?
> Ahora que esperaba su turno en la oficina de Relaciones Exteriores para entregar sus papeles, no paraba de imaginar lo que podía sucederle. Por principio de cuentas, retrasar indefinidamente su viaje, ser sometido a interrogatorios, tal vez un juicio, o hasta la cárcel... No, debía apartar esas ideas y no precipitarse en la incertidumbre. A final de cuentas, más allá de los simulacros, las máscaras o los espejismos del género, seguía siendo quien era. ¿Entenderían estos burócratas que la identidad empieza por debajo de la piel[762]?

Via cette métamorphose biologique et mentale, Antonia suggère au lecteur que le corps, le sexe et la sexualité doivent être pensés en tant qu' essences métaphysiques et entités érotiques, les préceptes et les conventions emprisonnant notre désir. L'auteure semble parfois échouer dans sa tentative de libérer son personnage des chaînes culturelles, car, à travers certaines paroles des personnages, Clavel nous rappelle qu'Antonia avait un corps de femme et qu' elle rompt avec cette essence métaphysique du corps érotique, inclassable dans le genre. Cette stratégie narrative a pour effet de

[762] *Ibid.*, pp.178-179

nous confronter à la façon dont le genre, en tant que rapport social entre les sexes, constitue une dimension culturelle très fortement enracinée chez l'être humain. Ainsi, Raimundo va admettre qu'il a découvert depuis longtemps qu'Antonia était en réalité une femme dans un corps d'homme, par la façon dont elle a regardé les urinoirs à travers le prisme du désir, en tant qu'objets d'essence féminine :

> -¿Hace mucho tiempo que lo sabes ? – preguntó Antonia con una sensación de que el vértigo apenas empezaba.
> -No desde el principio. Pero luego lo intuí por tu fascinación por los mingitorios. Sólo una mujer puede mirarlos como tú lo haces, vislumbrar el hambre del deseo, nuestro sexo total, ese que nos deja anhelantes, anonadados, nuestro verdadero misterio, para el que lo esencial no está en la respuesta, sino en su mirada interrogante: "Sólo la pregunta recuerda", escribe el poeta Edmund Jabès. ¿Lo conoces[763]?

Pour Raimundo, seul un sujet de sexe féminin s'intéresserait réellement à fétichiser les urinoirs et à les érotiser. À l'inverse, le sexe masculin ne lui conférerait aucune importance au-delà de son utilitarisme (le rejet des urines). L'assertion de Raimundo et son intuition en ce qui concerne l'identité féminine d'Antonia, pourraient s'expliquer par la volonté de l'auteure de requestionner le genre. Au même moment, le personnage se retrouve également fasciné par la féminité, au point d'affirmer, à travers les paroles des autres personnages, qu'il aurait voulu se retrouver dans un corps de femme. L'homme apparaît comme hanté par la féminité, véritable source de la création artistique :

> -¿No te parece, Antón, que cuando amamos nos convertimos en sombras, fantasmas de un deseo que creemos propio pero que en realidad nos es ajeno? Creo que ya te lo dije: los hombres somos la fantasía del deseo de las mujeres. Por principio de cuentas, es siempre una mujer la que escribe sus mensajes de amor de desaliento en nuestros cuerpos. Somos libros en los que escriben manos femeninas […]
> ¿Por qué pensaba Raimundo que los hombres son la fantasía del deseo de las mujeres? ¿De dónde había sacado la idea de que también eran libros en los que escriben manos femeninas? Carlos, después de conversar con Antonia se revelaba.
> -Lo que pasa – señaló el piloto en un restaurante donde acababan de almorzar esa mañana de sábado – es que Raimundo le da demasiada importancia al mentado misterio de lo femenino, como si en las mujeres radicara el secreto de la creación y el origen del mundo… De seguro, es de esos hombres que hasta envidian su capacidad para embarazarse y dar a luz.

[763] *Ibid.*, p.175

> -Sí, el otro día me lo dijo – confesó Antonia.
> -Pues no me extraña, como tampoco me extrañaría saber que le hubiera gustado despertar un día y tener una vagina en vez de pene. Conste que no estoy diciendo que sea puto. Me explico: ¿te he dicho contado de Alexis, mi Alexis, no es cierto? Bueno, pues mi Alexis te confesaría que él también lo ha deseado y no porque sea un homosexual reprimido sino por las simples ganas de saber lo que sienten las mujeres. Supongo que tendría sus ventajas menstruar para entenderlas mejor. Aunque ya escucho replicar a Matatías: "Habría que ser un poco puto para aceptar la sola idea de que te la metan en vez de penetrar"[764].

Le désir de pouvoir se métamorphoser dans un corps différent devient une illusion partagée par ces personnages aux sexes distincts. Antonia déclare avoir réfléchi au fait de souhaiter cette inversion, avant même de vivre cette incroyable transformation. Elle-même victime de ses préjugés, elle avait toujours pensé que les hommes étaient des êtres plus parfaits que les femmes. Clavel combine une stratégie narrative fondée sur la subversion à travers une série de discours descriptifs qui révisent la façon dont le sexe est culturellement défini. Antonia se remémore ainsi ce qu'elle avait vécu pendant son enfance, à savoir, que le pouvoir phallique de ses frères leur conférait une grande liberté qu'elle leur enviait car elle en était dépourvue en tant que femme :

> Y tras el asombro inicial, vinieron las preguntas. Cierto que desde pequeña había deseado ser hombre. No porque se creyera un varón atrapado en el cuerpo de una mujer, sino porque le intrigaba la naturaleza de esos seres que, suponía, eran más completos y más libres que ella. Sí, se recordaba perfectamente de niña envidiando a sus hermanos y a los amigos de sus hermanos, esa manera de apoderarse de una calle para jugar al fútbol, para salir solos por la ciudad sin correr tanto peligro, para engrasarse las manos y los pantalones al enderezar la cadena de una bicicleta o ponerse un traje y sentirse importantes. En más de una ocasión, ya adolescente, se había disfrazado en su recámara, jugando a relamerse el cabello y probarse la ropa de sus hermanos. En esos momentos se sentía descender al fondo de sí misma: una zona oscura y cálida como una cueva en la que nada estaba definido. Tan sólo era clara la fuerza de su deseo. Un poder bullente que la hacía sentirse viva y vibrante. Emergía con una sonrisa en los labios y se asomaba al espejo. Fingía entonces poses varoniles y descubría con qué facilidad podría hacerse pasar por un muchacho. Pero ahora, no cesaba de preguntarse por qué se había operado en ella una transformación tan completa[765].

[764] *Ibid.*, p.173
[765] *Ibid.*, p.14

À travers les paroles de Raimundo et d'Antonia, nous interprétons la narration poétique de Clavel comme une rupture avec l'idée du « sexe fort ». Les deux sexes normatifs envient des choses ou des capacités qu'ils ne possèdent pas sur le plan anatomique et sur le plan culturel. Dans cette optique, le personnage de Raimundo croit que les hommes sont l'objet des désirs des femmes, alors qu' Antonia réalise que le corps masculin attire aussi fortement les femmes, surtout parce que ce dernier a toujours été le seul autorisé à la sensualité féminine. Antonia reprend la question suivante : a-t-elle vraiment voulu naître homme ? A-t-elle pu réellement oublier sa condition générique de femme antérieure après sa nouvelle transformation ?

Nous estimons qu'Ana Clavel renverse ici l'hypothèse générale du travestisme, lequel a toujours été, pour certains auteurs, une figure fantasmatique de type masculin. En cela, Woodhouse[766] explique le choix du travestisme masculin et sa supériorité face au travestisme féminin. Les rapports sociaux établissent que l'homme doit potentialiser ses valeurs masculines dès son enfance, au risque d'être catégorisé en tant qu'efféminé ou homosexuel. Cependant, nous sommes moins critiques vis-à-vis d'une femme masculine. On retrouve cette vision chez l'auteure de *Fantastic Women : Sex, Gender, and Transvestism* : si la femme a généralement tendance à idéaliser des comportements masculins qui justifieraient l'hégémonie masculine, elle garderait cependant toujours une identité féminine dont elle ne pourrait se détacher.

Il ne serait pas difficile d'établir une corrélation entre ce personnage littéraire qui est travesti et la condition de l'individu travesti au-delà du texte même. Ce dernier est perçu par l'autre dans la réalité en tant qu'homme, son corps ne déguisant pas à la perfection sa condition biologique première, même si le sujet se sent femme. Cette condition sexuelle partage l'espace d'identité en deux pôles binaires normatifs. C'est probablement à partir du regard d'autrui que le sujet travesti se pense en certaines occasions comme un être ambigu et différent, qui assume souvent le fait de ne pas être capable de s'intégrer exclusivement dans l'un des deux genres. Le personnage d'Antonia ne souffre pas de ce défaut de catégorisation. La caractérisation du personnage d'Ana Clavel s'avère semblable à celle du travesti à travers l'expérimentation d'une sensation qui, une fois cette expérience vécue, empêchera

[766] WOODHOUSE, A. (1989) *Fantastic Women. Sex, Gender, and Transvestism*. London: Rutgers University Press

désormais Antonia de concevoir son appartenance uniquement à l'un des deux sexes, mais plutôt comme homme et femme à la fois.

Dans cette optique, il est intéressant d'analyser dans le texte de *Cuerpo náufrago* le regard de l'autre pris en tant que mécanisme identitaire. Antonia se présente face au reste des personnages masculins en tant que « modèle parfait », appartenant à une normativité sexuelle masculine. En ce sens, le voyage du personnage dans l'univers du masculin se lirait sans difficulté, sans préjugés ni regards opprimants. Ce qui, dans l'identité du travesti, l'aurait toujours marqué comme sexuellement marginalisé. Nous pouvons faire un lien avec le concept d'interpellation de Judith Butler, qui concerne la façon dont les autres nous regardent et nous permettent de nous définir. Pour la philosophe, les normes, les discours et la manière dont les autres nous voient et nous perçoivent marquent notre identité individuelle. De tels comportements ne s'apprennent pas uniquement dans le discours linguistique, mais aussi à travers des actes corporels et la gestuelle. Dans *Cuerpo náufrago*, le personnage d'Antonia le remet ainsi en question:

> ¿Qué pensarían aquellos tipos si supieran que antes había sido una mujer? ¿La golpearían, la insultarían, la gritarían indignados o simplemente abandonarían el lugar consternados? Comenzaba a arrepentirse pues nunca como ahora había experimentado la sensación opresiva de ser tránsfuga sobre todo por el temor a que una mirada suya, un gesto inapropiado, la hicieran parecer sospechosa a los ojos de otros[767].

Nous sommes face à trois genres de regard dans ce roman : d'abord, le regard des autres personnages masculins qui ignorent le changement corporel d'Antonia, puis le regard d'Antonia elle-même (le personnage s'amuse en regardant les traits génériques des deux genres et en transposant ceux-ci à des objets et des personnes) et un troisième regard, celui du lecteur, qui connaît la transformation d'Antonia et observe son évolution comme un geste performatif sur la question identitaire, un spectacle curieux pour nous rapprocher librement des êtres et des personnes par le biais du désir.

Chez Ana Clavel, l'effet métaphorique est souvent corrélé avec l'artifice du regard, qui devient le mécanisme du virtuel qui prolonge, en se déplaçant, la mise en mouvement du langage. Le regard est un artifice qui nous permet de réinterpréter la

[767] CLAVEL, A. (2005) *Cuerpo náufrago*. Mexique : Alfaguara, p.63

sexualité, isolée du culturel et du linguistique. Ce corps est aussi métaphore, puisqu'il se présente sous la forme d'un *trompe-l'œil* pour l'Autre (le social). Le regard est l'élément fondamental et spécifique dans la narration de Clavel, qui permet de déconstruire le désir anti-normatif. Il est le moteur de la littérature de l'auteure et une ressource originale qui permet à l'écrivaine de narrer un désir qui ne possède souvent pas de genre défini. Au niveau théorique, éliminer les distinctions du genre est un défi complexe qu'il faudra relever dans le futur, puisqu' invoquer une réalité « performative »[768] qui efface les frontières culturelles n'a pas été jusqu'à présent mis en œuvre. La réalité supposée de l'universalité a fini par devenir un concept fermé qui, tout en continuant de faire partie d'une politique discursive qui pense le genre, le sexe et la sexualité, se base sur un discours occidental dualiste.

Notre posture interprétative nous amène à discerner deux chemins spécifiques. D'une part, nous lisons le monde sensible dans lequel se trouvent les autres personnages masculins, ceux avec lesquels Antonia entreprend un voyage pour découvrir les urinoirs. Et de l'autre, nous observons le nouvel univers intelligible d'Antonia, parfois perçu à travers les pensées du personnage comme une sorte de *trompe-l'œil*. Antonia finit par se trouver des affinités de pensée avec le discours de Raimundo, qui possède une certaine habileté à percevoir les choses au-delà de son éducation et de sa culture :

> Iba a abandonar el departamento cuando descubrió la carpeta que le había dado Raimundo en la mesa de la sala. Se acercó con ella al ventanal en busca de una mejor luz y la abrió. Se trataba de una imagen hermosa: del papel emergía una muchacha de pubis infantil y completamente desnuda y…pródiga como una fuente, que Antonia recordaba haber visto antes. Sólo que en el regalo de Raimundo había una variante singular: en vez del cántaro que la muchacha solía cargar sobre su hombro y que vertía con un gesto de absoluta entrega, aparecía un objeto que a Antonia le resultaba familiar: el prístino mingitorio de Duchamp derramándose también con irrefrenable inocencia. Era tal la belleza de la imagen que no reparó sino hasta mucho después en un mensaje escrito al pie con caligrafía veloz de Raimundo Ventura:
> :Para Antonia que supo mirar de otro modo la misma fuente»[769].

Antonia évolue car elle prend conscience que ce qu'elle a cru savoir du genre et de la sexualité n'est en fait que le produit de normes et de conventions. Cependant, les autres personnages du roman n'ont pas la même approche. Certes, évoluer vers une identité

[768] BUTLER, J. (1993) *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'.* London: Routledge, p. 21
[769] CLAVEL, A. (2005) *Cuerpo náufrago*. Mexique : Alfaguara, p.17

mixte ou être androgyne lui permet de percevoir les objets et les choses d'une manière singulière. L'urinoir va ainsi devenir un artifice-clé pour lire cette déconstruction générique et le transposer sur le champ de l'objet.

Dans son étude sur le travestisme, Josefina Fernández contextualise le terme de transsexuel, qui, d'après elle, commence à faire écho dans la société contemporaine à partir de la deuxième moitié du XXe siècle. Les catégories d'homosexuel et de travesti ne désignaient qu'un objet sexuel inverti en référence au naturel ou au biologique normatif. Tous ces groupes minoritaires étaient fortement critiqués par les sociétés traditionnelles, et étaient mis sur le même plan que des perversions telles que la pédérastie ou la pédophilie, ou encore la délinquance, le crime et la prostitution. Ces catégories sexuelles étaient condamnées du fait de leur nature perçue à la fois marginale et vicieuse, et considérées comme des « péchés moraux » qui menaçaient la cellule sociale ou familiale. À notre époque contemporaine, les mouvements théoriques menés par Marjorie Garber ou Judith Butler proclament qu'il faut donner de la visibilité à la catégorie sexuelle du travestisme. Marjorie Garber[770] parle du troisième sexe en étant le résultat de la remise en question des catégories masculine et féminine, aussi bien culturelles que biologiques.

Le besoin ressenti par certains transsexuels d'avoir recours à une opération chirurgicale implique non seulement de s'attribuer la « naturalité » du corps féminin, mais peut aussi être lu comme une façon d'éviter le regard de l'Autre et de se prouver qu'ils sont acceptés par la société. La métamorphose d'Antonia introduit un élément original : le renversement du sexe travesti et les nouveaux rapports sociaux que le personnage féminin établit avec le sexe masculin.

La neutralité sexuelle est la thématique principale de certains récits de l'auteure mexicaine. Dans *Tu bella boca, rojo carmesí*, l'écriture d'Ana Clavel s'amuse à effacer la notion de sujet générique dans le langage par le biais de l'utilisation d'un discours sans genre tout en conservant une thématique très conventionnelle. Ce récit évoque une situation quotidienne banale, mais pourtant, le lecteur découvre, par le prénom, que le sexe du personnage ne correspond pas exactement à celui qu'il avait imaginé ou identifié. Une série d'actes performatifs ont été décrits par le personnage, et le lecteur les a probablement associés à un genre déterminé : le féminin. Un épisode en particulier

[770] GARBER, M. (1992) *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural anxiety*. London: Routledge

détaille un personnage adolescent qui profite d'un moment d'intimité solitaire pour revêtir, à l'instar d'une célébrité, les vêtements de sa mère et de ses sœurs. Ce narrateur décrit le rituel de mise en beauté et insiste sur l'importance de porter de belles chaussures à talon, tout à la joie d'être contemplé par d'autres hommes qui ne cachent pas leur attraction érotique.

Ce n'est que dans le dernier paragraphe de cette histoire que le prénom du personnage nous est dévoilé : « Carlos, Carlos ya estamos aquí » – crie une voix lointaine. Avec ce portrait de la féminité décrit dans ce monologue, Ana Clavel nous rapproche de la réalité du sujet travesti. La stratégie de l'auteure mexicaine pour cacher le genre de son personnage jusqu'à la chute du récit nous amène à nous poser des questions de nature générique, telles que : le sexe est-il une construction mentale ? Peut-on naître dans un sexe masculin et être un sujet féminin ? Devons-nous penser le sexe et la sexualité comme un geste de performance ?

La façon dont est déroulée la pensée du personnage signifie qu'il est possible que des lecteurs imaginent dans la narration un rituel générique qui s'accorde mieux à un sexe qui n'est pas spécifié, mais supposé par la représentation culturelle du genre. S'il s'agissait d'un manuel d'apprentissage, nous serions encouragés à penser que le sexe et le genre nous ont été enseignés avec des discours et nos comportements en découlent. C'est pourquoi nombreux doivent être les lecteurs qui ont imaginé le discours d'une adolescente qui aime se maquiller et s'habiller de manière « sexy » pour montrer ses atouts. Pourtant, la découverte du nom de « Carlos » nous invite à relire l'ensemble de l'histoire. Avec la stratégie de la subversion, Ana Clavel a réussi à renouveler la notion de genre. Le personnage et son désir sont identiques. Seule change notre pensée conditionnée quand nous lisons cette description :

> Debajo de las colchas, protegido de una gran bolsa de plástico, se agazapaba el vestido de novia de su madre. Lo extrajo con cuidado de su envoltura y se lo midió sobre la ropa. Qué diferencia a cuando se lo probó la última vez. ¿Cuántos años tenía entonces? ¿Siete, ocho? Y luego busco en el fondo de la maleta el retrato de su madre, el día de su boda[771].

[771] Extrait de *Tu bella boca, rojo carmesí* (1984), contenu dans CLAVEL, A. (2012) *Amor y otros suicidios*. Mexique : Ediciones B, p. 81

À travers cette absence d'identification du personnage, l'écrivaine mexicaine a-t-elle cherché à faire en sorte que le lecteur soit amené à réexaminer les carcans dont il est prisonnier ? Pourquoi le lecteur se focaliserait-t-il sur un détail aussi insignifiant qu'un prénom ? Une des causes de la distinction se trouve-t-elle dans le pouvoir du langage ? Faut-il d'abord reformuler le langage pour recatégoriser le désir, la sexualité et le genre ? Autrement dit, trouvons-nous dans le destin biologique du sexe la marque la plus évidente de la catégorisation du langage ?

D'autres auteurs de la littérature latino-américaine ont mis en avant l'artifice du corps travesti dans leurs histories fictionnelles. *El lugar sin límites*[772] de José Donoso, par exemple, nous propose une relecture de la société et de l'identité que nous interprétons à la manière d'une allégorie de la sexualité. Dans le récit de Donoso, on s'aperçoit que chez l'être humain coexistent des significations contraires, qui représentent un miroir de la société et de son ambigüité. Le travestisme du corps de Manuela, née Manuel González Astica, est un exemple signifiant de cette manière dont cohabitent chez l'homme des particularités féminines et masculines. Manuela se définit elle-même comme une « folle » qui s'habille et se considère femme depuis sa naissance. Elle est attirée par des corps masculins, mais elle cache sous ce déguisement de femme une identité également masculine. En tant que père de la Japonesita, il nie sa condition biologique masculine et se préoccupe de dissimuler toute particularité qui rappellerait le genre masculin :

> Lo que Manuela nos hace ver no es una mujer bajo apariencia de la cual se escondería un hombre, una máscara cosmética que al caer dejara al descubierto una barba, un rostro ajado y duro, sino el hecho mismo del travestismo. Nadie ignora y sería imposible ignorarlo dada la evidencia del disfraz, la nitidez del artificio, que Manuela es un ajetreado bailarín, un hombre disimulado, un capricho. Lo que Manuela muestra es la coexistencia en un solo cuerpo de significantes masculinos y femeninos. La tensión, la repulsión, el antagonismo que entre ellos se crea[773].

Manuela n'est pas le seul personnage qui dissimule la coexistence de particularités génériques opposées. Dans « La estación del Olivo », d'autres personnages masculins

[772] DONOSO, J. (1966) *El lugar sin límites*. Barcelona : Editorial Bruguera, 2004.
[773] SARDUY, S. (1968) *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires : Ed. Sudamérica, p. 48

assez misogynes se trouvent attirés de la même manière par Manuela. Ces personnages vont dénigrer Manuela et son corps travesti pour tenter de camoufler un désir qu'ils ne réussissent pas à refreiner. Ainsi, Panco, par exemple, est le prototype du macho qui maltraite verbalement et physiquement le travesti, mais qui recherche en même temps la compagnie et les caresses de Manuela :

> - Qué me voy a dejar besar por este maricón asqueroso, está loco, compadre, qué me voy a dejar hacer una cosa así. A ver Manuela, ¿me besaste?
> - La Manuela no contestó. Siempre había un hombre tonto como el tal Octavio, que maldito lo que tenía que ver con el asunto y mejor sería que se largara. Comenzó a zamarrearlo[774].

Proche de l'univers de la protagoniste de *Cuerpo náufrago*, le personnage de Sirena Selena entreprend aussi un voyage à la recherche de sa propre identité. Hornike[775] analyse la subjectivité de ce personnage comme la métaphore d'un sujet contemporain qui se construit au-delà des frontières (de genre, de race, de sexe, de nationalité…). L'évolution de Selena devient une sorte de performance tout au long du texte, afin de nous conduire à cette même question de la dénaturalisation du genre: « logra presentar la ambigüedad de este personaje, que puede parecer al principio un joven que adopta una imagen femenina, después parece una mujer perfecta, y al final es una descripción compuesta de características femeninas y masculinas »[776].

Dans *Sirena Selena vestida de pena*[777], Mayra Santos Febres met en évidence cette bipartition qui coexiste chez l'être humain des particularités issues des deux genres. Le protagoniste du roman est un sujet travesti qui déclare se sentir parfois homme, souvent femme, voire les deux à la fois en certaines occasions. Le roman peut être lu à la manière d'une critique de la méconnaissance sociale et y voir la crainte d'être découvert par le sujet travesti. Le personnage travesti a peur de l'Autre, c'est-à-dire de celui qui juge son corps pour se moquer ou combler son propre besoin de jouissance :

---

[774] DONOSO, J. (1966) *El lugar sin límites*. Barcelona : Editorial Bruguera, 2004, p. 93
[775] HORNIKE, D. (2008) *Los sujetos nómades en Clarice Lispector y Mayra Santos-Febres.* Canada: University of Calgary. Département of French, Italian and Spanish.
[776] *Ibid.*, p. 75
[777] SANTOS-FEBRES, M. (2000). *Sirena Selena vestida de pena*. Madrid: Ed. Mondadori

> Hay muchas maneras de demandar, muchas formas de ser hombre o de ser mujer, una decide. A veces se puede ser ambas sin tener que dejar de ser ni lo uno ni lo otro. Dinero, el carrazo, los chavos para irse lejos, para entrar en las barras más bonitas, más llenas de luces. Eso le toca al hombre. Si baila y otro dirige, entonces, se es mujer. Y si ella decide a dónde va, entonces es el hombre, pero si se queda entre los brazos de Migueles, el que dirige es una mujer.¿ Y si fuera ella quien convence de bailar, quien lo atrae con su cara caliente y sus trampas?... ¿ Y si un turista toma a Miguel por la cintura y lo dirige a él, y lo invita a pasear en su carrazo hasta las playas y él es quien tiene los billetes¿ Quién es el hombre? […] si ellos quieren ser los que acurrucan contra el pecho, que acurruquen. Pero que no jueguen con uno, que no lo engasten hasta las esquinas a uno azaroso, asustado, la madre llamando Leocadio y uno viéndole esa fiera en la mirada. Aquí no, aquí se baila y las lucecitas distraen y asustan a la fiera […] Y Migueles es mi hermano y me enseña a bailar y me trata como a un hombre, pero baila conmigo, aunque yo sea chiquito y delicado. Me respeta y baila conmigo. Yo soy de respeto y cuando crezca, me vestiré de más respeto y vendré a bailar aquí adonde no hay fieras[778].

Dans le roman de Mayra Santos Febres, on retrouve également des personnages transgressifs tel qu'Hugo Grambel, un riche entrepreneur sans préjugés face au sexe et à la sexualité de Sirena. Cela présuppose que le personnage masculin a de la sympathie pour ce corps de nature imparfaite. Pour Magdaleno[779], Hugo n'est qu'un homosexuel qui doit suivre les impositions sociétales et cacher sa véritable identité.

I. L'urinoir de Duchamp et le regard : déconstruction et érotisme

Il existe un élément novateur dans la technique narrative d'Ana Clavel que nous aimerions envisager dans la continuité de la mythologie de l'androgyne et son rapport avec l'être de fiction. L'écrivaine mexicaine renouvelle ce mythe de façon originale grâce à l'apparition d'un corps artificiel : les urinoirs. Le personnage d'Antonia fétichise ces objets qui, selon la façon dont elle les regarde, possèdent la faculté de se défaire de leurs caractéristiques habituelles en tant qu'installations de nature masculine. Nous interprétons donc la mise en scène de l'urinoir comme une métaphore de la

[778] *Ibid.*, p. 94
[779] MAGDALENO, A. (2009) *La identidad fronteriza a través de las experiencias generacionales en "Sirena Selena vestida de pena"* Florida: Atlantic University, ProQuest Dissertations Publishing, 2009. 1478366, p. 54

sexualité et du désir. Cet ustensile, de manière semblable à l'évolution du personnage, résulte d'une performance qui combine des propriétés masculines et féminines.

L'idée que nous suggère la stratégie fictionnelle de l'urinoir est qu'aucun signe ne résulte d'une signification réelle, ni comme discours culturel ni comme entité générique. Le désir, en tant que force métaphysique, nous permettrait de redessiner toutes ces distinctions héritées de la tradition linguistique et culturelle. Ainsi, cette narration pourrait suggérer que pour dénaturaliser le genre, il faudrait en principe décatégoriser le désir. Quand les sensations seront des notions individuelles et particulières à chaque individu – ce que nous amènerait à penser la caractérisation de ce personnage romanesque – nous cesserions de façon duale. L'interprétation de cette écriture de l'identité s'inscrit, tel que nous l'avons précédemment suggéré, dans un dialogue avec le *queer*. Butler ayant toujours défendu le besoin d'effacer les dualités des catégories au profit d'autres possibilités, subversives ou non[780]. Sa méthodologie constructiviste espère faire naître un nouvel horizon corporel et sexuel. En cela, la littérature contemporaine, et particulièrement ce roman de Clavel, donne voix à un personnage dont l'identité se transforme et se renforce avec des formules qui déconstruisent le genre par l'intermédiaire d'un imaginaire fantastique.

Selon cette dynamique de lecture, le personnage créé par Ana Clavel se trouve être en corrélation avec l'art de Duchamp. Cette intertextualité avec Duchamp n'est pas uniquement liée à son œuvre *La fontaine*, mais également par un travail de réflexion sur le message de l'artiste français concernant le domaine de la sexualité. Probablement influencée par la révolution artistique et visuelle des *ready-made*, Ana Clavel nous invite à imaginer, par le moyen du fantastique, quelle serait notre vie si nous prenions conscience que le corps est culturellement construit et que le désir peut être envisagé et vécu de multiples manières. Comme l'a questionné Butler, que se passe-t-il quand nos perceptions habituelles changent et que nous ne déduisons plus qu'un corps appartient à un sexe en particulier[781] ? « L'exemple du drag sert à montrer que la « réalité » n'est pas aussi fixe que nous le pensons habituellement. Son but est de dévoiler les fils ténus qui

[780] BUTLER, J. (1990) *Trouble dans le genre (Gender Trouble). Le féminisme et la subversion de l'identité*. Paris : La Découverte, 2006, p. 28
[781] *Ibid.*, p. 28

tissent la « réalité » de genre afin de contrer la violence qu'exercent [perform] les normes de genre »[782].

Nous développons l'idée que le personnage d'Antonia évolue vers une perception métaphysique de l'objet banal qu'est l'urinoir. En effet, la narratrice mexicaine invente toute une trame autour de ces objets du quotidien qui finissent par acquérir une nature fascinante pour la protagoniste :

> Se le ocurrió abocarse al asunto de los mingitorios pues nada como estos objetos le permitiría vislumbrar esta dimensión limítrofe donde sus sombras y deseos más secretos la habían colocado. Quiso saber qué se había estudiado sobre el tema y acudió a la Biblioteca Nacional. Encontró libros sobre baños y estética pero ninguno de ellos particularizaba sobre el asunto de los urinarios. Le parecía increíble que en los comienzos de un nuevo siglo y un nuevo milenio, cuando tantos objetos del mundo cotidiano habían sido sometidos a la mirada morbosa de los investigadores, los urinarios se mantuvieran escondidos en esa penumbra protectora de lo intencionalmente no visible, de lo que no ha sido hurgado con los instrumentos forenses de la razón[783].

Le voyage à la découverte des urinoirs est une expédition artistique qui conduit le lecteur à découvrir certains artistes qui ont travaillé avec ces objets d'essence masculine. Ana Clavel emmène le lecteur vers une exposition visuelle de photographies des toilettes. Quelques-unes sont des images de toilettes ordinaires rassemblées par l'artiste mexicaine, tandis que d'autres appartiennent à des photographes professionnels, tels que *Toilette dans un hôtel de passe* (1932) de Gyula Halsáz, connu sous le pseudonyme artistique de Brassaï ou à Miriam Grünstein et sa performance de la toilette.

[782] *Ibid*., p. 47
[783] CLAVEL, A. (2005) *Cuerpo náufrago*. Mexique : Alfaguara, p.101

Fig. 0–1. *La toilette dans un hôtel de passe, rue Quincampoix*. Halász, Gyula (dit Brassaï). 1932. Collection particulière. Paris (France).

Pour Antonia les urinoirs représentent des rencontres inquiétantes capables d'éveiller un désir jusqu'à alors inconnu ou endormi chez l'être humain :

> Sea cual fuere la modalidad, Antonia no podía enfrentarse a un mingitorio sin que el encuentro le resultara inquietante, pues su condición de objeto para uso exclusivamente masculino le recordaba ese espacio liminal, ese borde adonde nuestros deseos y apetitos la hacían chapotear antes de decidir precipitarse o detenerse. Sin una conciencia clara hacia dónde podía llevarla su interés por los urinarios, aprovechaba cualquier ocasión para indagar y conocerlos[784].

À l'inverse, pour les personnages masculins du récit, cet objet n'a aucun intérêt à être fétichisé, il s'agit d'un objet banal qui possède une fonction utilitaire : «¿Urinarios?

[784] *Ibid.*, p.35

Pero qué quieres saber? Los mingitorios son como las mujeres, los usas y ya – respondió Carlos antes de soltar una carcajada pero, entonces agregó – Ojo : eso no lo dije yo. Lo dijo Matatías, ese macho que me sale a veces y que todo hombre que se precie lleva dentro »[785].

Ana Clavel va explorer dans son roman une série de photographies qui sont des hommages à des artistes tels que Duchamp et Stieglitz. Si les objets se révèlent être identiques, la différence provient du regard qu'Antonia porte sur eux. Ce parcours artistique fait naître un élément innovateur: la sensualité. L'érotisme que dégagent ces objets revêt une particularité émotive, puisque personne auparavant n'en n'a jamais parlé de cette manière. Clavel joue avec l' idée d'attribuer un potentiel d'attraction sensuel à un objet qui aurait été identifié traditionnellement au genre masculin. Avec l'invention de son urinoir et des *ready-made*, Duchamp avait déjà conceptualisé l'idée au-delà de la représentation de l'objet. Ana Clavel réinvente ces outils du quotidien et leur attribue un genre. C'est pourquoi sa fiction nous propose, à travers la métonymie de l'urinoir et de son utilisation, une idée originale, qui est celle de rompre avec une sexualité binaire. Cet objet sera observé par le personnage du roman avec des traits génériques subvertis :

> Antonia se le acercó todavía rígida. Ahí en el papel apareció la imagen de un receptáculo demasiado parecido a un mingitorio. No pudo evitar un gesto de asombro al reconocer que el dibujo aquel formaba parte de un miembro oblongo de clara apariencia fálica. Pero lo que leyó al pie de la figura le sorprendió aún más, pues se trataba no de un pene, como había creído en un principio, sino de un útero seccionado. "Corte trasversal de matriz", rezaba sacramentalmente en la parte inferior del grabado. Todavía incrédulo, se volvió hacia Raimundo e insistió:
> -¿Una matriz? ¿No habrán traspapelado las imágenes?
> ¿Pero quién que lo piense un poco puede ponerlo en duda? Duchamp en sus apuntes a su Caja verde, según descubriría más tarde Antonia, había escrito en 1914: "No se tiene más que: por hembra al urinario y de eso vivimos". Conviene arriesgarse y decirlo de una vez: El mingitorio, de uso exclusivamente masculino, tiene género y es femenino[786].

[785] *Ibid.*, p.36
[786] *Ibid.*, p.48

Fig. 0–2. *La fontaine*. Duchamp, Marcel. 1917. L'œuvre originale a été perdue, 10 reproductions existent aujourd'hui. New York (États-Unis).

En attribuant ironiquement un genre féminin à un objet très masculin, Ana Clavel montre que les apparences sont parfois trompeuses :

> Sea cual fuere la modalidad, Antonia no podía enfrentarse a un mingitorio sin que el encuentro le resultara inquietante, pero su condición de objeto para uso exclusivamente masculino le recordaba ese espacio liminal, ese borde adonde sus nuevos deseos y apetitos la hacían chapotear antes de decidir precipitarse o detenerse. Sin una consciencia clara de adónde podía llevarla su interés por los urinarios, aprovechaba cualquier ocasión para indagar y conocerlos[787].

[787] *Ibid.*, p.35

Transposée dans le domaine de la sexualité, cette métaphore nous montre que le genre s'efface devant un désir qui lui seul doit guider le corps, la sexualité et l'imagination. Le discours ne lui attribue pas non plus de forme ou de représentation exclusive: « También, la innegable voluptuosidad de las formas del urinario: ¿reparaban los hombres en ellas y se dejaban seducir por sus líneas insinuantes o sólo se vertían en un acto mecánico que negaba su erotismo inherente? »[788].

Ana Clavel, également artiste plastique qui a recours aux techniques visuelles, combine ici écriture et photographie, ce qui situe son travail à la fois dans une dimension narrative et une dimension visuelle. Elle permet ainsi au personnage d'Antonia d'aller à la rencontre de ces « ombres » du désir, des entités formulées comme celles qui envahissent l'être humain malgré lui :

> La fotografía es el encuentro de una sombra con una posibilidad del ser, el momento en que deja atrás lo indeterminado e informe para iluminarse y adquirir cuerpo y definición. Por eso las sombras son siempre entidades deseantes. Nosotros, cuando deseamos, nos convertimos en sombras. Sombras del deseo[789].

Jane E. Lavery mène aussi une étude de ce roman à partir de la théorie *queer* et établit un rapport avec d'autres auteurs qui ont déjà parlé du *queer* et de *Cuerpo náufrago*, tels qu'Amy Kaminsky, Márquez[790] et Venkatesh[791], qui questionnent le rapport genre-sujet et la performativité du genre. Nous sommes aussi parmi ceux qui ont déjà travaillé auparavant sur ce type de rapport intertextuel :

> Dicha problemática ya había sido tratada por la teoría *queer*, especialmente por Judith Butler. En esta línea, encontramos una correlación entre Cuerpo naufrago y los postulados de dicha autora, no solamente a través de los temas tratados, sino también por medio de la cita que abre el relato, que, a su vez, nos remite a los conceptos de intertextualidad forjados por Gérard Genette[792].

---

[788] *Ibid.*, p.26
[789] *Ibid.*, p.79
[790] *Ibid.*, p. 60
[791] VENKATESH, V. (2011) M*asculine textualities: Gender and neoliberalism in contemporary Latin American fiction*. EE.UU: University of North Carolina at Chapel Hill
[792] PLAZA-MORALES, N. (2010) *Compte-rendu de Cuerpo náufrago.* La Laguna: Revista Clepsydra. Instituto universitario de estudios sobre la mujer, nº9, p. 189

Jane Lavery pense qu'à travers la transformation de son personnage fictionnel, Clavel offre une parodie de la masculinité au Mexique qui serait fondée sur un machisme profondément ancré. Lavery définit Ana Clavel comme artiste multimédia et a analysé en profondeur l'installation *Teseo/Deseo y el mingitauro en su laberinto et La censura también es fuente* comme un projet visuel au-delà du texte :

> The photographic exhibition was based on the same collection of photographs of urinals found in Cuerpo náufrago as well as other photographs which do not feature in the text. Whilst the first sentence of the blurb on the panel stresses the notion of single authorship, the second emphasizes the idea of multi-authorship, thus throwing an interesting light onto the construction of the text and the multimedia exhibition. The photographs were taken by Clavel herself or by an array of friends, writers, artists, and professional photographers, including Érika Araiza and Mauricio Carrera. Consequently the text's construction, like the entire multimedia project, embodies cooperative practice[793].

L'installation *Teseo/Deseo y el mingitauro* renvoie aussi à un moment du roman dans lequel Antonia réclame l'objet de son désir, El mingitauro. L'installation comporte sept photographies d'urinoirs qui encouragent le désir et le fétichisme du regard du spectateur.

[793] LAVERY, J. E. (2015) *The Art of Ana Clavel: Ghosts, Urinals, Dolls, Shadows and Outlaw Desires. Studies in Hispanic and Lusophone Cultures*. Taylor and Francis. Ed. Kindle, p. 125

Fig. 0–3. *Installation "Teseo/Deseo y el mingitauro en su laberinto"*. Photo de Clavel, Ana. 2007. Photo prise au Centre Culturel d'Espagne. Ciudad de México (Mexique).

Pour José Manuel Springer, l'histoire de l'urinoir contient une grande charge culturelle qui présente deux versants opposés. Il fait à la fois l'objet de pulsions sexuelles tout en étant un instrument qui cache des préceptes culturels sexuels très enracinés chez l'être humain :

> La autora ha rastreado a través del urinario una trama cultural que tiene su contraparte plástica. Un mingitorio, una fotografía; una historia, o varias historias, un mingitorio; a fin de cuentas de lo que se trata es de hacer una exégesis del deseo, estableciendo su carácter fundacional, subversivo, en la persona y en la cultura. Este punto, que se encuentra en el fondo de una gran cantidad de obras artísticas, está rodeado de oscuridad, como la de un cuarto oscuro de fotografía (presente en la exposición), que funciona en dos direcciones: para ocultar y recrear prejuicios o para esconder y motivar curiosidades, obsesiones, pulsiones y reflejar deseos. Ana Clavel recorre los dos caminos: utiliza el urinario para denunciar la construcción de una sexualidad prohibida, de la censura y la represión, pero también como vía fetichizada, una forma vital que da concreción al deseo, que lo hace ir en búsqueda de aquello que en su ausencia se convierte en motor[794].

[794] SPRINGER, J. M. (2015) *Imaginar el deseo masculino desde lo femenino y viceversa: Cuerpo Náufrago de Ana Clavel*. Ciudad de México: Article en ligne sur la revue Réplica 21

II. Penser le corps et l'identité à partir de la fiction contemporaine

Le roman *Cuerpo náufrago* nous invite à repenser les notions de genre et de sexe à travers la sexualisation des choses/objets, à la manière dont l'urinoir éveille les pulsions érotique de notre personnage. Nous interprétons une lecture originale et philosophée de ce roman et faisons l'hypothèse que dans ce récit contemporain se redessine la dualité corps/âme de la philosophie cartésienne. En cela, le corps et l'esprit du personnage de fiction se conçoivent plus comme des substances interdépendantes. L'univers intérieur du personnage d'Antonia évolue vers un corps androgène qui n'est pas marqué par le genre, et à travers lequel nous nous rapprochons des univers masculin et féminin dans leur dimension complémentaire. L'objectif de cette analyse sémantique serait de rendre compte de la manière dont le personnage romanesque métamorphosé n'appartiendrait plus à l'un des pôles normatifs sexuels. La lecture de ce roman nous invite donc à penser le corps et la psyché de façon métaphysique, en libérant le désir aussi bien de la prison du corps que de celle de l'esprit : « Somos cuerpos encarcelados en nuestras mentes, sólo cuando el deseo se abre paso florecemos »[795].

Ce texte de Clavel remet en question le dualisme cartésien et la philosophie platonique. Cette réflexion non-dualiste, que nous trouvons dans le personnage de *Cuerpo náufrago,* se lit en quête visant à permettre au corps et à la chair de se détacher des constructions socio-culturelles et redonner à la jouissance une place primordiale. À l'instar d'une philosophie existentialiste,Clavel donne la primauté au corps dans ses textes, mais exclusivement au « corps du désir ». À travers sa formule des ombres du désir, l'auteure démystifie la suprématie de l'âme platonicienne.

Nous pouvons ainsi faire une lecture originale et novatrice sur le plan philosophique de ce roman :l'être humain doit chercher à dénaturaliser le corps et être exclusivement guidé par son désir : « Más que en los cuerpos, es en el corazón donde reside el secreto y la diferencia. El verdadero sexo y la auténtica identidad se abren camino desde ahí y dentro. Lo demás son sólo ropajes, vestiduras, disfraces. Cuesta mucho ir desnudos, el corazón expuesto…»[796].

[795] CLAVEL, A. (2005) *Cuerpo náufrago*. Mexique : Alfaguara, p.66
[796] *Ibid.*, p.75

Il ne s'agit pas pour Ana Clavel de raconter un corps quelconque, mais d'aller au-delà des oppositions, d'essayer d'éviter de discipliner le désir dans un rapport culturel/naturel. Julián Mercader, le narrateur-protagoniste de *Las Violetas son flores del deseo*, s'inscrit dans un corps pervers qui ne trouve pas son espace dans le système normatif. Antonia de *Cuerpo náufrago*, de son côté, jouit de pouvoir s'imaginer comme appartenant à un genre mixte.

Clavel emploie une formule métaphorique dans sa fiction: il n'y a pas de changement sans mémoire. Nous interprétons ce passage comme une volonté de reformuler un système de binarismes discursifs. Un travail que le personnage d'Antonia est déterminé à mener, sans nier l'existence de traits qui conduisent à la distinction :

> En el trayecto hacia su casa, desconcertada por esta fascinación repentina por las armaduras, se preguntó si de verdad eso era lo que quería, ¿ponerse tan sólo un disfraz de hombre? Las armaduras eran hermosas: uno podía portarlas, al menos imaginariamente, en ciertos momentos de embate del exterior, pero, por lo demás, ¿no eran acaso una forma estereotipada de la masculinidad? ¿Y eso era lo que realmente le interesaba: recubrirse, aparentar? ¿Aprender de qué lado los hombres se abotonan las camisas, con qué pie se levantan de la cama, cuántos borregos cuentas antes de quedarse dormidos? Por otra parte, si bien ahora habitaba el cuerpo de un hombre, ¿con la metamorfosis había entrado en una fase aguda de amnesia olvidando todo su pasado y dejando de ser quién era? Antonia reconoció de pronto que no hay cambio sin memoria[797].

Judith Butler suggère d'effacer la dualité qui accompagne les catégories et de viser d'autres possibilités, qu'elles soient ou non subversives. Les théories de la philosophe nord-américaine ont été qualifiées d'inconsistantes et d'inenvisageables, au-delà d'une application purement théorique. La philosophe l'a elle-même reconnu : sa théorie de la performativité est une conceptualisation appartenant en même temps au domaine du théâtral et de la linguistique[798], car elle met en évidence un projet qui formule de nouveaux langages corporels et sexuels. Le discours linguistique est la clé de la compréhension de cette théorisation : ce qui n'est pas formulé ne peut être pensé, car il n'existe pas en tant que représentation ou en tant que perception visuelle. Nous avançons que l'approche de Judith Butler, qui théorise les sexualités périphériques avec

[797] *Ibid*., p.29
[798] BUTLER, J. (1990) *Trouble dans le genre* (Gender Trouble). *Le féminisme et la subversion de l'identité.* Paris : La Découverte, 2006, p. 31

sa méthodologie déconstructiviste, reste en effet sur un plan très philosophique avec son approche idéalisée. Cette caractérisation originale nous fait réfléchir au concept de performativité de Butler, souvent interprété de manière confuse, ce qui est parfois le cas avec le concept artistique de la performance[799]. La littérature contemporaine s'empare de ses formules pour narrer des catégories sexuelles complexes. L'utilisation de ces idées à travers la stratégie de l'écriture n'a pas forcement pour objectif d'amener le débat vers un discours politique autour de l'hétérosexualité. Nous constatons que la création littéraire est un très bon exemple des changements individuels des consciences, l'écrivain étant pris en tant qu'individu singulier de par sa manière de réinventer le monde. Antonia est un être fictionnel qui expérimente une modification de ses perceptions l'amenant à ne pas chercher à classifier les choses et les sexes, même si, pour expliquer ces changements-là, Clavel est obligée de rappeler ces binarismes et rituels qui constituaient la norme pour Antonia : « ¿O tal vez el delirio de percibir que la lógica había modificado sus coordenadas y que en este terreno jabonoso de lo posible era mejor patinar que poner resistencia? »[800].

Le personnage se rend compte que la conscience qu'elle a eue jusqu'à présent du genre et de la sexualité est le produit de normes et de conventions. Cependant, les autres personnages du roman se trouvent dans une dimension psychique non-subvertie, incapables d'expérimenter au-delà des actes corporels et des gestes répétitifs formalisés par cette norme. La manière dont ce personnage accepte son nouveau corps et éprouve avec complaisance toute une série de rituels masculins qui échappent à sa perception antérieure est aussi subversive. Si nous admettons que les normes et les discours marquent les gestes et les comportements génériques (Butler), ce personnage ne veut plus se conformer à ces normes et s'insérer dans le discours normatif. Il doit les dépasser, les délimiter et les reformuler. Être une identité mixte lui permet de percevoir les urinoirs en tant qu' entités déconstruites qui possèdent également une essence féminine.

Dans cette optique, l'écriture d'Ana Clavel nous invite à travers sa narration à dénaturaliser le désir, à le dessiner de façon plus abstraite et métaphysique. Néanmoins, pour aboutir à cette vision-là, nous faisons l'hypothèse que l'écrivaine a pu se sentir amenée, en termes discursifs, à perpétuer un discours qui dans la plus grande partie de

[799] SÁEZ, J. (2004) *Teoria queer y psicoanálisis*. Madrid: Síntesis, p. 94
[800] CLAVEL, A. (2005) *Cuerpo náufrago*. Mexique : Alfaguara, p.18

la narration doit encore être configuré avec les paramètres culturels normatifs de la sexualité occidentale. Quoiqu'il en soit et même avec ces renvois à la loi générique normative et à la subversion, la caractérisation d'un personnage si original s'interprète tout simplement comme une plaisanterie de Clavel pour jouer avec le sexe et la sexualité. Par son discours, nous admettons que le sexe est aussi culturel, et c'est précisément grâce à l'intermédiaire de la métamorphose que les perceptions culturelles se modifient « miraculeusement » chez Antonia. Peu importe l'impossibilité biologique de cette transformation, car la trame nous fait rapidement oublier le caractère fantastique de cette histoire. En tant que lecteurs, nous accompagnons ce « changement de conscience et de perception » du personnage dont nous connaissons le secret, et qui va partager avec nous deux visions culturelles de la sexualité (le monde du masculin et l'univers du féminin). L'originalité de ce personnage est qu'il ne peut plus s'inclure dans la classification binaire occidentale d'un sexe/genre distinctif, car ils cohabitent chez Antonia via des préceptes opposés qu'elle finit par déconstruire en étant à l'écoute de son propre désir.

Dans cette perspective de neutralisation sexuelle, il faut revenir aux recherches de Rafael Montesinos dans *Perfiles de la masculinidad*[801]. Il formule que la compréhension du dispositif du genre nécessite de prendre en compte que les nouvelles identités féminines sont en train de se transformer et risquent immanquablement d'amener les identités masculines à se reconstruire. De fait, les deux sexes doivent se redéfinir dans l'espace privé et public au sein duquel ils vivent une grande transformation. L'évolution de la condition de la femme entraîne une forme d'indétermination, où le rôle de mère ou le besoin d'une protection masculine ne sont plus essentiels. Ces changements affectent aussi l'homme, qui aimerait pouvoir raccrocher son costume de mâle dominant et actif. L'homme actuel a parfois des difficultés à se retrouver dans la répartition traditionnelle des rôles. Ainsi, il n'est pas étonnant que la littérature contemporaine, et très précisément l'écriture d'Ana Clavel, reprenne les comportements et les valeurs génériques dans un dialogue ouvert à la reformulation duale. Par exemple, Antonia de *Cuerpo náufrago* a ressenti de l'intimidation face au désir féminin. Et Violeta de *Las Violetas son flores del deseo* n'est pas dessinée comme une victime d'un désir incestueux : malgré ses apparitions peu nombreuses, Violeta contribue à raviver ce climat érotique avec le jeu de regards

[801] MONTESINOS, R. (2007*) Perfiles de la masculinidad*. Paris: Editores Plaza y Valdes

qu'elle partage avec son père. Julián Mercader, qui est caractérisé par son désir incestueux, est un père très présent dans l'éducation de sa fille dont il a obtenu la garde après le départ de sa femme. Cela nous amène à nous interroger : Quelle lecture mener de cette multiplicité de corps et de sexualités périphériques déconstruites dans les discours narratifs d'un groupe d'écrivains contemporains ? Comment interpréter cette tendance transgressive du corps et des sexualités marginales au sein de ces écritures actuelles ?

Dans le domaine académique, le champ de la littérature féminine est encore souvent présenté comme un domaine opposé à une écriture universelle, celle des hommes. Mais si nous admettons qu'être femme est identité culturelle, il est difficile de considérer la féminité comme une notion prolongeant la conceptualisation de l'identité de la femme face à un sexe hégémonique. La critique littéraire traditionnelle a contribué à consolider la différence par la catégorisation des sexualités marginalisées : la littérature féminine ou la littérature homosexuelle ou gay sont présentées comme étant en rupture avec l'univers masculin. À propos de l'identité de la « femme », Butler affirme que cette identification ne peut se réduire à ces attributs « inhérents » qui conforment le genre en le présentant comme une condition qui se construit en accord avec d'autres variables telles que la race, l'historicité et les particularités ethniques, sociales et économiques[802]. Limiter l'identité sexuelle au genre suppose de laisser de côté les particularismes qui construisent l'être de manière individuelle. Concernant le rapport intertextuel entre la littérature et la théorie sociale, l'invention du personnage de *Cuerpo náufrago*, qui se construit un genre inclassable à travers son propre regard, présage déjà d'un effort visant à redessiner le genre à la manière d'une mosaïque. Le personnage d'Antonia se redéfinit indépendamment de sa condition biologique première, en se défaisant de conditions génériques par l'intermédiaire de son regard désirant.

Souvent, parler du genre féminin ou de l'identité féminine implique de remettre en question l'oppression et la subordination de la femme face à une culture patriarcale. Clavel a dessiné les contours d'un personnage très actuel dont la préoccupation fondamentale est d'expérimenter le désir autrement. L'auteure préfère omettre le débat féministe afin d'éviter l'opposition de catégories. Mais en refusant de rentrer dans la

[802] BUTLER, J. (1990) *Trouble dans le genre* (Gender Trouble). Le féminisme et la subversion de l'identité. Paris : La Découverte, 2006, p. 49

polémique sexiste, l'auteure mexicaine réussit à jouer avec l'idée de genre, à travers un exercice artistique de performance qui crée un jeu d'identités sexuelles floues et indistinctes.

La dimension du corps et du genre questionne, par le biais de la fantaisie de l'œuvre de fiction, la problématique très actuelle de la libération des désirs. Les dichotomies de sexe et de genre a su inspirer à l'auteure un personnage dont le quotidien est bouleversé par la métamorphose. Le théâtral s'invite dans la littérature : le quotidien est perturbé par un évènement extraordinaire, mais le genre littéraire entraîne une transformation qui nous donne la capacité de déconstruire l' identité des genres. Cependant, un aspect spécifique est à souligner dans la narration de *Cuerpo náufrago* : le personnage d'Ana Clavel n'imite pas un genre donné (comme cela serait le cas pour Butler, par exemple, en ce qui concerne la condition drag), il réinvente le genre à partir d'une appropriation novatrice de deux genres traditionnellement distincts :

> L'hétérosexualisation du désir nécessite et institue la production d'oppositions binaires et hiérarchiques entre le féminin et le masculin entendus comme des attributs exprimant le mâle et la femelle. La matrice culturelle par laquelle l'identité de genre devient intelligible exige que certaines formes d'identités ne puissent pas exister ; c'est le cas des identités pour lesquelles le genre ne découle pas directement du sexe ou lorsque les pratiques du désir ne « découlent ni du sexe ni du genre[803].

L'originalité de cette fiction provient principalement de la caractérisation d'Antonia et de sa métamorphose. En ce sens, nous formulons qu'Ana Clavel, par la reprise de certaines valeurs traditionnelles génériques, parodie ces « défauts » et ces « vertus » que l'on attribue à une norme culturellement construite. Même s'il est probable que cette narration poétique ne renvoie qu'à des contenus involontaires, Ana Clavel a malgré tout su créer, avec son historicité, un personnage et une trame que nous décryptons comme une écriture d'inspiration *queer*. Si nous interprétons ainsi certains passages, nous pouvons également y percevoir l'influence de Butler, pour qui le corps existe uniquement en tant que construction culturelle. C'est à travers la pensée que nous avons donné de la consistance à la différentiation biologique des sexes, et non l'inverse.

[803] *Ibid.*, p. 85

Le biologique ne fait pas le genre, il est aussi générique[804]. En cela, les personnages masculins d'Ana Clavel ne semblent pas non plus s'identifier avec leur propre genre, ce qui montrerait déjà un bon exemple de la manière dont la littérature témoigne de ces changements sociaux qui indiquent déjà, tel que l'explique Montesinos[805], une crise du masculin conjointe à une évolution du genre féminin, dessinant en cela une idée de perpétuelle transformation des identités génériques. À ce propos, dans un article pour *La Jornada*, l'auteure mexicaine questionne l'absurdité de parler de sexualité en terme de genre et réfléchit sur les binarismes génériques des sexes :

> El sexo – explica la autora – es una eventualidad, ni siquiera podemos dividirlo en géneros. Una teoría que retomo para los ensayos es que el verdadero sexo humano está en su corazón y puede sonar romántico, pero se refiere a esa experiencia vivencial de cada ser, lo cual hace una particularidad de la visión, pero resulta más fácil contar con sistemas establecidos, cerrados, fijos, que no permiten dudar y en esa medida ha funcionado[806].

Clavel considère que l'identité ne naît pas avec la distinction entre l'homme ou la femme. Au-delà des dénominations, elle préfère mettre l'accent sur une expérience individuelle et empirique. Ces réflexions métaphysiques ne renvoient pas à un système fermé et déterminé tel que le suggèrent les distinctions génériques et sexuelles traditionnelles :

> Todas las transformaciones muestran que el deseo tiene una fuerza capaz de metamorfosearnos para meternos en otros, en la medida en que nos obliga a salir de los otros para llegar al objeto de deseo; como se plantea en la novela Cuerpo náufrago: no somos entidades definidas, sino justamente es nuestro deseo lo que nos pone en una situación, en un papel, en una función en torno a los otros, a los cuerpos, a los objetos de deseo[807].

Ana Clavel dessine ainsi une identité qui expérimente le désir à partir du domaine de la métaphysique. La condition de ce personnage est irréelle, fantastique et

[804] *Ibid.*, p. 226
[805] MONTESINOS, R. (2007) *Perfiles de la masculinidad*. Paris: Editores Plaza y Valdes
[806] CLAVEL, A. (2008) « Los caballeros las prefieren calladas ». Site web www.violetasfloresdeldeseo.com (/revista/capitulos/ensayo.pdf), p. 2
[807] *Ibid*., p. 2

impossible, mais cela ne nous empêche pas de nous projeter vers une identité qui va au-delà des frontières habituellement immuables des genres : « Hoy quiero pensar el deseo bajo cualquier forma, construyo una identidad que toma de ambos géneros aquello que le gusta de ellos sombras» – pourrait être la prémisse de la caractérisation du personnage original de *Cuerpo náufrago*. «¿Quién dice que el urinario es un objeto masculino? ¿Por qué no puede tener un género femenino? »–. Et même si ces questions nous amènent inévitablement à penser à la réalité de la dichotomie sexuelle inhérente au discours, elles éveillent, à travers la marche narrative, une conciliation des identités opposées. Le corps devient un terrain vierge qui n'a besoin ni de genre ni de sexe définis :

> Pero su corazón se resistía. Cada latido era una pregunta, un deseo de seguir: vehemente, irrefrenable. A pesar de los laberintos, las dudas y las incertidumbres. Cuando Antonia salió de aquellas aguas de transparencia infinita y braceó de nuevo hacia la isla, se supo minotauro superviviente. Tan pronto tocó la orilla y pudo reponerse, se miró las manos y la piel traslúcidas como si hubiera emergido de una pileta de químicos reveladores. Un Cuerpo náufrago. Una sombra iluminada al fin[808].

Si le corps est rendu intelligible si l'on se réfère à la théorie de Butler, il convient de remarquer que le texte d'Ana Clavel n'approfondit pas ces théorisations complexes de la théorie *queer* qui ont dérivé vers un discours et une action politiques. La critique de l'auteure est le produit de la littéralité, c'est-à-dire, de l'expérimentation via l'écriture (Deleuze et Guattari). Le corps sexuel se déchiffre par un processus rhétorique du langage, le fétichisme devenant un effet métaphorique-métonymique. Selon Sarduy, la métaphore est une figure du langage très controversée, pouvant aller jusqu'à exprimer des significations opposées :

> La metáfora en que la textura del lenguaje se espesa, ese relieve en que devuelve el resto de la frase a su simplicidad, a su inocencia […] No hay que olvidar las implicaciones morales de esa palabra; de allí que la metáfora haya sido considerada como algo exterior a la "naturaleza" del lenguaje, como una "enfermedad", de allí que se haya culpabilizado, arrastrando esa censura a todas las figuras de retórica"[809].

[808] CLAVEL, A. (2005) *Cuerpo náufrago*. Mexique : Alfaguara, p.85
[809] SARDUY, S. (1968) *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires : Ed. Sudamérica, p. 55

Une des lectures à laquelle nous amène le monde exploré par Antonia serait que la joie et le plaisir nécessitent de se libérer du discours afin de pouvoir entamer et assumer notre transformation. Finalement, le personnage d'Antonia, déguisé en sujet travesti, doit aussi se situer sur le plan social, face à l'Autre, afin éviter la frustration, la peur et le refus. Bien que le discours de ce personnage vise à déchiffrer un désir subjectivé en le dénaturalisant par l'intermédiaire de la métaphore du regard, Antonia ne peut éviter son inclusion à l'intérieur de l'espace normatif du langage.

6.3. Exploration de la figure mythique de la ninfa chez *Las ninfas a veces sonríen*

Dans *Las ninfas a veces sonríen,* Clavel donne la parole à un personnage féminin, une nymphe. N'ayant pas nature humaine, elle possède une caractérisation singulière mais expérimente le désir et la sexualité de la même façon que les mortels. Notre hypothèse de lecture soulève que l'auteure mexicaine s'éloigne de la vision de l'image d'un corps appartenant à une identité déjà préétablie et normée, comme l'est celle de l'identité humaine. Le seul trait d'identification que la nymphe partage avec le sexe féminin conventionnel concerne la féminité, en tant que dimension qui, tel que nous allons le démontrer, se renouvelle dans la tradition littéraire en se lisant sous l'angle d'un imaginaire singulier.

Avant de rentrer dans le vif du sujet, il s'avère important de revenir sur le mythe de la nymphe au sein d'un modèle littéraire universel souvent exploité en miroir avec la figure du berger, et qui remonte aux origines du roman pastoral. La nymphe continuera à se concevoir comme objet de poésie au cours des XVIe et XVIIe siècles. C'est pourquoi certains auteurs célèbres n'hésitent pas à dédier des poèmes à ces êtres emblématiques de la beauté féminine qui habitent des eaux lointaines. Nous pouvons nous remémorer le poème XI de Garcilaso de la Vega dédié à ces êtres sauvages vivant dans les fonds des rivières :

> Hermosas ninfas, que, en el río metidas,
> contentas habitáis en las moradas
> de relucientes piedras fabricadas
> y en columnas de vidrio sostenidas[810].

Depuis le XIXe siècle, cet être mythologique demeure une personnification récurrente de la littérature. Toute aussi significative est la rime V d'un autre grand poète

[810] CLAVEL, A. (2013) *Las ninfas a veces sonríen*. Mexique : Alfaguara, p. 21

espagnol, Gustavo Adolfo Bécquer, dans laquelle, nous les retrouvons accompagnées de naïades :

> Yo corro tras las ninfas
> que en la corriente fresca
> del cristalino arroyo
> desnudas juguetean
>
> Yo en bosques de corales,
> que alfombran blancas perlas
> persigo en el océano las náyades ligeras[811].

Bécquer réemploie aussi la nymphe dans sa légende « Ojos verdes », dans laquelle nous lisons l'imaginaire de la femme à travers la synergie de l'attraction entre les personnages masculins et ces créatures intemporelles perçues en tant que symboles d'érotisme et de perdition par le genre masculin. Dans ce discours poétique, il existe un lien étroit et de nature strictement féminine avec le mythe de Méduse à propos du pouvoir du regard, à la fois séducteur et destructeur. Ainsi, le regard devient un instrument doté d'une force puissante et fatale à laquelle l'homme ne peut résister :

> - Por último, una tarde… yo me creí juguete de un sueño, pero no, es verdad; lo he hablado muchas veces como te hablo a ti ahora…; una tarde encontré sentada en mi puesto, vestida con unas ropas que llegaban hasta las aguas y flotaban sobre su haz, una mujer hermosa sobre toda ponderación. Sus cabellos eran como el oro, sus pestañas brillaban como hilos de luz […] los ojos de aquella mujer eran los ojos que yo tenía clavados en la mente, unos ojos de color imposible…
> - ¡Verdes! Exclamó Iñigo con un acento de profundo terror e incorporándose de un golpe en su asiento.
> - ¿La conoces?
> - ¡Oh no! – dijo el montero. ¡Líbreme dios de conocerla! Pero mis padres, al prohibirme llegar hasta estos lugares, me dijeron mil veces que el espíritu, trasgo o demonio que habita en sus aguas tiene los ojos de ese color. Yo os conjuro por lo que más améis en la tierra a no volver a la fuente de los álamos. Un día u otro os alcanzará su venganza y expiaréis, muriendo, el delito de haber encenagado sus ondas[812].

[811] De la Vega. G, Soneto XI, contenu dans BÉCQUER, G. A (1864) *Rimas y leyendas*. Madrid: Editorial EDAF S. L., 2007, p. 335
[812] *Ibid*., p. 124

La littérature, l'art et le cinéma de la fin du XIXe et de la première moitié du XXe, sont remplis de représentations subjectives d'archétypes mythologiques qui perpétuent, à travers des images visuelles et textuelles, le grand pouvoir de séduction et d'érotisme attribué à la femme. La nymphe, en tant qu'archétype féminin, relève d'une tradition qui a réaffirmé avec le temps sa dimension érotique et dont sa connotation sexuelle a été fortement accentuée. Comme représentation de nature visuelle, nous pouvons évoquer l'œuvre de l'artiste allemand Lucas Cranach, *La ninfa de la fuente* (1537). Les mots qui accompagnent l'image picturale contribuent précisément à renforcer le pouvoir érotique de ce mythe : « Yo, ninfa de esta sagrada fuente, no interrumpas mi sueño ». De telles paroles ont pu appartenir à l'écrivain humaniste Giovanni Campani et, dans la composition, on visualise une nymphe nue et placidement allongée avec un charmant paysage avec des animaux derrière elle. La nymphe se présente, au premier regard, comme un être sublime et céleste. Mais lorsqu'on s'approche pour déchiffrer ces quelques mots, on comprend que l'artiste nous invite à ne pas désirer qu'une telle créature soit protagoniste de nos rêves en troublant notre sommeil.

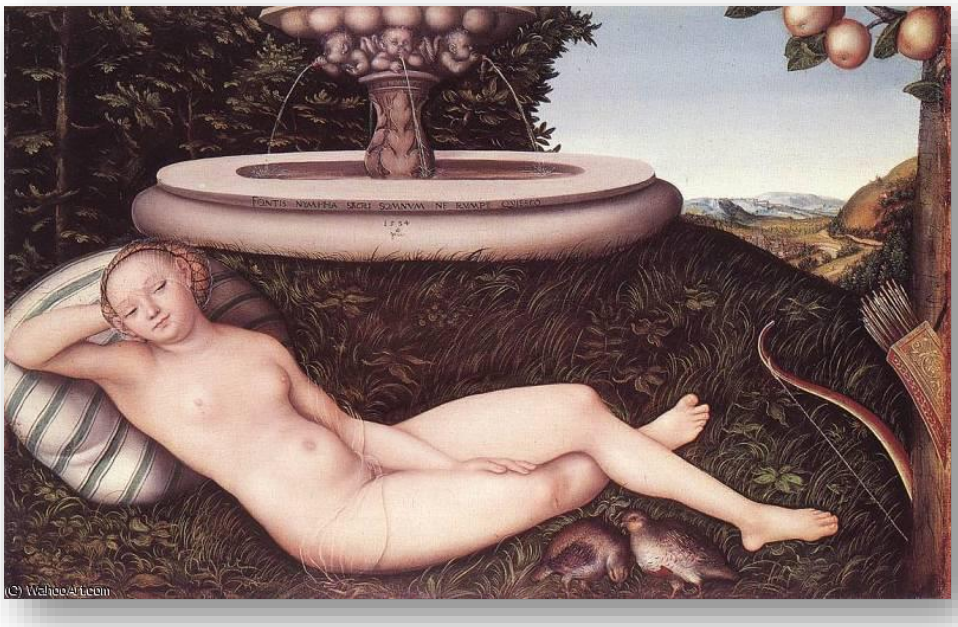

Fig. 0–4. *Nymphe à la source*. Cranach, Lucas. 1537. National Gallery. Washington (États-Unis).

Dans le domaine artistique en général et littéraire en particulier, l'archétype féminin semble être l'un de ceux qui a le plus souffert de variations. Le mythe de la nymphe nous permet de renforcer l'idée qu'à travers les siècles, l'idolâtrie pour le corps de la femme provenait de la force érotique quasi mystique qui peuplait les imaginaires des deux sexes. Mais souvent représentée par l'imaginaire masculin en tant qu'être ambigu, méconnu et imparfait, sa nature étrange, en ce qui concerne ses particularités anatomiques et sa capacité à enfanter, n'a cessé d'hypnotiser des générations d'artistes. Nous nous intéressons à cet imaginaire et sa représentation dans l'écriture d'Ana Clavel. Rappelons que, dans *Las Violetas son flores del deseo,* cet archétype mythique survient sous une forme figurée dans les fantaisies sexuelles du narrateur-protagoniste Julián Mercader. L'apparition de la nymphe permet à l'écrivaine de jouer avec l'identité sexuelle d'un être qui apparaît dans les rêves du protagoniste masculin et qui « le empuña con su deseo frontal » :

> Ya se aproxima mi hada. Mi ninfa del bosque. Mi amazona. Mi sacerdotisa. Su aroma dulce y cruel remonta las oquedades del sueño. Por un momento – pero muy breve, lo confieso – la he confundido con la Desnombrada al escucharme murmurar que por fin ha de sembrarme en el vientre un nombre y un rostro verdaderos. Sus ojos son hipnóticos: espirales de éxtasis congelado. Su deseo frontal empuña ahora el filo luminoso de su propia alborada. No será eterna esta noche[813].

Dans *Las ninfas a veces sonríen*, la ninfa va se révéler comme la protagoniste d'une fiction dont la trame se focalise sur les désirs et les envies d'une créature féminine qui va se construire une identité sexuelle à partir de ses propres expériences au fil de la narration. La réalité tangible de la nymphe participe à la découverte du sexe et de la sexualité avec une dimension humaine permettant au lecteur de faire des transpositions. Certes, le cosmos de la nymphe est un univers inexistant dans le monde réel, mais ce texte à caractère fantastique rend possible au lecteur de s'identifier à cet être mythologique à travers l'exploration du corps et du désir.

La caractérisation de la nymphe de Clavel diffère des autres figures mythiques de nymphes dans la littérature. Il faut bien évidemment évoquer le personnage de Lolita

[813] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo*. Mexique : Alfaguara, p. 135

dans les confessions de Humbert, Humbert dans le film éponyme (1955). Nous considérons que la personnification de la nymphe dans le roman de l'auteure mexicaine permet de réinventer la terminologie de la « nymphette » de Vladimir Nabokov et de donner un sens différent à un archétype féminin qui relève traditionnellement d'une représentation de la féminité parfois ambivalente et contradictoire.

Lolita[814] a probablement été un roman qui a influencé l'univers d'Ana Clavel. Dans *Las Violetas son flores del deseo*, nous pouvons déjà établir un lien avec le roman de l'écrivain russe par la ressemblance de la perversité des deux narrateurs-protagonistes. Julián Mercader, le personnage d'Ana Clavel, partage le désir incestueux envers sa fille avec le célèbre Humbert, Humbert de Nabokov.

Les deux récits trouvent une affinité esthétique concernant l'effet voyeuriste et les relations entre l'image textuelle qui résultent de ces deux narrations poétiques appartenant à des époques différentes mais caractérisées par le succès d'une prose subtile et soignée pour narrer un désir considéré comme abject :

> No quiero adelantarme pero, si es verdad que si aún no he conseguido enloquecerme del todo, su urdimbre ha estado presente, transformándose y con distintos nombres desde siglos anteriores. (O tal vez esto pruebe que han conseguido en parte su propósito conmigo: inocularme el veneno de la sospecha y la culpa, inflamar el delirio de quien, creyéndose más libre que los otros, ha cedido a la condena de la persecución, porque, a pesar de todo, sabe que hay algo que debe expiar – pero también sé que si soy capaz de dilucidar estas otras posibilidades, es porque aún me podido mantenerme en ese filoso haz de la cordura […][815].

Le mythe de la femme fatale, figure du désir qui à la fois fascine et ensorcèle, a été régulièrement abordé par des auteurs masculins qui ont contribué à renforcer un imaginaire érotique de la femme « perverse ». Le terme de nymphette choisi par Nabokov pour désigner une fille entre neuf et quatorze ans, illustre, avec son corps prépubère et ses pouvoirs sensuels, la folie qui saisit le personnage pédophile de Humbert Humbert. Cet imaginaire érotique nous amène pourtant à voir Lolita sous les traits d'un être capricieux qui manipule un homme grâce à ses charmes pour obtenir ce qu'elle désire. Ainsi, la petite Lolita est dessinée comme ayant connaissance du

[814] NABOKOV, V.(1955). *Lolita*. Paris: Gallimard, 2001
[815] CLAVEL, A. (2007) *Las Violetas son flores del deseo.* Mexique : Alfaguara, pp. 80-81

caractère prohibitif de la relation qu'elle entretenait avec son beau-père. D'après Humbert Humbert, il paraitrait que l'adolescente n'ait pas eu de scrupules à tirer profit de cette situation incestueuse : « Pero yo era débil, insensato y mi ninfa me tenía captivado »[816].

Si la nymphette représentait parfaitement cette image obsédante qui tourmentait Humbert Humbert, cette figuration littéraire a contribué à renforcer l'imaginaire collectif qui représente la femme comme une créature sensuelle et moralement dangereuse. Pour Roberto Calasso[817], le terme de nymphette, inventé par Nabokov en 1955, est devenu à la fois un terme d'usage courant et un archétype après la publication de son roman. La vision de la féminité est de nouveau présentée sous les traits d'une nature infernale à la sensualité exacerbée :

> ¿Cuál fue el resultado durante los meses turbulentos que siguieron a la publicación del libro? El término "nínfula" (invención genial) en seguida se abrió camino, entrando pronto en la lengua común a menudo con una escuálida connotación de complicidad. No así el "concepto" que la joven Lolita tuviera naturaleza "no humana" sino nínfica (o sea demoniaca) no fue percibido por los críticos. Y tampoco el hecho de que todo el libro era un desgarrador, suntuoso homenaje a las ninfas ofrecido por alguien que había sido subyugado por su poder[818].

[816] NABOKOV, V. (1955). *Lolita.* Paris: Gallimard, 2001, p. 312
[817] CALASSO, R. (2008) *La locura que viene de las ninfas.* Mexique : Ed. Sexto Piso
[818] *Ibid.*, p. 34

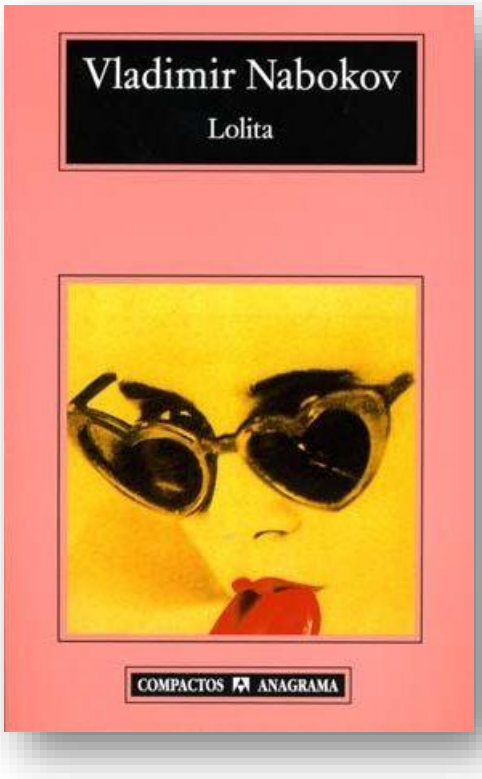

Fig. 0–5. *Image de couverture du livre « Lolita » (Ed. 2016)*. Nabokov, Vladimir. 1955. Ecrit à Paris (France). Editeur Compactos Anagrama.

Clavel a déclaré que, lors de la construction de son personnage féminin, sa prétention fondamentale était précisément de donner vie à une fille-adolescente qui explorait la sexualité et son désir sans restrictions ni culpabilité :

> Entonces comencé a fraguar la historia de una suerte de Lolita, contada desde su punto de vista narrativo, pero hacerlo como una historia de culpas y expiación me aburría. Recordé la pureza y la desfachatez de Lucía y me abrí a la posibilidad de abordar el tema desde la voz de una niña-adolescente y su relación con el mundo de los adultos y la sexualidad pero desde un punto de vista gozoso y desinhibido. […] Una voz que se alejará del tono culpígeno del personaje Humbert Humbert en la novela de Nabokov y que se aproximará más a la respiración agitada, al pulso salvaje de La sangre del cordero de André Pierre de Mandiargues[819].

[819] ARELLANO, D. A. (2013) « La seducción del lenguaje. Una conversación con Ana Clavel ». Revista Cuadrivio, n° 10

Elle précise vouloir rendre à ces créatures mythologiques que sont les nymphes le sens classique et mystique qui les associait au corps et à la joie érotique:

> - Jaqueline Pérez Guevara: ¿Cuál es tu concepto de nínfula?
> - Ana Clavel: Hay que recordar que las ninfas son estas deidades mitológicas que están asociadas con los bosques, mares, manantiales, y según Calasso y el propio Sócrates, hay toda esta concepción de un saber que va más allá de lo conceptual y que tiene que ver con el cuerpo y con el goce erótico, de hecho, Calasso le adjudica a Aristóteles que la posesión más plena es la posesión erótica[820].

Roberto Calasso[821] explique que dans la mythologie grecque, le délire provoqué par le chant des nymphes hypnotisait le genre masculin. Les hommes qui visualisaient ces créatures se croyaient fous : l'image de ces êtres disparaissaient et réapparaissait sans cesse, les empêchant ainsi de distinguer leurs fantasmes de la réalité. Ils tentaient de persuader leurs interlocuteurs que les apparitions de cette figure aphrodisiaque, juchée au sommet d'une grande fontaine, n'étaient pas le fruit de leur délire. Dès la première citation du roman, Clavel utilise le champ lexical de l'eau comme « couler » et « déborder », et les réemploie avec un sens métaphorique pour décrire la découverte de la sexualité du personnage : « Y ese entonces me daba por tocarme todo el tiempo. Fluía. Me desbordaba. Jugueteaba con mis aguas »[822].

Selon la mythologie grecque, les nymphes étaient nées des gouttes de sang d'Ouranos, mutilé par Cronos[823]. L'écrivaine mexicaine est astucieusement repartie des origines de la légende pour évoquer la métaphore de la menstruation.

Dans cette perspective, nous pourrions associer la personnification de la nymphe de Clavel avec la notion d'abjection en Julia Kristeva, dont nous avons déjà parlé dans l'un de nos chapitres précédents. Le personnage de Clavel, qui explore le corps féminin, éprouve cette période de saignement en la comparant à un état proche la jouissance : « Era extraño pero me olía mi sangre a distancia…»[824].

---

[820] *Ibid.*
[821] CALASSO, R. (2008) *La locura que viene de las ninfas.* Mexique: Ed. Sexto Piso
[822] CLAVEL, A. (2013) *Las ninfas a veces sonríen*. Mexique : Alfaguara, p. 3
[823] DIEZ PLATAS, M. D. F. (2002) *Las ninfas en la literatura y en el arte de la Grecia arcaica.* Dissertation. Madrid: Servicio de publicaciones de Tesis,Facultad de filología, Universidad Complutense, p. 115
[824] CLAVEL, A. (2013) *Las ninfas a veces sonríen*. Mexique : Alfaguara, p. 35

Dans la tradition littéraire, la créature mythologique de la nymphe naît de l'autre, du sang d'Ouranos. La nymphe de Clavel reconnaît elle aussi qu'elle n'est pas complète, mais cette créature cherche son identité et la réinvente en utilisant son corps comme un outil dont l'état de carence sensuelle accueille la sexualité avec joie :

> Era transparente. Inmediata. Entera. Rotunda. También era una diosa. En plenitud de poderes. Decía "viento" y los céfiros mecían el aire. Decía "belleza" y las aguas me devolvían mi imagen. Por supuesto, tuve que ir entendiendo cada cosa en su momento. Mis hermanas mayores me reñían: "Te miras demasiado, terminarás por descubrir la muerte". Las desoía y entonces volvía a tocarme. Me envolvía en mis pétalos, me gozaba sintiéndome. Aspiraba mis olores. Respiraba. Latía. Bullía. Y vuelta a fluir. Yo era mi Paraíso[825].

Dans la mythologie, on avait attribué aux nymphes la fonction de récolter le miel (et de s'en alimenter). La narratrice mexicaine l'adapte à un langage du désir: « Era una abeja letal zumbando el placer de segarlas y hacerlas mías »[826]. L'onomastique de la nymphe de Clavel dans cette fiction prend corps à travers l'évocation de Muses (Clio, Talia, Urania…) qui accompagnent Ada, notre personnage. Curieusement, on ne parvient pas à lui associer une figure mythique existante. La narratrice mexicaine a peut-être choisi d'offrir une tribune à une nouvelle figure mythique, muse de l'autoérotisme et de la transgression.

Un des passages de *Las ninfas a veces sonríen* nous renvoie directement à l'utilisation du terme de « nymphette » de Nabokov. Clavel parodie la figure d'une fillette prépubère et sa rencontre avec l'apôtre Santiago, qui essaie de la toucher sans son consentement et finit par s'excuser en public avec la moquerie suivante : « ¿Y qué puede tocársele a una nínfula? »[827]. Dans une telle scène, la nymphe se rebelle contre cet apôtre qui prétend la caresser sans son accord. Pour la protagoniste de l'histoire, le corps est source de plaisir, mais un tel désir ne peut être déclenché sans son consentement :

[825] *Ibid.*, p. 3
[826] *Ibid.*, p. 4
[827] *Ibid*., p. 15

> No era la primera vez que alguien me tocaba pero el apóstol ni siquiera me había invitado a compartir con él su santa cena, ni me había prodigado caramelos o monedas. Era del todo, por completo, únicamente su juego. Arremetí con él a patadas, tendida sobre el sofá le alcancé a golpear incluso la quijada. Así nos encontró Teresa cuando se asomó porque encontró mi respiración agitada y el dar traspiés hacia el otro extremo del sillón. Ahora era yo la que lo perseguía […][828].

Clavel reprend aussi le mythe de Narcisse mais en accentuant la dévotion de la nymphe envers son propre reflet : « Para que dejara de contemplarme me habían contado la historia de un primo lejano: Narciso, moribundo de amor por su propia imagen »[829]. Le culte de la corporéité du personnage de la nymphe devient un objet d'autofascination esthétique, la nymphe se concevant elle-même en tant que créature parfaite: « Debo confesarlo: mi mirada en el espejo era el más amoroso y violento de los besos »[830]. Ceci entraîne le dédoublement du personnage qui finit par se projeter comme autre, sorte de prolongation d'elle-même cherchant à s'embrasser, se toucher et se caresser à partir du miroir dans lequel elle se voit reflétée. Avec de la pudeur et de l'orgueil, la nymphe contemple son corps dénudé dans un geste imaginaire pour se caresser, boire son propre sang ou encore respirer son haleine : « De hecho, si levanto la vista, ahí está ella contemplándome desde la superficie acuosa del espejo. Ahora sólo espero a que sus manos se extiendan para desabotonarme la blusa y la falda del colegio»[831].

Le personnage féminin est ici fantasmé à travers l'auto-érotisme. Le regard érotique se lie avec le jeu de la représentation narcissique de la nymphe, qui se présente à nous comme un sujet dominant et décidé :

> Cierto es que yo también ayudaba al Destino. Me detenía de tanto en tanto para verificar que el hombre me iba siguiendo. Le marcaba el camino. Tampoco podía evitarlo. El hombre me recordaba a mi padre el mismo aire de titanes que saben lo que quieren y decírtelo con el pálpito de una sola mirada[832].

[828] *Ibid.*, p. 13
[829] *Ibid.*, p. 36
[830] *Ibid.*, p. 36
[831] *Ibid*., p. 36
[832] *Ibid.*, p. 3

Nous relions ce jeu narcissique avec le concept d'abjection de Kristeva, pour qui le narcissisme apparaît en reflétant un état antérieur à la culture et à tout à ce qui, aussi bien le *Surmoi* freudien que les instances morales, freine notre évolution. D'ailleurs, la nymphe d'Ana Clavel vit au bord des limites du désir, dans une phase d'auto contemplation absente pour ceux qui essaient de lui faire croire que les désirs hors norme doivent être refrénés.

Dans cette perspective, nous pouvons nous référer au narcissisme dans la pensée de Kristeva, qui s'éloigne de la conception mythologique de Narcisse et de la métaphore d'un être idéalement parfait. Le narcissisme auquel invite Kristeva doit se comprendre comme une sorte de régression, une manière dont nous nous immergeons dans le domaine des pulsions et de ses contradictions, dans un système mouvementé et agité qui serait de l'ordre de l'abjection : « "L'abjection est donc une sorte de crise narcissique : elle témoigne de l'éphémère de cet état, qu'on appelle, dieu sait pourquoi avec jalousie réprobatrice, du "narcissisme" ; plus encore, l'abjection confère au narcissisme (à la chose et au concept) son rang de "semblant" »[833].

Parfois, nous lisons le croisement des regards érotiques et le désir de la nymphe de Clavel pour un autre personnage dont le seul geste visuel permet d'aboutir à la consommation sexuelle. Cette narration poétique nous guide vers l'univers de l'incestueux et l'œdipien de Freud. La nymphe joue avec l'idée d'être un jouet et s'offre en étant l'objet de désir occasionnel d'un inconnu anxieusement fantasmé, et qu'elle ne peut éviter de désirer à cause de sa grande ressemblance avec son père. Lorsqu'elle décrit ces sensations avec cet inconnu, elle utilise des termes tels que « paradis », « destin », ou « joie ». La rencontre apparaît donc en tant que consentie et même recherchée par les deux personnages. Un geste sexuel avec un adulte, qualifié par la nymphe comme « Todo un señor titán ». Certes, Ana Clavel choisit le terme de « señor » pour évoquer cet homme qui est donc présenté avec une connotation positive :« persona respetable que ya no es joven (RAE) ». Et une telle acception facilite la mise en scène narrative d'un jeu oscillant entre la dimension de l'inceste et l'interdiction : « Todo un señor titán pero cayó de rodillas ante mí y pude verlo a los ojos. Era la mirada que después he visto en otros. Un fervor sufriente, apremiante. Claro, yo era una diosa.

[833] KRISTEVA, J. (1980) *Pouvoirs de l'horreur*. Paris : Seuil, p. 22

Dispensadora de dones. Apartó las flores y me alzó la gasa tenue del vestido apenas lo suficiente para dar con mis pantaletas »[834].

Tout au long du récit, Clavel aurait dessiné ce personnage féminin comme exempté du sentiment de culpabilité et de cette pudeur qui a accompagné l'archétype féminin et son rapport à la sexualité dans la tradition littéraire. Nous pouvons analyser de cette manière la scène dans laquelle la nymphe se laisse toucher par un homme contre une somme d'argent, épisode qui nous semble assez significatif pour réinvestir cet imaginaire féminin du désir. La protagoniste admet qu'elle adore l'argent, et qu'avec toutes ces espèces, elle va pouvoir acheter des gâteaux en forme de cœur, ses préférés. Malgré le fait d'avoir accepté l'argent du magicien et de s'être laissé tenter, la nymphe se définit comme une « princesse » qui nettoie ses chaussures salies avec élégance et charme : « Me dejé tocar por el mago que también era un caballero de manos dulces. Las monedas de plata me fueron conferidas »[835]. Nous observons ici comment la figure traditionnelle de la femme apparaît renversée en ce qui a trait à la mercantilisation de son corps. Cette dimension se lit dans la transgression sémantique où ce geste est présenté comme digne, car à aucun moment la nymphe ne cache sa dévotion pour l'argent et l'envie d'en tirer profit sur un plan sensuel.

Dans le treizième chapitre, l'auteure a relu le mythe d'Eve avec la même ironie. Ce passage du roman pourrait être considéré comme une version modernisée des péchés capitaux. La protagoniste et son amie Rose succombent à la compagnie de deux anges. Ces êtres célestes, qui pour la mythologie grecque et l'imaginaire occidental symbolisent la bonté, la paix et la protection, jouent avec les deux nymphes d'une manière sensuelle, en touchant leurs zones érogènes avec la bouche. Cette scène d'érotisme s'interrompt brutalement au moment où la nymphe découvre une assiette de pommes et porte un morceau de ce fruit, symbole biblique du péché, à sa bouche. Ce simple geste va déclencher la colère des anges, qui menacent de les expulser du Paradis:

> No debiste comerla. Sólo estábamos jugando", dijo una de ellas "Ajá", dijo la otra, ahora ¿qué le diremos a nuestra madre cuando venga? Yo quise decirles que no era para tanto, que se trataba sólo de una fruta, pero ellas cernieron sobre mí la espada

[834] CLAVEL, A. (2013) *Las ninfas a veces sonríen*. Mexique : Alfaguara, p. 3
[835] *Ibid.*, p. 6

> de los pecados capitales. Me encogí de terror y la manzana cayó de mi mano irremediablemente mordida. Me sacaron de su casa. Yo les pedía perdón[836]…

Ce passage met ironiquement l'accent sur l'absurdité avec laquelle le sentiment de culpabilité a empreint l'imaginaire du féminin dans la littérature occidentale.

Ana Clavel offre dans son œuvre d'autres types de transgressions et de sexualités périphériques dénaturalisées. Clavel reprend le personnage du travesti en le mettant en rapport avec la nymphe «jumelle d'elle-même », c'est-à-dire, son autre moi. Utiliser le pronom féminin « elle » pour un individu de sexe masculin qui joue avec le travestissement suppose déjà une transgression qui nous renvoie aux concepts de performativité de Butler et à la théorie *queer*. Une telle utilisation lexicale nous illustre la manière dont le sujet acquiert un genre différent à travers le travestissement :

> Tomadas de la mano parecíamos un par de enamoradas. Las ninfas siempre despiertan desasosiego pero debo reconocer que Perla se llevaba los laureles y el mirto. Aunque hubiera que rellenarle el sostén o acomodarle el bulto de la entrepierna para que su vientre luciera plano. Los sátiros la miraban y ya no tenían reposo… […] Y por supuesto llegó el día en que un águila de legendaria memoria descendió hasta ella y la estupró: "No hay mayor placer que el del abismo. Disolverse. Dejarse horadar…", me confesaría después como la buena amiga, la melliza de sí misma, la hermafrodita que a fin de cuentas era[837].

Des nouvelles figures mythiques du désir *?*

Il est intéressant de revenir sur le mythe de la métamorphose de Tirésias, en lien avec ce roman d'Ana Clavel. Ce récit pourrait être interprété comme la personnification du caractère refoulé du plaisir féminin et de la jouissance.

Ce mythe questionne la puissance de la sexualité de la femme. Dans une des versions de ce mythe, Zeus et Héra sont au cœur d'une discussion : pour Zeus, la femme prend plus de plaisir que l'homme, ce que Héra contredit. Les deux époux demandent son avis à Tirésias, qui a vécu dans la peau des deux sexes. Tirésias répond que si le

[836] *Ibid.*, p. 26
[837] *Ibid.*, p. 42

désir était divisé en dix parts, la femme prendrait neuf fois plus de plaisir que l'homme. Héra, enragée par cette réponse, rend Tirésias aveugle. Zeus, qui ne peut pas contredire les décisions de son épouse, offrira à Tirésias, en compensation, le don de la divination.

Cette version du mythe de Tirésias propose une lecture des comportements sexuels des hommes et des femmes et à leur façon d'appréhender la sexualité. Ainsi, comme le questionne Stéphane Proia à propos de ce mythe, « Faudrait-il parler de refoulement pour qualifier le retrait dans lequel semblent maintenus Tirésias et sa légende ? »[838].

Dans *Las ninfas a veces sonríen,* la figure du désir, symbolisée par la nymphe, met l'accent sur un plaisir féminin autonome, sans conséquences fatales et absent de toute culpabilité, qui a pourtant marqué la représentation féminine dans le domaine de la sexualité. Ana Clavel réinvente une image mythique de la femme d'aujourd'hui en mettant en scène la narration d'un érotisme qui rompt avec la vision passive de la sexualité féminine, mais qui n'aboutit cependant pas à concevoir le corps de la femme comme un symbole unique de la féminité. L'imaginaire de la nymphe recrée un être mythologique qui expérimente son désir en découvrant la sexualité et la transgression. Dans cette optique, la force de ce nouvel archétype d'Ana Clavel réside dans le fait d'être une construction originale qui idolâtre la corporéité de la femme en tant qu' objet du désir qui ne refuse pas la tradition, mais qui se concentre à mettre en relief l'autonomie de la joie et la passion de la femme. Si certaines écrivaines qui s'interrogent sur le désir de la femme ont recours à l'érotisme masculin pour concevoir une érotique féminine dérivée ou inversée, Clavel est, quant à elle, en quête d'un désir singulier pour caractériser sa nymphe.

Concha García signalait déjà que la corporéité de la femme continue à être emprisonnée dans une ligne de conduite qui ne lui correspond pas : «El deseo, desde el punto de vista literario, que pasa por ser reconocido por la mirada del otro, sólo lo ha formulado un amo y ahí es donde comienza la igualdad »[839]. L'imaginaire collectif est rempli d'images et de figurations de la femme qui renvoient au système patriarcal traditionnel de notre culture occidentale par le biais d'un système dual d'opposés. Force est de constater que l'archétype de la Vierge Marie répond à des attributs fortement

[838] PROIA, S. (2008) *De Tirésias au refus du féminin*. Dialogue 2008/2 (n° 180). Paris : Cairn. Fr, p. 7
[839] GARCÍA, C. (2003) « Las trampas del erotismo en la literatura escrita por mujeres de después del franquismo». Mexique: Servicio de publicaciones de la Universidad Nacional de México, UNAM, p. 47

enracinés dans la conscience collective, tels que la procréation, la virginité et la maternité, tandis qu'Eve, archétype opposé, est symbole de péché et de désobéissance. Dans cette optique, nous pourrions dessiner une grande variété de stéréotypes de femmes qui apparaissent redessinées dans des figures mythiques.

Alors, comment se détacher de cette vision dans laquelle toute Eve est une nouvelle Lolita, une Alice aux pays des merveilles ou une Emma Bovary? Nous pouvons penser que l'originalité du projet littéraire et artistique de l'auteure mexicaine tient dans le fait qu'elle ne tombe pas dans ces dualités fermées et opposées. Le personnage de Violeta dans *Las Violetas son flores del deseo* est construit sans voix propre, de sorte que la stratégie narrative ne pousse pas le lecteur à chercher dans cet archétype féminin la source première de la perversion.

Dans *Psychologie de l'inconscient,* Jung affirme que les archétypes divins dérivent d'une psyché historique et collective. Le diable et l'ange suscitent des émotions opposées parce qu'ils ont été reconnus par la conscience collective à la manière des valeurs qui génèrent ce type d'émotion dans le psychisme collectif. Nous pouvons transférer ces particularités au langage (Saussure et le signe linguistique) et à l'héritage de la philosophie hégélienne conçue en opposés : faible/fort, sensible/insensible…Le corpus d'Ana Clavel semble parvenir à ne pas mettre l'accent sur de tels binarismes, grâce à la mise en pratique d'une écriture qui se concentre sur le corps et le désir. La perception d'un regard plus métaphysique nous permet d'en approcher la réalité. Lire le corps et le désir dans l'œuvre de Clavel suppose de déconstruire ces domaines sociaux et linguistiques et de les lire comme des canaux pulsionnels qui invitent à la joie et au plaisir. La particularité de ses personnages fera écho aux instincts Son écriture se situe dans la même ligne de pensée que des auteures qui pensent qu'approfondir à travers la différence ou l'égalité nous éloigne déjà d'une subjectivité féminine. La construction d'un imaginaire féminin doit se reconnaître dans un sens universel et ne pas accroître des identifications genrées. Rubio Castro explique que:

> Afirmar que la identidad de las mujeres ha de construirse desde la diferencia significa rechazar la subjetividad humana-universal, donde la mujer no está ni se reconoce. Marcar la diferencia sexual supone una ruptura lógica, que permite enfrentarse a la historia y a la teoría de la igualdad. Identificarse, diferenciándose

> del estatuto ontológico humano genérico, supone no aceptar dicha universalidad, desvelando que la mujer no se reconoce en él[840].

L'exhibitionnisme des figures féminines que nous trouvons sur les couvertures d'Ana Clavel reflète déjà une évolution visuelle. Ces figurations ne semblent pas avoir être conçues pour être regardées ou jugées: ces corps s'exhibent pour leur seul plaisir, sans chercher l'approbation dans le regard de l'autre. On constatera, cependant, que certaines de ses représentations féminines ne dévoilent pas de visage, elles ne sont que des corps. Des corps sans tête et sans esprit qui n'ont pas besoin de « s'offrir » et qui ne cherchent pas la complaisance du regard de l'autre pour se sentir sexuellement désirables. Clavel a d'ailleurs organisé une exposition pour la publication de roman *Las ninfas a veces sonríen* où elle a présenté côte à côte, un corps de femme et une tête.

[840] RUBIO CASTRO, A. M. (1990) « El feminismo de la diferencia : los argumentos de una identidad compleja » España: Revista de estudios políticos, p. 12

Fig. 0–6. *Yo era mi Paraíso III*. 2013. Escultura intervenida por Ana Clavel para el multimedia "*Las ninfas a veces sonríen*" y la portada de la novela del mismo nombre publicada por Alfaguara.

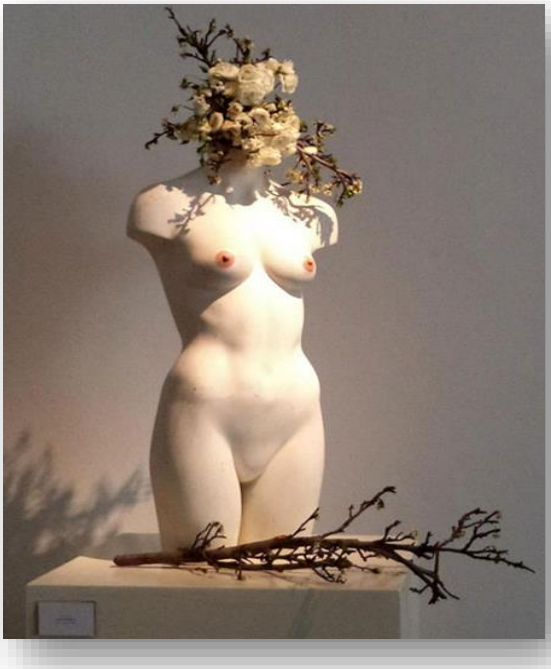

Fig. 0–7. *Yo era mi Paraíso III*. 2013. Escultura intervenida por Ana Clavel para el multimedia "Las ninfas a veces sonríen" y la portada de la novela del mismo nombre publicada por Alfaguara.

Des artistes comme Rocio Caballero, Maribel Portela, Maria Eugenia Chellet et María José Lavin, ont participé à cette exposition et, avec la mise en œuvre des archétypes de la féminité comme la nymphe ou la sirène, présentent de nouvelles formes de visionner l'identité du corps de la femme et son lien aux désirs.

Fig. 0–8. *Puro beso contenido*. Caballero, Rocío. 2013. Corsica en Puerto Vallarta, Jalisco (Mexique).

Fig. 0–9. *Image de couverture du livre « Las ninfas a veces sonríen »*. Clavel, Ana. 2013. Edition Alfaguara.

Dans cette optique, Calaffel prône l'évolution d'un corps féminin qui se suffirait à lui-même et qui prendrait une part active dans la consécration du plaisir:

> Un cuerpo existe para ser pensado, descubierto y señalado. Pero, ¿Cómo hacerlo? ¿Cómo lograr recuperar aquello que ha sido tachado, ocultado o ninguneado sistemáticamente? [...] O bien reinscribiéndolo desde las particularidades de un erotismo absoluto; o bien introduciéndolo en un orden semiótico de naturaleza somática y pulsional, a través del cual tanto el cuerpo como la palabra escrita sufren una suerte de travesía gozosa del mal que los transforma y los reterritorializa»[841].

Nous allons clore ce chapitre sur un passage qui résume parfaitement la dimension du corps chez Clavel, et dans lequel la métaphore littéraire octroie à la femme autant de beauté que de douleur. À cette occasion, la nymphe de Clavel semble se reconnaître dans la psyché de Méduse. Cet autre archétype mythique du désir se

[841] CALAFELL SALA, N. (2007) *Sujeto, cuerpo y lenguaje: los diarios de Alejandra Pizarnik*. Departemento de filología española. Barcelona: Universidad autónoma de Barcelona, p. 241

rapproche, selon Alborg, de la maternité, mais avec une dimension symbolique maléfique prêtée aux femmes :

> Todo era fuente, pero a su vez herida. Fulgurante. Resplandeciente. Todo me tocaba y me desbordaba. Los seres, imágenes, sombras, intenciones me hincaban sus dientes dulces y afilados. Yo me dejaba hacer: que la vida hundiera sus dientes en mi carne dispuesta que comenzaba a tatuarse de cicatrices luminosas. La belleza y su rostro oculto de Medusa acechaban por todas partes. Y yo manaba. Fluía con el mundo. Ignoraba, pero empezaba a descubrirlo: que el espanto y la belleza podían ser las caras intercambiables del Paraíso[842].

[842] CLAVEL, A. (2013) *Las ninfas a veces sonríen*. Mexique : Alfaguara, p. 56

Conclusion

Il y a quelque chose de plus important que la logique,

c'est l'imagination.

~ Alfred Hitchcock

Les récits littéraires que nous avons analysés ont été étudiés à travers le prisme des œuvres d'auteurs comme Freud, Lacan, Barthes ou Ricœur. De la psychanalyse à la linguistique, c'est à la lumière de leurs idées que nous avons tenté, dans ce travail de recherche, d'élucider la démarche littéraire de notre corpus d'écrivains.

Parmi les propositions théorico-critiques, notre étude a exploré, comme des axes d'interprétation, le domaine philosophique, la tradition esthétique et les théories de genre. Dans le cadre de ce travail de recherche, nous analysons de manière exhaustive trois ouvrages principaux d'Ana Clavel : *Las Violetas son las flores del deseo, Cuerpo náufrago* et *Las Ninfas a veces sonríen*.

Notre analyse s'est appuyée sur une perspective herméneutique qui a permis d'enrichir notre démarche à travers des domaines comme la psychanalyse et la critique, en réunissant nos lectures dans une tradition d'études culturelles très répandue pendant le XIXe et le XXe siècles. De telles approches méthodologiques nous ont permis de révéler la transgression comme style de codification de l'écrivain et de décodification du langage, grâce à nos procédés de lecture et de réception du texte.

La méthode fondamentale de notre étude a été une analyse psychocritique de la littérature, révélée par certains concepts qui ont consolidé les hypothèses de nature transdisciplinaire: le monde du rêve et de l'inconscient freudien et des concepts comme la sublimation et le fétichisme, la notion de pulsion scopique lacanienne, l'érotisme de Bataille et sa connexion avec l' *Unheimlich* freudien , la "métaphore vive" de Ricœur, les concepts de corps et d'identité de Merleau-Ponty, le neutre barthien, ainsi que les appréciations de Marcel Duchamp sur l'art conceptuel. Ces conceptualisations ont permis de renforcer les hypothèses plus significatives de ce travail : pouvons-nous penser la psychanalyse comme un mode d'écriture et/ ou de réception dans certaines sémantiques contemporaines ? La littérature contribue-t-elle à amplifier l'expérience esthétique déclenchée par des domaines comme les arts visuels ?

Dans cette recherche, nous avons analysé le regard comme mécanisme de transgression éclairci à la lumière de certaines esthétiques avant-gardistes comme le surréalisme. À partir d'une analyse détaillée de *Las Violetas son flores del deseo,*

nous examinons un questionnement plus ample autour de la thématique du regard comme artifice esthétique narratif qui a été dévoilé dans un ensemble d'écrivains contemporains qui n'appartiennent à aucun groupe homogène de création littéraire, et qui ont été agroupés, dans cette recherche, sous la marque d'une écriture de la transgression qui trouve sa similitude dans le domaine de l'image-métaphore.

Certes, la problématique du regard représente un univers qui apparaît peu exploré par la critique, malgré sa densité symbolique. Nous nous rapprochons de l'étude du regard comme un outil original et innovateur de l'écrivain contemporain, qui concentre à la fois des modes de représentation, d'imagination et de perception, des éléments perturbateurs des distinctions traditionnelles. Notre analyse a tenté de démontrer que, dans la narration d'Ana Clavel et d'autres auteurs protagonistes de cette thèse (Mario Bellatin, César Aira y Jorge Alberto Gudiño) se révèle un processus esthétique de la transgression qui est étroitement associé avec le domaine de la psychanalyse : le champ de la pulsion scopique.

Nous soutenons l'hypothèse que le « regard » engendre une esthétique narrative qui rapproche la littérature de la psychanalyse. Ainsi, les narrations du regard, que nous lisons à travers la pulsion scopique comme technique de réception du texte, relèvent d'un axe fondamental de réflexion, agissant aussi bien sur la thématique de ces narrations du désir que sur l'esthétique de la « jouissance ».

L'importance du regard avait déjà été mise en évidence par des auteurs comme Pierre Ouellet dans Poétique du regard. *Littérature, perception et identité* (2000). Nous suivons volontiers ce critique canadien dans sa réflexion sur comment le regard, tout au long du XXI è siècle, s'est converti dans un vrai spectacle de "mise en abyme" de la perception et de la conception esthétique. Les écrivains sont conscients de cet instrument de pouvoir qui est la parole et agissent avec la mise en performance de mécanismes associés au regard.

Notre étude a approfondi également dans les rapports corps-désir, en s'appuyant sur les travaux de Sigmund Freud, de Michel Foucault, de Georges Bataille et de Jacques Lacan. Le corps artificiel de la poupée se présente comme élément sémantique et visuel dans l'œuvre plastique et narrative de Clavel. La thématique de la poupée se contemple comme fétiche du désir que nous avons associé avec l'art et la littérature des avant-gardes historiques. Dans ce sens, cette analyse propose une étude métafictionnelle et intertextuelle avec le récit de

Felisberto Hernández, “Las Hortensias” (1949) et les productions artistiques de Hans Bellmer.

La figure de l’androgyne dans *Cuerpo náufrago* (2005), nous guide vers un champ vaste d’interprétation qui sera analysé par la mise en dialogue de cette narration avec des études théoriques poststructuralistes sur le genre et la sexualité – spécialement avec le travail de Judith Butler- mais aussi avec les productions d’artistes comme Marcel Duchamp. L’urinoir de Duchamp se déconstruit en entité de nature mixte, un objet qui perd ses propriétés masculines pour se transformer en un objet de désir féminin. À nouveau, le regard peut se lire comme un mécanisme favorisant la déconstruction du désir. Cette recherche entraîne une proposition pour investir ce roman d’Ana Clavel au corpus des textes littéraires qui offrent la possibilité d’analyse à partir de débats sur les questionnements des définitions ontologiques des concepts tels que le sexe, le genre et la sexualité. Pour cela, nous avons été amenés à présenter l’histoire du féminisme et des théories du genre. Dans les travaux de Pierre Bourdieu, Elisabeth Badinter et Teresa de Lauretis, mais surtout, dans les théories de Judith Butler, se reconnaîtront quelques idées de l’histoire fictionnelle d’Ana Clavel.

L’archétype de la nymphe a été étudié comme hypothèse de cette figure mythique dans Las ninfas a veces sonríen, en rapport avec l’imaginaire populaire (La Lolita (1955) de Nabokov et son terme de nymphette) et la tradition littéraire. Afin d’étayer nos hypothèses sur la subjectivité du corps de la poupée comme objet fétiche d’érotisme et de sensualité, la pensée freudienne est fondamentale, mais nous avons également parcouru les idées de Simone de Beauvoir, les théories de Javier Guerrero et de Daniel Mesa Gancedo. L’étude récente de Daniel Mesa Gancedo, *Extraños Semejantes: El personaje artificial: el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana* (2002), a été aussi une bibliographie intéressante pour notre recherche. Ce travail analyse certains personnages artificiels (parmi eux, la poupée) dans quelques ouvrages de la littérature hispanoaméricaine. Il faut mettre l’accent sur le travail de Guerrero, *Tecnologías del cuerpo. Exhibicionismo y visualidad en América Latina (2014)*. Il s’agit d’une proposition critique originale qui opère le corps non conventionnel dans l’œuvre d’auteurs Latino-américains comme Fernando Vallejo, Mario Bellatin ou Armando Reverón. Une telle étude s’observe comme un dialogue avec des corps du désir qui suscitent des expériences esthétiques en affinité avec celles que nous éveille la poupée d’Ana Clavel.

Pour cela, nous avons été amenés à présenter l'histoire du féminisme et des théories du genre. Dans les travaux de Pierre Bourdieu, Elisabeth Badinter et Teresa de Lauretis, mais surtout, dans les théories de Judith Butler, se reconnaîtront quelques idées de l'histoire fictionnelle d'Ana Clavel.

L'archétype de la nymphe de Clavel, nous conduira à penser la jouissance et le plaisir féminin à partir de la vision d'une identité féminine qui semble vouloir se détacher des imaginaires traditionnels féminins concernant le désir de femme. Ana Clavel donne voix à un personnage qui manque de nature humaine, mais qui expérimente le désir et la sexualité de la même façon que les êtres humains l'aventurent. Dans ce sens, ce stéréotype littéraire nous glisse vers quelques voies du féminisme français, telles que, Julia Kristeva et le concept d'abjection dans *Poderes del horror* (1980), de Luce Irigaray dans *Ce sexe qui n'est pas un* (1977) et de Hélène Cixous dans *Le rire de la méduse* (2010).

Nous avons interprété ce que « dévoilent » véritablement ces textes au-delà de la dualité sémantique (signifiant-signifié). Dans ces sémantiques, les yeux ne sont plus un instrument visuel quelconque, puisque ces auteurs contemporains nous invitent à « regarder » autrement. Le langage du désir s'en trouve renouvelé et enrichi, et nous éloigne peu à peu, par la présence de sensations inédites, d'une dimension polarisée et genrée des identités et des émotions corporelles.

La philosophie de Merleau-Ponty, centrée sur le corps, déclenche la voie à de multiples représentations de la corporéité en rapport au sujet, à la connaissance et au monde. Traiter le corps signifie pour Merleau-Ponty l'envisager vers une ouverture des aspects. Selon le philosophe français, il y a des phénomènes du corps qui vont au-delà d'une explication organique de celui-ci. Les idées de Merleau-Ponty ont élargi notre lecture des corps dérobés par les sens et les catégories du genre et du langage vers l'expérience d'une signification ontologique. Merleau-Ponty l'explique ainsi :

> Il faut sans aucun doute reconnaître que la pudeur, le désir, l'amour en général ont une signification métaphysique, c'est-à-dire qu'ils sont incompréhensibles si l'on traite l'homme comme une machine gouvernée par des lois naturelles, ou même comme un « faisceau d'instincts », et qu'ils concernent l'homme comme conscience et comme liberté. L'homme ne montre pas ordinairement son corps, et, quand il le fait, c'est tantôt avec crainte, tantôt avec l'intention de fasciner. Il lui semble que le regard étranger qui parcourt son corps le dérobe à lui-même ou qu'au

> contraire l'exposition de son corps va lui livrer autrui sans défense, et c'est alors autrui qui sera réduit à l'esclavage[843].

Les phénomènes liés au corps se « vivent », d'après notre analyse, dans la différence entre les pulsions et les instincts. Et c'est selon cette perspective que les idées du corps de Merleau-Ponty, qui les aperçoit en tant qu'entités à la fois physique et à la fois conscience, trouvent une corrélation avec nos hypothèses de lecture du corpus d'Ana Clavel et quelques narrations qui solidifient notre thèse. Les instincts possèdent pour Merleau-Ponty une fonction biologique, tandis que le domaine de pulsions psychanalytiques nous mène vers une dimension plus métaphysique du corps, qui présente la caractéristique d'une dialectique avec l'Autre pour révéler sa reconnaissance et son existence (exhibitionnisme, voyeurisme…).

La lecture de ces récits nous éloigne d'un rapport causal des mécanismes du regard (je regarde, donc je désire) qui se voit supplanté par une logique conciliatrice (je regarde et je désire). Notre interprétation s'est basée, en partie, sur ces questions fondamentales : comment l'écriture du désir et la création littéraire se réinventent-elles à travers les enjeux de certains mouvements d'avant-garde ? De quelle manière le lecteur d'aujourd'hui perçoit-il ces mécanismes et dans quelle mesure son propre regard peut-il en sortir transformé

Rappelons que pour Barthes, le texte de jouissance est : « celui qui met en état de perte, celui qui déconforte[…], fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage »[844].

Selon notre analyse, le mécanisme du regard, pris en tant qu'artifice esthético-sémantique, permet une expression poétique du désir en repensant les espaces et la notion de frontière : l'imaginaire, organisé comme un langage, et la réalité textuelle, qui, d'après Lacan, échapperait à la représentation d'une autre réalité parallèle et s'associerait à l'impossibilité de la jouissance.

---

[843] MERLEAU-PONTY, M. (1945). *La Phénoménologie de la perception*. Paris : Ed. Universalis, 2015, pp. 194-195

[844] BARTHES, R. (1972) *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Ed. Essais, 2014, p. 12

Le paradigme de la jouissance s'identifie à travers les histoires fictionnelles de nos personnages, qui se représentent en lutte avec leurs propres pulsions non normatives et en quête d'un érotisme inaccessible ou interdit par la société. Afin de consolider cette dialectique qui entrouvrirait la possibilité d'une esthétique de la jouissance, il nous faut rendre visible ce jeu qui harmonise et concilie des termes souvent opposés sur le plan sémantique, afin de dévoiler un espace transgressif qui se situerait au-delà du langage :

> Or cette redistribution se fait toujours par coupure. Deux bords sont tracés : un bord sage, conforme, plagiaire (il s'agit de copier la langue dans son état canonique, tel qu'il a été fixé par l'école, le bon usage, la littérature, la culture), et un autre bord, mobile, vide (apte à prendre n'importe quels contours), qui n'est jamais que le lieu de son effet: là où s'entrevoit la mort du langage. Ces deux bords, le compromis qu'ils mettent en scène, sont nécessaires. La culture ni sa destruction ne sont érotiques[845].

Ana Clavel nous avance lors d'une interview que Lacan et Barthes sont ses précurseurs lorsqu'il s'agit de faire émerger cette esthétique visuelle de la séduction du désir :

> Decía Lacan que "la mirada es la erección del ojo". Tenía avanzada la escritura de Las Violetas son flores del deseo cuando encontré la cita en un libro titulado: Surrealism/Desire Unbound. Para entonces ya había escrito la frase "La violación comienza con la mirada" con la cual arranca mi noveleta. Y me regocijé porque ambos sabíamos de lo que estábamos hablando. Yo soy totalmente visual. El poder de lo visual ejerce una estética de la seducción y de los intercambios que a su vez define una especie de "Síndrome de Scherezada": la necesidad de seducir con las palabras. No en balde, cuando leí a Rolland Barthes, hice mía su frase: "El texto que usted escribe debe probarme que me desea"[846].

C'est dans cette optique que nous avons appliqué à ces textes poétiques les théorisations de Ricœur sur la « métaphore-vive ». Seule la transgression sémantique peut nous rapprocher d'une telle jouissance esthétique. La métaphore de Ricœur déstabilise, repère et rompt avec l'opposition des termes de la chaine paradigmatique,

[845] *Ibid*., p. 7
[846] Interview avec Ana Clavel, PLAZA-MORALES, N. (2017) « El poder de la mirada hecho deseo ». Rome: Cuadernos del Hipogrifo

permettant ainsi d'envisager la disparition de la duplicité du langage (signifiant-signifié). L'approche herméneutique de Ricœur sur l'étude de la métaphore, nous a permis d'étayer nos hypothèses et de nous éloigner de la tradition aristotélicienne, qui considère la phrase comme unité de base.

Ricœur propose une nouvelle sémantique pertinente dans l'ensemble de la prédication avec la métaphore de « voir comme », où le discours prend un sens plus poétique, permettant ainsi de percevoir une « ressemblance » dans la dissemblance, c'est-à-dire de réconcilier des termes différenciés par le système langagier. La métaphore de « voir comme » se déchiffre dans un travail d'interprétation qui relève de l'herméneutique et non de la sémantique, autrement dit, il s'agit d'une manière d'explorer une image prédicative qui définit cette ressemblance. Selon Ricœur : « Le langage neutre n'existe pas », de sorte que nous pouvons trouver dans le langage « figuré » cette espèce de transgression qui joue avec des termes en opposition pour marquer l'expression de la ressemblance. Notre hypothèse nous a amené à l'un des champs des possibles pour lire cette ressemblance dans une écriture du désir, toujours dans une optique de lecture herméneutique et à travers les mécanismes de la pulsion scopique.

La transgression envisage un nouvel ordre linguistique et sémantique qui élargit le sens de la dualité des catégories au lieu de les isoler.

C'est cette démarche de « voir deux choses dans une seule » que nous avons transposée à une lecture des corps du désir en nous rapprochant à une esthétique de la jouissance à travers la pulsion scopique. La pulsion est une force irrépressible qui rejoint la vie et la mort, les pulsions agressives et libidinales, le sadisme et le masochisme etc., des dualités présentées comme antagonistes qui pourraient s'harmoniser dans une lecture transgressive. Les idées de Ricœur et de sa métaphore « voir comme » peuvent se percevoir en lien avec celles de Lacan et de sa catégorie de la pulsion scopique, tout en se rapprochant des réflexions de Barthes pour ce qui est du domaine de la jouissance.

Afin de consolider notre hypothèse à travers l'étude des récits littéraires du corpus des écrivains auxquels notre thèse s'intéresse, nous avons interprété la signification des mots qui nous renvoient au paradigme des pulsions psychanalytiques, un champ qui dialogue avec des phénomènes corporels tels que la perte, la pudeur, le

dégoût. Une réalité où le désir étrange et mouvementé oscille, comme l'écrit Barthes, entre le plaisir et « l'inter-dit » :

> L'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas là où le vêtement bâille? Dans la perversion (qui est le régime du plaisir textuel) il n'y a pas de «zones érogènes» (expression au reste assez casse-pieds); c'est l'intermittence, comme l'a bien dit la psychanalyse, qui est érotique: celle de la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la chemise entrouverte, le gant et la manche); c'est ce scintillement même qui séduit, ou encore: la mise en scène d'une apparition/disparition[847].

Ana Clavel reconnaît que la pulsion scopique se représente comme forme esthétique de son écriture du désir et une telle démarche est involontaire : « Ha sido involuntario. Pero mi pulsión escópica campea por campos de contención y pausa, un asedio amoroso y moroso, nunca pornográfico – bueno, hasta ahora»[848].

C'est dans cette optique que nous avons appliqué à ces textes poétiques les théorisations de Ricœur sur la « métaphore-vive ». Seule la transgression sémantique peut nous rapprocher d'une telle jouissance esthétique. La métaphore de Ricœur déstabilise, repère et rompt avec l'opposition des termes de la chaine paradigmatique, permettant ainsi d'envisager la disparition de la duplicité du langage (signifiant-signifié). L'approche herméneutique de Ricœur sur l'étude de la métaphore, nous a permis d'étayer nos hypothèses et de nous éloigner de la tradition aristotélicienne, qui considère la phrase comme unité de base.

Ricœur propose une nouvelle sémantique pertinente dans l'ensemble de la prédication avec la métaphore de « voir comme », où le discours prend un sens plus poétique, permettant ainsi de percevoir une « ressemblance » dans la dissemblance, c'est-à-dire de réconcilier des termes différenciés par le système langagier. La métaphore de « voir comme » se déchiffre dans un travail d'interprétation qui relève de l'herméneutique et non de la sémantique, autrement dit, il s'agit d'une manière

[847] BARTHES, R. (1972) *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Ed. Essais, 2014, p. 9
[848] Interview avec Ana Clavel, PLAZA-MORALES, N. (2017) « El poder de la mirada hecho deseo ». Rome: Cuadernos del Hipogrifo

d'explorer une image prédicative qui définit cette ressemblance. Selon Ricœur : « Le langage neutre n'existe pas », de sorte que nous pouvons trouver dans le langage « figuré » cette espèce de transgression qui joue avec des termes en opposition pour marquer l'expression de la ressemblance. Notre hypothèse nous a amené à l'un des champs des possibles pour lire cette ressemblance dans une écriture du désir, toujours dans une optique de lecture herméneutique et à travers les mécanismes de la pulsion scopique.

La transgression envisage un nouvel ordre linguistique et sémantique qui élargit le sens de la dualité des catégories au lieu de les isoler.

C'est cette démarche de « voir deux choses dans une seule » que nous avons transposée à une lecture des corps du désir en nous rapprochant à une esthétique de la jouissance à travers la pulsion scopique. La pulsion est une force irrépressible qui rejoint la vie et la mort, les pulsions agressives et libidinales, le sadisme et le masochisme etc., des dualités présentées comme antagonistes qui pourraient s'harmoniser dans une lecture transgressive. Les idées de Ricœur et de sa métaphore « voir comme » peuvent se percevoir en lien avec celles de Lacan et de sa catégorie de la pulsion scopique, tout en se rapprochant des réflexions de Barthes pour ce qui est du domaine de la jouissance.

Afin de consolider notre hypothèse à travers l'étude des récits littéraires du corpus des écrivains auxquels notre thèse s'intéresse, nous avons interprété la signification des mots qui nous renvoient au paradigme des pulsions psychanalytiques, un champ qui dialogue avec des phénomènes corporels tels que la perte, la pudeur, le dégoût. Une réalité où le désir étrange et mouvementé oscille, comme l'écrit Barthes, entre le plaisir et « l'inter-dit » :

L'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas là où le vêtement bâille? Dans la perversion (qui est le régime du plaisir textuel) il n'y a pas de «zones érogènes» (expression au reste assez casse-pieds); c'est l'intermittence, comme l'a bien dit la psychanalyse, qui est érotique: celle de la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la chemise entrouverte, le gant et la manche); c'est ce scintillement même qui séduit, ou encore: la mise en scène d'une apparition/disparition .

Ana Clavel reconnaît que la pulsion scopique se représente comme forme esthétique de son écriture du désir et une telle démarche est involontaire : « Ha sido involuntario. Pero mi pulsión escópica campea por campos de contención y pausa, un asedio amoroso y moroso, nunca pornográfico – bueno, hasta ahora».

Dans cette perspective, nous avons formulé, sur un ton philosophique, le glissement des catégories. Au niveau sémantique, rappelons que la jouissance et les pulsions figurent des champs qui admettent des sensations considérées comme ambivalentes (joie, douleur…). Et au niveau linguistique, le principe de «voir comme »nous a permis de déplacer la fonction référentielle du langage et d'aller au-delà de ce qui est « donné à voir ». Cette démarche implique une révolution dans la manière dont le lecteur effectuera sa lecture, puisqu'il devient acteur de la reconstruction d'un texte qui vise in fine la transformation de sa propre perception.

Nos interprétations nous amènent à formuler le déploiement d'une évolution vers l'idée d'une « neutralité » des corps, qui concrétise une altérité conciliant des réalités jusqu'à présent pensées en tant qu'opposées, comme peuvent l'être le biologique du corps et une corporalité qui concilie des catégories langagières tels que la pudeur et l'impudeur à travers la métaphore avec la pulsion scopique.

Au cours de cette recherche, les travaux d'Elisabeth Badinter, Pierre Bourdieu et Françoise Héritier trouvent écho à une possible évolution des catégories sociales et génériques dans les domaines de l'art et de la littérature. Badinter comme Bourdieu évoquent l'existence d'un système d'opposés qui régit notre manière de percevoir le monde et les catégories de pensée. Selon Badinter, une telle structure trouve son origine dans une dimension inconsciente, tandis que pour Bourdieu, l'organisation dichotomique est de nature sociale et prend sa source dans la séparation biologique de l'identité corporelle. Bourdieu prône l'expérimentation d'une telle rupture binaire, en envisageant qu'un tel changement pourra se mener à partir d'une redéfinition des schèmes de perception et de réception.

La lecture que nous avons menée du roman Cuerpo náufrago d'Ana Clavel nous a permis, par l'intermédiaire des projections des personnages, de nous rapprocher d'une

identité complémentaire entre le masculin et le féminin, qui redessinerait les genres vers une catégorie de dénaturalisation, tout en ironisant sur la normativité sexuelle et genrée. Clavel se rapproche du postulat de Badinter, pour qui une société androgyne permettrait l'émergence d'une civilisation nouvelle et la fin utopique du patriarcat. C'est selon cet angle que l'idée d'Ana Clavel semble avoir toujours été celle de déstabiliser la manière dont le désir se normativise.

Force est de constater que le personnage du roman est paradoxalement tiraillé entre le fait de vouloir renouveler son système de pensée, tout en conservant une vision du monde dichotomique. Ana Clavel nous amène donc à nous interroger sur les failles éventuelles d'une pensée « neutre ». Notre cerveau et la société sont-ils prêts pour un tel changement de perception ?

La conception de l'urinoir et sa conversion en objet d'érotisme d'essence féminine, permet à Ana Clavel de remettre en question l'absurdité des catégories en utilisant la confusion des genres.

Le ready-made de la couverture de Cuerpo náufrago nous transmet déjà cette idée de conciliation des binarismes en les opposant dans une même image, de façon à « neutraliser » la vision binaire que nous avons des objets. L'auteure asexualise les objets au fil de la progression de la caractérisation du personnage principal et de sa nouvelle identité « neutralisée ». Avec le ready-made, Ana Clavel a d'abord opéré une rupture des binarismes masculins et féminins telle que notre rétine les perçoit, pour nous inciter à les réconcilier en une seule image. C'est dans cette perspective qu'elle allie l'art néoclassique (le tableau de Jean Auguste Dominique Ingres La Fontaine) et l'art moderne (La Fontaine de Marcel Duchamp). Au-delà de la transgression artistique de ce ready-made qui fait dialoguer des époques distinctes, l'artiste nous propose d'accéder à un univers érotique féminin qui évolue vers des modèles de féminité transgressifs. Dans cette ligne de pensée, le personnage de la nymphe d'Ana Clavel dans Las ninfas a veces sonríen est caractérisé de façon inédite, voire révolutionnaire. Dans ce roman, l'écrivaine mexicaine s'écarte d'une caractérisation humaine pour transcender une sexualité considérée sous la marque de la normativité.

« Somos cuerpos encarcelados en nuestras mentes », comme se le répète le personnage d'Antonia de Cuerpo náufrago. Nous avons supposé que la construction de ce personnage visait à effacer le dualisme séparatiste cartésien (corps et âme) et

renversait la conception platonicienne du sensible et de l'intelligible. Notre corps, en tant qu'instance ontologique, supplanterait-il finalement l'importance suprême du monde platonicien ?

Tout au long de la narration, le personnage d'Antonia imagine le désir comme une entité métaphysique que nous projetons en cristallisant une forte pulsion de nature instinctive. Le désir recherché par le personnage se présente comme un instinct inné jamais complètement domestiqué par les injonctions culturelles et sociétales.

Et c'est dans cette perspective que nous avons déchiffré les confessions du protagoniste de Las Violetas son flores del deseo et son désir pervers. La perversion, renvoyée à l'état de nature, nous a permis d'élargir les enjeux du désir et du langage et de représenter une lecture de l'énigme psychanalytique des pulsions à travers la littérature. C'est d'ailleurs par l'intermédiaire de la création que le protagoniste a pu refreiner ses désirs incestueux pour sa fille Violeta. En construisant des poupées en plastique qui se prêtent à un désir interdit car considéré comme pervers, on constate que la perversité est toujours bien présente. À travers les paroles de son personnage, elle le pousse à extérioriser ses pulsions de façon extrême ; la phrase « le Viol commence par le regard » souligne cette dialectique du désir et du regard.

Las Violetas sont-elles des êtres ambivalents qui reflètent à la fois l'innocence de l'enfance et la perversité fétichiste de l'adulte ? Leur existence montre sans doute le pont qui permet au personnage de se conforter dans un état hybride entre la réalité et le fantasme.

La richesse de cette caractérisation entrouvre la possibilité d'une conciliation entre le naturel et l'artificiel, le corps réel et en plastique. Et c'est sous cette perspective que nous trouvons une corrélation entre le récit de Felisberto Hernández, « Las Hortensias » et l'art de Hans Bellmer. Pourquoi Ana Clavel a-t-elle choisi ces auteurs comme source de la métafiction de ses romans ? La réponse se trouve peut-être dans la dissolution de la binarité entre le naturel et l'artificiel et dans la progression de la construction de la neutralité.

Les poupées à taille réelle de l'exposition d'Ana Clavel, présentées en parallèle de la parution de son roman Las Violetas son flores del deseo et de la production de poupées de Hans Bellmer, ont renforcé et illustré la dimension de l'interdit et de la perversité en mettant en corrélation l'ambivalence des pulsions et la réconciliation

d'états parfois antinomiques. Influencés par l'esthétique de Bataille, ces objets sont le symbole d'une transformation qui fragilise les contraires à la faveur d'une dimension neutrale qui doit se réinventer à travers la pulsion scopique.

Le regard porté par Barthes, à propos de la séduction comme troisième terme, nous amène à reconnaître que la différence entre deux termes ne signifie pas pour autant leur opposition. Nous nous sommes ainsi rapprochés de l'esthétique de Bataille et du concept d'abjection de Julia Kristeva, dont les expériences du regard mêlent les extrêmes et déconstruisent leur signification normative. Nous avons donc constaté que l'art nous permet de nous représenter le monde avec une diversité plus grande que ce que nous offre la réalité, et nous encourage à mettre en avant une neutralité ouverte, comme le montre Ana Clavel par l'intermédiaire des poupées.

Cette thèse avait également pour but de comprendre pourquoi des auteurs tels qu'Ana Clavel, Mario Bellatin et César Aira ont souhaité rendre hommage à Duchamp à travers leurs fictions et leurs productions artistiques. L'idée d'une révolution provocatrice qui déstabilise les frontières entre les schèmes perceptifs et réceptifs a fortement imprégné le travail de Duchamp et l'avant-garde artistique. Nous avons pu observer dans la littérature et les arts visuels une démarche esthétique similaire qui déconstruit la pensée binaire occidentale, en renouvelant certains procédés de l'avant-garde avec l'introduction inédite de la pulsion scopique. Le choix de la psychanalyse comme code identitaire de l'écrivain contemporain pourrait s'expliquer par l'idée que l'énigme psychanalytique contribue à développer une expérience esthétique de la neutralité qui ne se reconnaît pas dans une différentiation qu'elle cherche à déstabiliser sans s'engager dans l'abstraction.

La littérature contemporaine est-elle déclinante ? Cela dépend certainement de la manière dont nous lisons le texte. Au-delà de la phrase et du mot, il nous faut accéder à un nouveau langage qui nous permettrait de transcender le désir en jouissance : « C'est la gageure d'une jubilation continue, le moment où par son excès le plaisir verbal suffoque et bascule dans la jouissance ».

Notre réflexion nous a amené à envisager l'existence de la « neutralité » en tant que catégorie de l'écriture contemporaine. Si elle est avérée, elle nécessite des outils de compréhension spécifiques et suppose une ouverture vers d'autres champs artistiques.

L'artiste a deux choix qui s'offrent à lui pour justifier l'existence de la réalité du neutre : inventer une nouvelle réalité (ex nihilo) ou déconstruire celle qui existe pour la renouveler. Les écrivains que nous avons étudiés semblent avoir, consciemment ou pas, emprunté cette seconde voie, en confrontant les extrêmes pour mieux « neutraliser » notre réalité.

Rappelons que l'art moderne déstabilise le spectateur, en l'entraînant dans un chaos où l'œuvre dialogue avec la fusion des styles. Nous pouvons soutenir l'hypothèse que le « neutre » suit le renouvèlement de cet héritage paradoxal qui élargit la fusion de courants et des idées. Mais cette tentative progressiste réintroduit un nouvel ordre en créant celui du neutre : il reconnaît donc à nouveau l'existence de catégories, mais cherche à les réconcilier, contrairement aux époques précédentes. L'idée de neutralité n'est donc pas une rupture ni même une fusion des deux genres, mais plutôt une reconnaissance qui concilie la différenciation. Elle présente une structure simple qui suit une évolution que nous résumerons par les formules suivantes :

Époque de l'Antiquité grecque : A, B,(C=A+B)

Explication : Il y avait trois êtres mythologiques, dont un être qui présentait des caractéristiques masculines et féminines.

Époque Victorienne – XIXe : A ! B→A ≠B

Explication : l'existence de deux sexes qui consolident leurs différences.

XX siècle : A ≠B→A ∪ B

Explication : Les sexes normatifs interagissent (des femmes masculines, des hommes féminins, des transgenres…).

XXI siècle : A ∪ B→A & B

Explication : Les deux sexes normatifs se réconcilient en reconnaissant leurs différences et en jouant avec leurs identités.

Cette réflexion remet fondamentalement en question nos héritages. Le post-modernisme éclaire davantage cette symbiose face à la difficulté d'une rééducation d'un être humain qui sera pourtant éternellement la proie de ses pulsions. Notre système de pensée est obligé à réinventer des réalités qui échappent à une limitation du langage, de la pensée et de la culture. Si le corps nous permet « d'être au monde », il semble ne pas se métamorphoser aussi rapidement que l'évolution de sa perception. Grâce aux héritages de l'avant-garde, nous avons les moyens, en tant que lecteurs, de décrypter, au-delà du langage formalisé, une nouvelle réalité où, pour le moment, l'énigme de la pulsion scopique propose, à travers l'écriture, de concilier les opposés. Il semblerait qu'il faille, avant qu'un tel changement sociétal n'ait lieu, observer attentivement le message d'« écrivains-prophètes », appellation que nous empruntons du poème de Victor Hugo, et dont leur art nous permettrait peut-être d'entrevoir la révolution à venir.

L'art et la littérature demeurent des véritables moteurs de réflexion qui remettent en cause l'inertie dans laquelle nous maintient le binarisme, et nous amènent à envisager l'hypothèse d'une neutralité source de créativité, et contenant en son sein l'essence d'une révolution artistique qui repense l'altérité.

Bibliographie

I. ŒUVRES D'ANA CLAVEL

1. ROMANS ET CONTES

CLAVEL, ANA. (2000) *Los deseos y su sombra*. Mexique : Alfaguara.

__(2005) *Cuerpo náufrago*. Mexique : Alfaguara.

__(2007) *El dibujante de sombras*. Mexique : Alfaguara.

__(2007) *Las Violetas son flores del deseo*. Mexique : Alfaguara.

__(2012) *Amor y otros suicidios*. Mexique : Ediciones B.

__(2013) *Las ninfas a veces sonríen*. Mexique : Alfaguara.

__(2015) *El amor es hambre*. Mexique : Alfaguara.

2. ARTICLES D'ANA CLAVEL

__(2009) *Soy totalmente visual*. Ciencia Ergo Sum. Mexique: Universidad Autónoma del Estado de México: pp. 101-102.

__(2011) *Hombres narrados por mujeres*. Mexique: Revista de la universidad de México.

3. BLOGS ET SITES D'ANA CLAVEL

__A la sombra de los deseos en flor: www.AnaClavel.com

__ Hombres que juegan a las muñecas: https://anaclavel.com/blog/?p=242

__(2012) Video "Caldo largo de cola de sirena". Source: https://anaclavel.com/blog/?p=117

4. INTERVIEWS AVEC ANA CLAVEL

ANONYME (2007) « La mexicana explora los límites del incesto». Mexique: Agencia Efe.

ANONYME (2013) « Soy una autora del deseo: Ana Clavel ». Mexique, D.F. : La Cronica (www.lacronica.com).

ARELLANO, DIEGO ARMANDO. (2013) « La seducción del lenguaje. Una conversación con Ana Clavel ». Mexique: Revista Cuadrivio, n° 10.

HERRERA, JORGE LUIS.(2006)« Ana Clavel, Escritora de deseos y sombras ». Mexique: La Colmena.

PEREZ GUEVARA, JAQUELINE. (2015) «Los deseos de Ana Clavel ». Ciudad Juárez, Mexique: Servicio de publicaciones de la Revista Ombligo.

PLAZA-MORALES, NATALIA. (2017) « El poder de la mirada hecho deseo ». Rome: Cuadernos del Hipogrifo.

5. ESSAIS D'ANA CLAVEL

__(1984) « Fuera de escena ». SEP/CREA. Mexique: Letras Nuevas.

__(1992) « Amorosos de atar ». Cualiacán: DICOFUR/Gob. del Edo. de Sinaloa.

__(2002) « Paraísos trémulos ». Mexique: Alfaguara.

__(2008) « Los caballeros las prefieren calladas ». Site web *www.violetasfloresdeldeseo.com*, En ligne sur : https://www.violetasfloresdeldeseo.com/revista/capitulos/ensayo.pdf

__(2014) « CorazoNadas ». Mexique: Ed. Regiomontada Posdata

II. ŒUVRES ET TRAVAUX CRITIQUES SUR L'ŒUVRE D'ANA CLAVEL

1. OUVRAGES

LAVERY, JANE ELISABETH, (2015) *The Art of Ana Clavel: Ghosts, Urinals, Dolls, Shadows and Outlaw Desires*. Studies in Hispanic and Lusophone Cultures. Taylor and Francis. London: Ed. Kindle.

LAVERY, JANE ELISABEHT. ET FINNEGAN, NUALA. (2010) *The Boom Femenino in Mexico: Reading Contemporary Women's Writing*. Uk : Cambridge Scholars Publishing.

2. OUVRAGES PARTIELLEMENT CONSACRÉS À ANA CLAVEL

ESTRADA, OSWALDO. (2009) *Sor Juana's Gender Transgressions in the Works of Ana Clavel and Cristina Rivera Garza*. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas Vol. 4. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. Iss. 1-2.

GÓMEZ, MILAGROS NOEMÍ. (2012) *The (re)inscription of the female body, sexuality, performance, pain and illness in the narrative of female Mexican writers*. California: University of California Devis.

HORNIKE, DAFNA. (2013) *Orientation towards home or the boundaries of the nomad*. New York: Faculty of the Graduate School of Cornell University.

VENKATESH, VINODH. (2011) *Masculine textualities: Gender and neoliberalism in contemporary Latin American fiction*. EE.UU: University of North Carolina at Chapel Hill.

3. REVUES ET ARTICLES

PLAZA-MORALES, NATALIA . (2010) Compte-rendu de *Cuerpo náufrago*. La laguna: Revista Clepsydra. Instituto universitario de estudios sobre la mujer, nº9.

__(2011) Compte-rendu de *Las Violetas son flores del deseo*. La Laguna: Ateneo de la Laguna, nº29.

__(2012) *Intertextualidad entre las obras Las Violetas son flores del deseo y Las hortensias.* Madrid: Anales de literatura hispanoamericana. Universidad Complutense de Madrid.

__(2015) *La cultura de la imagen. La imagen como signo en la literatura mexicana.* Santiago: Crítica.cl – Revista latinoamericana de ensayo.

__(2016) *Cuerpos extraños en exhibición: Las muñecas sexuadas de Hans Bellmer y de Ana Clavel*. Verbeia Número 1, Universidad Camilo José Cela.

__(2016) *Lo andrógino en la poética de Ana Clavel: Cuerpo Náufrago (2005)*. Anuari de Filologia. Literatures Contemporànies, Universitat de Barcelona.

__(2016) *Mirada escópica y vanguardia en la poética de Ana Clavel y de Mario Bellatin*. Revistas Científicas Complutenses, Escritura e Imagen, vol 12, pp. 73-89.

__(2016) *Una lectura de los sueños diurnos y del inconsciente onírico del personaje de "Las violetas son las flores del deseo" de Ana Clavel*. La Rioja: Ogigia: Revista electrónica de estudios hispánicos, N° 19, pp. 5-19.

__(2018) *Una lectura del deseo fetichista del personaje de "Las Violetas son las flores del deseo" y su relación con las muñecas*. Zaragoza: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Tropelías.

RODRIGUEZ LOZANO, MIGUEL. (2012) «Nada es lo que parece. Estudios sobre la novela mexicana 2000-2009». Mexique: Instituto de investigaciones filológicas.

SPRINGER, JOSÉ MANUEL. (2015) *Imaginar el deseo masculino desde lo femenino y viceversa: Cuerpo náufrago de Ana Clavel*. Ciudad de México: Revue Réplica 21.

III. OUVRAGES ET TRAVAUX THÉORIQUES ET CRITIQUES GÉNÉRAUX

AGACINSKI, SYLVIANE. (2012). *Femmes entre sexe et genre*. Paris: Seuil.

AGAMBEN, GIORGIO. (1977) *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*. Turín: Einaudi, 2006.

__(2008). *Che cos'è il contemporaneo*? Roma: Editeur Nottetempo, 2008.

AÍNSA, FERNANDO. (2010) « Palabras nómadas: Los nuevos centros de la periferia ». Chile: Revista Alpha.

AIRA, CÉSAR. (1992) *La prueba*. Mexique: Ediciones Era, 2000.

__(1993) *Cómo me hice monja*. Espagne: Ed. Debolsillo, 2014.

__(1996-2011) *Relatos reunidos*. Madrid: Ed. Mondadori, 2013.

__(2010) «La nueva escritura». Rosario: Revista Boletín Universidad Nacional del Rosario, No 8, p. 165-170.

__(2012) *A Brick Wall*. Madrid: Ed. Del Centro Editores.

ALAZRAKI, JAIME. (1978) *Narrativa y crítica de nuestra Hispanoamérica.* Madrid: Éd. Castalia. Transcription par Henzo Lafuente. 2001.

ALBERCA, MANUEL. (2007) *El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción*. Málaga: Biblioteca Nueva.

ALLENDE, ISABEL. (1994) *De amor y de sombra*. Mexique: Debolsillo.

__(2014) *Afrodita*. Barcelona: Planeta De Agostini, 2014.

ÁLVAREZ RIVERA, ADRIANA. (2016) *Ambigüedad y subversión fantásticas en la narrativa de Amparo Dávila*. Salamanca: Universidad de Salamanca, departamento de literatura española e hispanoamericana.

AMÍCOLA, JOSÉ. (2008) « Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira) ». Argentina: Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas Vol. 9.

ANDRÉ, JACQUES. (1998-1999) *Incestes*. Paris: Presses Universitaire de France, 2014.

ANDRE, JACQUES ET CHABERT, CATHERINE. (2004) *L'oubli du père*. Paris: Presses Universitaires de France.

ANONYME. (2016) « Pour dénoncer la censure, l'artiste Deborah de Robertis se dénude une nouvelle fois dans un musée». Paris : France info. Interview avec DE ROBERTO, DEBORAH

ARAGON, LOUIS. (1942) *Les yeux d'Elsa*. Paris : Editions Seghers-Poésie d'abord, 2012.

ARRAIGA FLÓREZ, MERCEDES. (2003) « Literatura escrita por mujeres, literatura femenina y literatura feminista en Italia ». Actas del IV Seminario de la Asociación Universitaria de Estudios de Mujeres (AUDEM). Sevilla: 17-19 de octubre, 2002.

ARROYO PIZARRO, YOLANDA. (2011) *Historias para morderse los labios*. Puerto Rico: Ed. Pasadizos.

__(2012) *Caparazones*. Puerto Rico: Ed. Egales, Format-Kindle.

__(2012) *Violetas*. Puerto Rico: Ed. Createspace, Format-Kindle.

ASSOUN, PAUL. LAURENT. (1995) *Le pervers et la femme*. Paris : Anthropos.

__(1996) *Littérature et psychanalyse*. Paris: Ellipses.

__(2001) *Le regard et la voix*. Paris: Economica.

__(2002) *Le fétichisme*. Paris: Ed. PUF, 1994.

__(2002) *Le vocabulaire de Freud*. Paris: Ellipses.

__(2007*) Leçons psychanalytiques sur le fantasme*. Paris: Ed. Economica.

__(2007) *Leçons psychanalytiques sur le masochisme*. Paris: Ed. Economica.

AUMONT, JACQUES. (1992) *La imagen*. Barcelona: Ed. Paidós.

LANGSHAW AUSTIN, JOHN. (1970) *Quand dire, c'est faire*. Paris: Ed. Poche Essais.

BADINTER, ELISABETH. (1992) *XY, de l'identité masculine*. Paris: Ed. Odile Jacob, 1994.

BARTHES, ROLAND. (1964-80) *El susurro del lenguaje Más allá de la palabra y de la escritura.* Barcelona: Editorial Paidós Ibérica, 1994.

__(1966) *Critique et vérité*. Paris: Ed. Seuil, 1999.

__(1967) *La mort de l'auteur*. Paris : Ed. Seuil, 2002.

__(1972) *Le degré zéro de l'écriture*. 1972. Paris: Ed. Essais, 2014.

__(1973) *Le plaisir du texte.* Paris: Ed. Essais, 2014.

__(1975) *Roland Barthes par Roland Barthes*.Collection « Écrivains de toujours», Paris : Seuil , 2013.

__(1977-1978) *Le Neutre. Cours au collège de France.* Paris : Ed. Seuil, 2002.

__(1984) *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV.* Paris. Ed. Seuil, 2015.

BASTILLA PADILLA, CARLOS. (1994). La *casa de Tántalo: historia imaginaria de la progenie central de la tragedia griega.* Colombia: Ed. Plaza & Janés.

BATAILLE, GEORGES. (1943) *L'expérience intérieure*. Paris: Ed. Gallimard, 2005.

__(1957). *L'érotism*e. Paris: Les Éditions de Minuit, 2007.

BEAUVOIR, SIMONE. (1949*) Le deuxième sexe*. Paris: Ed. Gallimard, 2010.

BÉCQUER, GUSTAVO ADOLFO. (1864) *Rimas y leyendas*. Madrid: Ed. EDAF S. L., 2007.

BELLATIN, MARIO. (2007) *El Gran Vidrio.* España: Ed. Anagrama.

__(2009) *Salón de Belleza*. Madrid: Ediciones S.A.

__ (2011) *Disecado*. Mexique: Ed. Sexto piso.

__*Obras reunidas* (2013). Madrid: Ed. Alfaguara.

Ouvrages citées:

__(1992) *Efecto Invernadero*.

__(1993) *Canon Perpetuo.*

__(2005) *La escuela del dolor humano de Sechuán.*

BELLEMIN-NOËL, JEAN. (1978) *Psychanalyse et littérature. Que sais-je* ? Paris: Presses universitaires de France.

BELLMER, HANS. (1957) *Petite anatomie de l'inconscient physique ou petite anatomie de l'image*. Paris:Ed. Allia, 2002.

BENEDETTI, MARIO. (1963) *Felisberto Hernández o la credibilidad de lo fantástico*. Literatura uruguaya, siglo XX. Monteviedo: Arca Editorial.

BENJAMIN, WALTER. (1936) *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Dritte Fassung). Frankurt: Suhrkamp, 1980.

__(1936) *L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique.* Paris : Ed. Allia, 2011.

BERENSON, BERNARD. (1948) *Aesthetics and History*. Uk: Constable & CO, 1950.

__(1948) *Estética e historia en las artes visuales*. Mexique: Fondo de cultura económica, 2015.

BERTHAND, VICHYN. (1993) « Pour une clinique de l'étiologie paternelle ». Revue Française de Psychanalyse, Vol. 57, nº2. Paris : PUF.

BINET, ALFRED. (1887) *Le fétichisme dans l'amour*. Paris : Bibliothèque des Introuvables, 2000.

BODDY-EVANS, MARION. (2017) *Art Glossary: Perspective*. Article publié sur www.thoughtco.com.

BOMBAL, MARÍA LUISA. (1998) *La última Niebla, La amortajada*. Barcelona : Planeta Pub Corp.

BONNET, GÉRARD. (1984) *Les perversions sexuelles*. Paris: PUF, 2011.

BORDONS GANGAS, TERESA. (2005) *Imágenes del exceso: posibilidades de una crítica de la sobremodernidad*. Santiago de Chile: Crítica. Cl.

BORGES, JORGE LUIS, OCAMPO, SILVIANA. ET BIOY CASARES, ADOLFO. (1940) « Antología de la literatura fantástica ». Barcelona: Hispano Americana, S. A, 1977.

BOUCHARD, GUY. (1988) « L'androgynie comme modèle hétéropolitique » Quebec : Ed. Philosophiques.

BOULLOSA,CARMEN. (2009) *El complot de los románticos*. Barcelona: Ed. Siruela Nuevos Tiempos.

BOURDIEU, PIERRE. (1998) *La domination masculine*. Paris : Seuil.

BRETON, ANDRE. (1924) *Manifeste du surréalisme*. Paris :Ed. Folio, 1985.

__(1935) *Position politique du surréalisme*. Paris :Ed. Le livre de Poche, 1991.

__(1937) *L'amour fou.* Paris: Ed. Folio, 2004.

__(1991) *La Beauté convulsive*. Paris : Catalogue de l'exposition au Centre Pompidou.

BUSST J. L. (1967), « The Image of the Androgyne in the Nineteenth Century », Romantic Mythologies. N. York: Barnes and Noble.

BUTLER, JUDITH. (1990) *Trouble dans le genre* (Gender Trouble). Le féminisme et la subversion de l'identité. Paris : La Découverte, 2006.

__(1993) *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'.* London: Routledge.

__ (2004) *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Ed. Síntesis.

CALAFELL SALA, NURIA. (2007) *Sujeto, cuerpo y lenguaje: los diarios de Alejandra Pizarnik.* Barcelona: Departemento de filología española. Barcelona: Universidad autónoma de Barcelona.

CALASSO, ROBERTO. (2008) *La locura que viene de las ninfas*. Mexique: Ed. SextoPiso.

CAMUS, ALBERT. (1943) *Le Mythe de Sisyphe : L'espoir et l'absurde dans l'œuvre de Franz Kafka*. Paris: Ed. Gallimard.

CASTELLANOS, ROSARIO. (2006) *Poesía no eres tú.* Madrid: FCE.

CASTRO, GINETTE. (1986) « Problématique de la réception ». Paris : Revue Française d'Études Américaines.

CASTRO, SIXTO. JOSÉ. (2005) *En teoría es arte. Una introducción a la estética*. Samalanca: Editorial Edibesa.

CASTRO RICALDE, MARICRUZ. (2012) *El género, la literatura y los estudios culturales en México*. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, vol. XVII, núm. 35. Mexique: Universidad de Colima.

CERF, JULIETTE. (2012)"Jean-Luc Nancy, penseur du corps, des sens et des arts ». Paris, : Telerama.fr. Interview avec NANCY, JEAN-LUC.

CHABERT, CATHERINE, COBLENCE, FRANÇOISE ET ANDRE, JACQUES. (2013) L*e corps de psyché*. Paris : Éditions Presses Universitaires de France.

CHEVILLARD, ÉRIC, MICHON, PIERRE, GAILLY, CHRISTIAN ET LENOIR, HELENE (2009). *La relation écriture-lecture*. Paris : L'Harmattan.

CIXOUS, HELENE (2010) *Le Rire de la méduse et autres ironies*. Paris : Ed. Galilée.

COHEN, JEAN. (1966) *Structure du langage poétique*. Paris : Ed. Flammarion.

COMAR, PHILIPPE. (1992) *La perspective en jeu : les dessous de l'image*. Paris : Ed. Gallimard.

COMPAGNON, ANTOINE. (2007) *La littérature pour quoi faire* ? Collège de France. Paris: Ed. Fayard.

CORTÁZAR, JULIO. (1975) *Prólogo a la casa inundada y otros cuentos*. Barcelona: Ed. Lumen, 1975.

CORTÉS ROCCA, PAOLA. (2012) *La insoportable levedad del yo. Iturbide y Bellatin en El Baño de Frida Kahlo*. Buenos Aires: Revista Filología/XLIV.

DANTO, ARTHUR. (1996) *After the End of art : contemporary art and the pale of history.* Princenton: Princeton University Press, 2014.

DE LAURETIS, TERESA. (1987). *Technologies of gender*. Bloomington : Indiana University Press.

__(2015). *Género y teoría queer*. Mora (B. Aires) . Vol.21, n.2.

DE LAUTOUR, VASSILI. JOANNIDES. (2017) *Pourquoi la reconnaissance d'un genre "neutre" sera difficile en France*. Article publié sur le journal *LesEchos*. En savoir plus sur :

https://www.lesechos.fr/idees-debats/cercle/cercle-170489-pourquoi-la-reconnaissance-dun-genre-neutre-sera-difficile-en-france-2090238.

DEBORD, GUY. (1967) *La société du spectacle*. Paris : Folio, 1996.

DEJOURS, CHRISTOPHE.(2009) *Les dissidences du corps*. Paris : Petite Bibliothèque Payot.

DELAPORTE IXCHEL. (2013) «Le féminisme a pour ambition de révolutionner la société». Paris: Ed. L'Humanité. Fr. Interview avec DORLIN, ELSA.

DELAUME, CHLOE. (2010) *La règle du je*. Paris : Presse Universitaire de France.

DELEUZE, GILLES. (1967) *Présentation de Sacher Masoch*. *Le froid et le cruel*. Paris : Les Ed. de Minuit, 2007.

DELFOUR, MARIE FRANCE (1999) *Inceste et langage : l'agir hors la loi.* Paris : L'Harmattan.

DESCARTES, RENE. (1647) *Méditations métaphysiques*. Paris : Édition Broché, 2015.

__(1649) *Les passions de l'âme*. Paris : Charpentier, libraire Éditeur, 1842.

DESNOS, ROBERT. (1923) *De l'érotisme*. Paris : Gallimard.

DESSONS, GERARD (1997) « Pour une sémantique de l'art ». Paris : Revue de linguistes de l'Université Paris Ouest Nanterre.

__ (2004) *L'Art et la manière*. Paris : Ed. Champion.

__ (2010) *La Manière Folle*. Paris : Ed. Manucius, Format Kindle.

DIDI-HUBERMAN, GEORGES. (1992) *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Les Éditions de Minuit.

__ (2003) *Images malgré tout*. Paris : Les Éditions de Minuit.

__(2013) *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid : Editorial Círculo de Bellas Artes, 2008.

__ (2014) *Essayer voir*. Paris : Les Éditions de Minuit.

DIEZ PLATAS, MARÍA DE FÁTIMA. (2002) *Las ninfas en la literatura y en el arte de la Grecia arcaica.* Dissertation. Madrid: Servicio de publicaciones de Tesis,Facultad de filología, Universidad Complutense.

DOLTO, FRANÇOISE. (1983) *Sexualité féminine*. Paris : Gallimard, 1996.

__(1999) *Jeu de poupées*. Paris : Ed. Mercure de France.

DONOSO, JOSÉ. (1966) *El lugar sin límites*. Barcelona : Éditorial Bruguera, 2004.

DORLIN, ELSA. (2009) *Sexe, genre et sexualités.* Paris : Ed. Presses Universitaires de France, 2009.

DOUBROVSKY, SERGE. (1977) *Fils.* Paris : Ed. Folio (Poche), 2001.

DUBUFFET, JEAN. (1968) *Asphyxiante culture*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2010.

DUCHAMP, MARCEL (1987) *Le processus créatif*. Paris : Éditions L'Echoppe.

ECHAVARREN, ROBERTO. (2000) *Performance. Género y Transgénero*. Buenos aires: Ed. Eudeba.

ECO, UMBERTO. (1962) *L'œuvre ouverte*.Paris : Seuil, 1965.

ELLMANN, MARY. (1968) *Thinking about women*. Wilmington: Mariner Books, 1970.

ESCRIBANO, PEDRO. (2012) « El incesto es nuestro gran tema ». Perú. Ed. La República. Interview avec KRISTAL, EFRAÍN.

ESQUIVEL, LAURA. (1989) *Como agua para chocolate*. Mexique: Debosillo.

ESTEBAN, MARI LUZ. (2004) *Antropología del cuerpo*. Barcelona: Ed. Bellatera.

FERNÁNDEZ, JOSEFINA. (2004) *Cuerpos desobedientes. Travestismo e identidad de género.* Buenos Aires: Ed. Edhasam.

FERRAND, MICHELE. (2004) *Féminin, masculin*. Paris : Éditions La Découverte, 2004.

FLADENMULLER, FREDERICK. (2010) *La voix neutre du chaos : étude sur la complexité de textes modernes.* New York : Peter Lang Publishing.

FLAHUTEZ, FABRICE. (2005) « Ce qui cache l'image, ce que montre La Poupée » (2005). Disponible en ligne : https://ewns.wordpress.com/2006/03/02/anatomie-du-desir-de-toute-urgence-exposition-hans-bellmer.

FOUCAULT, MICHEL. (1963) *Préface à la transgression*, Paris: Éd. Gallimard Quarto, 2001.

__ (1966) *Les mots et les choses*. Paris : PUF, 2014.

__(1976) *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. Paris : Éd. Gallimard, 2013.

__(1980) *Conférences prononcées à Dartmouth College*. Paris : Vrin, coll. « Philosophie du présent / Foucault inédit », 2013.

__(1984) *Histoire de la sexualité II. L'usage des plaisirs.* Paris : Ed. Gallimard, 2013.

FREDERICK, HELENE.. (2010) *La poupée de Kokoschka*. Paris: Éd. Gallimard.

FREUD, SIGMUND. (1900) *L'Interprétation du rêve*. Paris : PUF, 2012.

__(1901) *Psychopathologie de la vie quotidienne*. Paris : Payot, 2001.

__(1901) *Sur le rêve*. Paris : Éd. Gallimard, 1988.

__(1905) *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Paris : Éd. Gallimard, 1987.

__ (1908) « La création littéraire et le rêve éveillé ». Paris : Ed. PUF, 1985.

__ (1912) *Totem et tabou*. Paris : Éd.Gallimard, 1993.

__(1915-7) *Introduction à la psychanalyse*. Paris : Éd. Payot, 1965.

__(1919) «L'Inquiétante étrangeté». Traduit de l'Allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty. Les Classiques de Sciences sociales, 1933.

__(1919b) « Un enfant est battu ». Œuvres Complètes. Paris: PUF, 1996.

__(1920) « Au-delà du principe de plaisir ». Essais de psychanalyse. Paris : Éd. Payot, 2001.

__(1921) « Psychologie des foules et analyse du moi ». Essais de psychanalyse. Paris : Payot, 2001.

__(1927a) *L'avenir d'une illusion.* Paris : Flammarion, 2009.

__(1927b) «Le fétichisme». Nouvelle revue de psychanalyse, nº4. Paris : Éd. Gallimard, 1970.

__(1929) *Le malaise dans la culture*. Paris : PUF, 1971.

__(1931-32) *Sur la sexualité féminine*. La vie sexuelle. Paris : PUF, 1971.

GABILONDO, ÁNGEL. (1996) *Introducción Estética y hermenéutica*: *Leer arte.* Recopilación. Madrid: Ed. Tecnos/Alianza, 2011.

GADAMER, HANS. GEORG. (1976-86) *Estética y hermenéutica*. Recopilación. Madrid: Ed. Tecnos/Alianza, 2011.

Travaux cités:

__(1964) *Estética y Hermenéutica.*

__(1967) *Imagen y gesto.*

__(1972) *Poesía y mímesis.*

__(1984) *Intuición e intuitividad.*

GAGNE, BARBARA. (2001) *L' androgynie psychique chez Carl Gustav Jung.* Canada : Faculté de philosophie. Université Laval.

GARBER, MARJORIE. (1992) *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural anxiety*. London: Routledge.

GARCÍA, CONCHA. (2003) « Las trampas del erotismo en la literatura escrita por mujeres de después del franquismo». Mexique: Servicio de publicaciones de la Universidad Nacional de México, UNAM.

GARCÍA, MARIANO. (2017) *Sua cuique persona: retrato y vanguardia en la conformación de la autoficción moderna.* Chile: Revista chilena de estudios latinoamericanos.

GARCÍA PONCE, JUAN. *Obras reunidas*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2008.

GARGALLO, FRANCESCA. (2005) « Escritura de mujeres, escritura de la diferencia ». Manzana de la discordia, Colombia : Universidad del Valle.

GENETTE, GÉRARD. (1972) *Métalepse.* Paris : Seuil, 2004.

__(1979) *Introduction à l'architexte*. Paris : Éd. Essais, 2004.

__(1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1992.

__(1983) *Discours du récit*. Paris : Seuil, 2007.

GERMAIN, SYLVIE. (2004) *Les personnages.* Paris : Éd. Gallimard.

GIL, EVE. (2005) *Cenotafio de Beatriz*. Sevilla: Rd. Ediciones.

__*Tinta Violeta*. Mexique: Ed. Suma de Letras, 2012.

GOLDBER, ROSELEE. (2002) *La performance, du futurisme à nos jours*. Paris : Éditions Thames and Hundson SARL.

GÓMEZ, MARIZTA ISAKA(2016) « Erotismo, Violencia y Género ». Colombia: Universidad del Valle.

GORDON, ROCÍO. (2010) « Repensando las primeras vanguardias del Cono Sur más allá del gesto: Juan Emar, Felisberto Hernández y Macedonio Fernández ». E.E.UU: College Park, University of Maryland.

GUDIÑO, JORGE ALBERTO. (2011) Jorge Alberto. *Con amor, tu hija.* Mexique: Éd. Alfaguara.

GUERRERO, JAVIER. (2014) *Tecnologías del cuerpo: Exhibicionismo y visualidad en América* Latina. Mexique: Ed. Iberoamericana.

HABERMAS, JURGEN. (1985) *Le discours philosophique de la modernité: Douze conférences*. Paris: Gallimard, 2011.

HARAWAY, DONNA. (1984) A *Cyborg Manifesto*. London: Ed. Routledge, 1991.

HEGEL, GEORG. WILHELM. FRIEDRICH. (1807) *Phénoménologie de l'esprit*. Paris : Éd. Gallimard, 1993.

__*Esthétique*, tome premier. 1935 (posth.). Traduction française de Ch. Bénard, 1840-1851. Disponible en ligne : (http://classiques.uqac.ca/classiques/hegel/esthetique_1/Hegel_Esthetique_tome_I.pdf)

HEIDEGGER, MARTIN. (1935) *De l'origine de l'œuvre d'art*. Paris : Ed. Payot & Rivages.

GOLD HEILBRUN, CAROLINE. (1982) *Toward a Recognition of Androgyny*. New York: Norton & Company.

HEINICH, NATHALIE. (2014) *Le Paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*. Coll. Bibliothèque des sciences humaines.Paris : Ed. Gallimard.

HELGUERA, PABLO. (2002) *Las guerras de la contemplación*. Colombia: Columna de Arena.

HERITIER, FRANÇOISE. (1995). *MASCULIN/FEMININ. La pensée de la différence*. Paris : Éd. Odile Jacob.

__(2012). *MASCULIN/FEMININ II.Dissoudre la hiérarchie*. Paris. Éd. Odile Jacob.

HERNÁNDEZ, FELISBERTO. (1949) *Las Hortensias y otros relatos*. Buenos Aires: El Cuenco de plata, 2010.

__(1960) *La casa inundada y otros cuentos*. Colección Palabra Menor. Barcelona: Ed. Lumen, 1975.

__(1983) *Obras completas*. Mexique: Ed. Siglo XXI.

HORNIKE, DAFNA. (2008) *Los sujetos nómades en Clarice Lispector y Mayra Santos-Febres.* Canada: University of Calgary. Départment of French, Italian and Spanish.

HUGO, VICTOR. (1862) *Les Misérables*. Paris : Ed. Hatier, 2012.

HUIDOBRO, VICENTE . (1934) *Cagliostro*. Santiago: Ed. Andrés Bello, 1978.

HUTCHEON, LINDA. (1980) *Narcissistic narratif : The Metafictional Paradox*. Canada: Wilfrid Laurier University Press, 2013.

IRIGARAY, LUCE. (1974) *Ce sexe qui n'en est pas un*. In: Les Cahiers du GRIF, n°5. *Les femmes font la fête font la grève*. pp. 54-58.

JARQUE, FIETTA. (2007) «Cada livro mío tiene un Yo fantasmagórico». España: Éd : El País. Interview avec BELLATIN, MARIO.

JOANNIDES DE LATOUR, VASSILI. « Pourquoi la reconnaissance d'un genre 'neutre'sera difficile en France ? ». Paris : Les Echos. fr, 2017.

JOUVE, VICENT. (1993) *La lecture*. Paris: Éd. Hachette.

__(2001) *L'effet personnage dans le roman*. Paris : Éd. PUF.

JULIANO CORREGIDO, MARÍA DOLORES. (2011) *Cultura y sexualidad*. Article contenu dans la collection de VILLALBA AUGUSTO, C. et NACHO ALVAREZ, L.. *Cuerpos políticos y agencia*. Granada: Universidad de Granada.

JUNG, CARL. (1913) *Psychologie de l'inconscient*. Paris: Ed. Poche, 1996.

KANT, EMMANUEL. (1790) *Analytique du beau. Critique de la faculté de juger ou critique du jugement*. Paris : Éd. Hatier, 2007.

__ (1798) *Anthropologie d'un point de vue pragmatique*. Paris : Éd. La Bibliothèque Digitale, 2014.

KLEIN, MELANIE. (1968) *Le Complexe d'Œdipe*. Paris : Payot, 2006.

KRISTEVA, JULIA. (1969) Sèméiotikè. *Recherches pour une sémanalyse*. Paris : « Points Essais» n° 96, 1978.

__ (1980) *Pouvoirs de l'horreur*. Paris : Seuil.

__ (1983) *Histoires d'amour*. Paris. Ed. Folio.

__ (1999) *El porvenir de la revuelta*. Madrid: FCE.

__ (2000) *Le Génie féminin*, tome II. Paris : Éd. Folio « Essais » n° 433.

KULAWIK, KRZYZTOF. (2009) *Travestismo lingüístico. El enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca.* Espagne:Éd. Iberoamericana.

LACAN, JACQUES. (1956-57) *Le séminaire Livre IV*, La relation d'objet. Paris : Ed. Seuil, 1998.

__(1957-8) *Le séminaire Livre V*, Les formations de l'inconscient. Paris : Ed. Seuil, 1998.

__ (1958-9) *Le séminaire, Livre VI, Le désir et son interprétation*. Paris : Ed. De la Marinière, 2006.

__(1959-60) *Le séminaire, Livre VII, L'éthique de la psychanalyse*. Paris : Ed. Seuil, 1986.

__(1960) *Subversión del sujeto y* dialéctica *del deseo en el inconciente freudiano. Escritos* I. Mexique : Siglo Veintiuno editores, 1978.

__(1963) *Des noms-du-père*. Paris: Ed. Seuil, 2005.

__(1964) *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse.* Le *Séminaire, Livre XI.* Paris: Ed Poche, 2014.

__(1966) *Écrits*. Paris : Éd. Seuil.

LADJALI, CECILE. (2004). « Quand j'écris, je ne suis d'aucun sexe ». Revue Diogène, 2004/4, n° 208. Paris : Presses universitaires de France.

LAGACHE, DANIEL. (2009) *La psychanalyse*. Paris: PUF.

LAKHDARI, SADI. (1996). « Ángel Guerra de Benito Pérez Galdós. Une étude psychanalytique » Paris : Éd. L'Harmattan.

LAPLANCHE, JEAN ET PONTALIS, JEAN BERTRAND. (1967) *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris: PUF, 2007.

__(1985) *Fantasme originaire. Fantasme des origines. Origines du fantasme.* Paris: Ed. Hachette, 1998.

LAURENT LEPALUDIER. ET AL. (2003) *Métatextualité et métafiction*. Rennes: Interférences, Presse Universitaire de Rennes.

LAVIN, MONICA. (2003) *Tonada de un viejo amor*. Mexique: Plaza & Janes.

LICATA, NICOLAS. (2017) « À la recherche d"une réalité "vraie" : entre peur métaphysique et angoisse dans l'autofiction (néo)fantastique hispano-américaine ». Belgique: Université de Liège.

LIPOVETSKY, GILLES. (1983). *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain.* Paris: Essais Folio.

LIPOVETSKY, GILLES., ET JUVIN, HERVÉ. (2011). *El occidente globalizado: Un debate sobre la cultura planetaria*. Barcelona: Ed. Anagrama.

LIPOVETSKY, GILLES., ET SERROY, JEAN. (2010). *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico.* Barcelona: Ed. Anagrama.

LODGE, DAVID. (2011) *El arte de la ficción*. Barcelona: Ediciones Península.

LÓPEZ, IRMA M. (2005) *El boom de la narrativa femenina de México: su aporte social y sus rasgos literarios.* Mexique: Agrupación Política Nacional, Cuadernos de la corregidora.

LÓPEZ-PELLISA, TERESA (2015) *Patologías de la realidad virtual: Cibercultura y ciencia ficción*. Madrid: Fondo de cultura económica.

LÓPEZ-PENEDO, SUSANA. (2008) *El laberinto Queer*. Madrid: Ed. Egales.

LÖWY ILANA. ET ROUCH, HELENE. (2003) *La distinction entre sexe et genre. Une histoire entre biologie et culture*. Ed. Cahiers du Genre, n°34. Paris : Ed. L'Harmattan.

LUISELLI, VALERIA. (2010) *Papeles falsos*. Mexique: Éd. SextoPiso.

LUSARDI, MARTINE. (2016) « Ces poupées qui ne veulent pas être que des jouets ». Paris : Cahiers Jungiens de psychanalyse, Ed. Figures Miroirs.

MADRID MOCTEZUMA, PAOLA. *Una aproximación a la ficción narrativa de escritoras mexicanas contemporáneas: de los ecos del pasado a las voces del presente*. Alicante: Universidad de Alicante, N° 16, 2003.

MAGDALENO, ARIANA. (2009) *La identidad fronteriza a través de las experiencias generacionales en "Sirena Selena vestida de pena*". Florida: Atlantic University, ProQuest Dissertations Publishing.

MANSON, MICHEL. (2002) *La Poupée de Cosette, de la littérature au mythe*. Publié dans POIREL (Evelyne) (direct.), Lorsque l'enfant parait …Victor Hugo et l'enfance, Paris : Somogy, p. 64-87.

MARCEL, GABRIEL. (1935) *Être et avoir*. Paris : Aubier, Ed. de Montagne.

MASTRETTA, ANGELES. (1996) *Mal de amores*. Barcelona: Seix Barral, 2013.

__(2013) *La emoción de las cosas*. Barcelona: Seix Barral.

MATOS-CITRON, NEMIR. (2013) *Las mujeres no hablan así*. España: Ed. Lulu. Format Kindle.

MERLEAU-PONTY, MAURICE. (1945). *La Phénoménologie de la perception*. Paris : Ed. Universalis, 2015.

__ (1960) *L'Œil et l'esprit*. Paris : Ed. Folio, 2006.

__ (1964) *Le visible et l'invisible*. Paris : Éd. Gallimard, 2014.

MESA GANCEDO, DANIEL. (2002) *Extraños semejantes: el personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005.

MICHAUD, YVES. (2003) *L'art à l'état gazeux, Essai sur le triomphe de l'esthétique.* Paris: Ed. Stock.

MICHEL-REY, JEAN. (1998) *La forme en jeu*. Paris: Presses universitaires de Vincennes Saint Denis.

MILLET, KATE. (1970) *Sexual politics*. Columbia: Columbia University Press, 2015.

MISTRAL, GABRIELA. (2002) *Antología poética*. Madrid: Ed. Edaf S.A.

MOERS, ELLEN. (1976) *Literary women*. Oxford: Oxford University Press, 1985.

MOI, TORIL. (1986) *Who's afraid of Virginia Woolf? Sexual/Textual politics*. Feministic literary théory. New York: Roudledge.

MOLLOY, SYLVIA. (2012) *El común olvido*. Argentina: Ed. Eterna cadencia

MONNEYORON, FREDERICK. (1993) « De l'androgyne au misogyne : l'infernale dialectique des décadents ». Paris : Les Cahiers du GRIF.

MONTESINOS, RAFAEL.(2007) *Perfiles de la masculinidad*. Paris: Editores Plaza y Valdes.

MORA, VICENTE LUIS. (2017) « Vidas de mentira: funciones sustitutivas y simbólicas de las muñecas en algunos ejemplos de la narrativa hispánica ». Zaragoza: Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada.

MORALES, ANA MARÍA. (2008) *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo.* Mexique: Éd. Oro de la Noche/CILF.

MUGNIER, JEAN PAUL. (2013) *De l'incestueux à l'incestuel*. Paris: Éditions Fabert.

MUJICA, BARBARA . ET FLORENSA, EVA.(1999) , *Antologia de la Literatura Espanola: Siglos XVIII y XIX.* Oregon: Ed. Wiley.

MUSITANO, JULIA. (2016) *La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos*. Concepción: Acta literaria, nº52.

NABOKOV, VLADIMIR.(1955). *Lolita*. Paris: Ed. Gallimard, 2001.

NASIO, JUAN DAVID. (2005) *Le fantasme. Le plaisir de lire Lacan*. Paris: Éd. Payot.

NEYENS, JEAN. (1965). Interview avec Duchamp, Marcel. «Will go underground ». Interview publiée par Tout-fait, the Marcel Duchamp Studies Online Journal, 2002.

NOGUEROL, FRANCISCA. (2006) « Poéticas de la mirada en Cagliostro de Vicente Huiodro. L'œil, la vue et le regard: la création littéraire et artistique contemporaine». Sous la direction de Philippe Merlo. Lyon : Grimh, LCE, Grimia.

ORTEGA, ALICIA. (2014) «Me siento escritor cuando voy desescribiendo». Chile: Universidad Andina Simón Bolivar. Interview avec Bellatin, Mario.

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. (1925) *La deshumanización del arte*. Madrid: Alianza, 2003.

OUELLET, PIERRE.(2000) *Poétique du regard : Littérature, perception et identité*. Paris : Les Éditions du Septentrion.

OVIEDO, JOSÉ MIGUEL. (2012) *Historia de la literatura hispanoamericana.* Madrid: Alianza Editorial, S.A.

PARAT, HELENE. (2004) *L'inceste.* Paris: Ed. Presses Universitaires de France.

PASINI, WILLY. (2002) *La force du désir.* Paris : Ed. Odile Jacob.

PAU, ANTONIO. (2005) *Felisberto Hernández. El tejido del recuerdo*. Madrid: Ed. Trotta.

PAZ, OCTAVIO. (1950) *El laberinto de la soledad*. Madrid: Ed. Cátedra, 2015.

__(1973) *Apariencia desnuda*. Madrid: Alianza Ed, 1991.

__(1987) *Los privilegios de la vista.* Obras completas IV. Barcelona: Edición Galaxia Gutenberg, 2001.

__ (1993) *La llama doble Amor y erotismo.* Barcelona: Seix Barral, 2014.

PEDRAZA JIMÉNEZ, FELIPE. *Edición crítica de las rimas de Lope de Vega.* Castilla la Mancha: Universidad de Castilla la Mancha, 2013.

PENG, JENYU. (2009) *À l'épreuve de l'inceste.* Paris: PUF.

PENHOAT, LUCILLE. (2013) *La complémentarité du pour-soi et du pour-autrui pour la connaissance du corps dans la troisième partie de L'Être et le néant de Sartre*. Nantes : Université de Nantes.

PERI ROSSI, CRISTINA. (1992) *La última noche de Dostoievski*. Barcelona: Ed. Mondadori.

PICARD, MICHEL. (1986) *La lecture comme jeu*: Essai sur la littérature. Paris: Éd. Minuit, 2011.

PIGLIA, RICARDO.(1997) « Conferencia de literatura y psicoanálisis ». Buenos Aires: Asociación Psicoanalítica Internacional (IPA).

PIRLOT, GERARD ET PENDEILLI, JEAN LOUIS. (2009) *Les perversions sexuelles et narcissiques.* Paris: Ed. Armand Colin, 2e édition, 2012.

PLATAS RAMÍREZ, MARCOS. (2011). Interview avec Jorge Alberto Gudiño. *Con amor, tu hija, una novela sobre las pasiones y aberraciones de un escritor*. Mexique: Cronica.com.mx

PLATON. *Œuvres de Platon* – volume 2. 388 av. J.-C. Paris. Ed. Société du Panthéon littéraire. 1845.

__*Timée* – Critias. 360 av. J.-C.. Paris : Ed. Flammarion, Traduit par Luc Brisson. 1992.

__*L'État ou la République*. 315 av. J.-C.. Paris : Ed. Charpentier, 1855.

PLAZA-MORALES, NATALIA . (2016) *La literatura como procedimiento. Análisis estético-narrativo de La prueba, Canon perpetuo y Efecto invernadero*. Hapax, Revista de la Sociedad de Estudios de Lengua y Literatura, Salamanca, vol. 9, pp. 105-124

__(2017) *Reflexiones sobre el arte a través de la mirada: "El Perro" de César Aira*. Murcia: Revista Monteagudo, 3.a Época – N° 22 – pp. 345-348.

PONTALIS, JEAN BERTRAND. (2004) *Le dormeur éveillé*. Paris: Ed.Mercure de France.

POPPER, KARL. (1963) *Conjectures et réfutations. La croissance du savoir scientifique.* Paris: Payot, 1985.

POSADA KUBISSA, LUISA.(2015) *Las mujeres son cuerpo: reflexiones feministas.* Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

PRECIADO, BEATRIZ. (2002) *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Opera Prima.

PREMAT, JULIO. (2005) «Lire en ignorant. Les écrivains argentins et la littérature fréudienne». Paris: Savoirs et cliniques.

__(2013) « Los relatos de vanguardia o el retorno de lo nuevo ». Colombia: Cuadernos de literatura. Ponficia universidad javeriana.

PRINCE, NATHALIE. (2008) *Le fantastique*. Paris: Ed. Armand Colin.

QUESADA GÓMEZ, CATALINA. (2009). *La metanovela Hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*. Madrid: Arco/Libros.

RABAU, SOPHIE. (2002) *L'intertextualité*. Paris: Ed. Flammarion.

RACAMIER, PAUL CLAUDE . (2010) *L'inceste et l'incestuel*. Paris : Ed. Dunod.

RAMOS-IZQUIERDO, EDUARDO. (2007) « Espaces érotiques : de Delvaux à Cortázar » in E.RAMOS-IZQUIERDO, EDUARDO. ET SCHOBER, ANGELIKA. (dir.). *L'espace de l'éros*. Actes du colloque. Limoges: PULIM.

RANK, OTTO. (1983) *Le mythe de la naissance du héros*. Paris: Payot, 2000.

RAYMOND, CHARLES. (2001) *Le vocabulaire de Derrida*. Paris: Ed. Ellipses, 2015.

REY, FRANÇOIS. (2014) *L'amour en marge*. Paris: Ed. La Musardine.

REPUBLIQUE FRANÇAISE, *Code pénal*, Article 222-23.

RICHARDS, JEAN. TRISTAN. (1999) *Structures inconscientes du signe pictural*. Paris: L'Harmattan.

RICŒUR, PAUL. (1969) *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique, t. 2*. Paris : Seuil, 2013.

__(1975) *La Métaphore vive.* Paris : Seuil, 1997.

__(1986) *Temps et récit. Tome III : Le temps raconté.* Paris : Seuil, 2000.

RIFFATERRE, MICHEL. (1978) *Sémiotique de la poésie*. Paris : Seuil. 1983.

RIVERA GARZA, CRISTINA. (2013) *La cresta de Ilión.* Mexique: Tusquets Ed. S.A., Format Kindle.

RUBIO CASTRO, ANA MARÍA. (1990) « El feminismo de la diferencia : los argumentos de una identidad compleja » España: Revista de estudios políticos.

RUTH, HENRY. (1971) *L'homme Jasmin*. Paris: Éd. Gallimards, 1999.

SÁEZ, JAVIER. (2004) *Teoria queer y psicoanálisis*. Madrid: Ed. Síntesis.

SANTOS-FEBRES, MAYRA. (2000) *Sirena Selena vestida de pena*. Madrid: Ed. Mondadori.

SARDUY, SEVERO. (1968) *Escrito sobre un cuerpo.* Buenos Aires : Ed. Sudamérica.

SARRAUTE, NATHALIE. (1957) *Tropismes.* Paris: Les Éditions de Minuit.

SARTRE, JEAN PAUL (1943) *L'être et le néant*. Paris : Éd. Gallimard,1976.

__ (1948) *Qu'est ce que la littérature* ? Paris : Éd. Gallimard.

SCHOPENHAUER, ARTHUR. (1818). *Le monde comme volonté et comme représentation*, Trad. A. Burdeau. Paris : PUF,1966.

SEMAINES SOCIALES DE FRANCE (2013). *Hommes et femmes, la nouvelle donne.* Paris: Ed. Bayard.

SHOWALTER, ELAINE. (1977). *A literature of their own.* Princenton: Princeton University Press, 1998.

SOLNYCHKINE, SOPHIE LECOLE. (2015). *La fabrique du Neutre*. Ed. SEPPIA. Toulouse : Université de Toulouse – Jean Jaurès.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ. (1692) *Primero Sueño y otros textos*. Mexique, FCE, 2010.

__ *Obras escogidas*. (1976) Barcelona: Ed. Bruguera, 1992.

SPARGO, TAMSIN. (1999) *Foucault y la teoría queer*. Barcelona: Éd. Gedisa Editorial.

SPARKS, STEPHEN. (2015) «Interview with Valéria Luiselli» London : Ed. The White rewiew.

SPINOZA, BARUCH. (1677) *Éthique.* Paris : GF. Flammarion, 1993.

SZURMUK MÓNICA ET MCKEE IRWIN, ROBERT., Coord. (2009) *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos.* Mexique: Siglo veintiuno editores.

TODOROV, TZVETAN. (1979) *Introduction au genre du fantastique*. Paris : Éditions Essais, 2005.

VALAS, PATRICK. (1998) *Les di(t)mensions de la jouissance. Du mythe de la pulsion à la dérive de la jouissance.* Paris : Ed. Broché, Érès.

VAN REETH, ADELE. (2013) Interview avec Fossel, Michel. «La pensée de Paul Ricœur. Le pouvoir de l'imagination» Paris: Ed. France culture.fr.

VARGAS LLOSA, MARIO (2012) *La civilización del espectáculo*. Mexique: Alfaguara, format Kindle.

VARIKAS, ELENI. (1993),« Féminisme, modernité, postmodernisme : pour un dialogue des deux côtés de l'océan », in Michelle RiotSarcey, Christine Planté, Eleni Varikas, Féminismes au présent. Paris :Éd. L'Harmattan.

VEAUTE, MONIQUE. (2014) *L'art contemporain, ou comment communiquer le chaos.* Hermès, La Revue, 2014/3 (n° 70). Paris : C.N.R.S. Editions.

VERMOREL MADELEINE. ET HENRI. (1974) *Du père des origines au père oedipien.* Paris : Revue française de psychanalyse, nº 57.

VIART, DOMINIQUE. (2013). « Histoire littéraire et littérature contemporaine ». Paris : Tangence, n. 102.

VIDAL CLARAMONTE, MARÍA DEL CARMEN. (2003). *La magia de lo efímero. Representaciones de la mujer en el arte y la literatura actuales*. Castelló de la Plana: Colec. Endes. Publicaciones de la universidad Jaume.

VINCENS, JOUVE. (1958) *El libro vacío*, (1982) *Los años falsos.* Mexique: Ed. S. L. FCE, 2006.

WAUGH, PATRICIA. (1984) *Metafiction. The théory and practice of self-conscious fiction.* Oxford: Routledge. Ed. Taylor & Francis, 2001.

WILWERT, ÉVELYNE. (1985) *Visages de la littérature féminine*. Bruxelles: Éd. Mardaga.

WINNICOTT, DONALD. WOODS. (1951) *Les objets transitionnel*s. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 2011.

__(1971) *Jeu réalité.* Paris : Éd. Essais Folio, 2015.

WITTIG, MONIQUE. (1992) *La Pensée Straight*. Paris: Ed. Amsterdam.

WOOLF, VIRGNIA. (1928) *Orlando.* Paris : Ed. Le Livre de Poches, 2002.

__(1929) *Une chambre à soi.* Paris : Collection Bibliothèque, 2001.

WOLLSTONECRAFT, MARY. (1792) *Défense des droits de la femme.* Paris : Payot, 2005.

WOODHOUSE, ANNIE. (1989) *Fantastic Women. Sex, Gender, and Transvestism*. EE.UU: Rutgers University Press.

XAUBET, HORACIO. (1995) *Desde el fondo de un espejo: autobiografía y (meta) ficción en tres relatos de Felisberto Hernández*. Uruguay: Fundación Banco de Boston.

YAGUELLO, MARINA. (1978). *Les mots et les femmes : essai d'approche socio-linguistique de la condition féminine*. Paris : Payot, 2002.

__(1989). *Le sexe des mots*. Paris : Belfond, 1989.

ZABALA, HORACIO. (2012). *Marcel Duchamp y los restos del ready-made*. Argentina: Ediciones Infinito.

ZAFIROPOULOS, MARKOS. (2013). *La question féminine en débat*. Paris: Ed. PUF.

ZAPPERI, GIOVANNA. (2012). *L'artiste est une femme*. Paris: Presses universitaires de France.

Annexes

El poder de la mirada hecho deseo

Entrevista con Ana Clavel

Por Natalia Plaza-Morales

El deseo en tu obra

NATALIA PLAZA-MORALES – Eres una escritora y artista bastante ingeniosa, desde mi punto de vista, una de las figuras contemporáneas de letras hispanas que mejor ha sabido captar la esencia del deseo, puesto que logras convertir en narración aquello que también Octavio Paz supo revelarnos con su poesía y ensayos. En tus novelas, el deseo es la fuente fundamental de inspiración, la temática que guía la trama y la caracterización de todos y cada uno de tus personajes.

¿Por qué el deseo y su relación con las sombras?

ANA CLAVEL – Desde que trabajaba mi novela *Cuerpo náufrago* (Alfaguara, México, 2005) me topé con la frase del poeta Píndaro: "El hombre es el sueño de una sombra". Acostumbro hacer una inmersión en los temas que abordo en mis libros. Así muy pronto

descubrí una plegaria del manipulador del teatro de sombras javanés: "Déjame ser una sombra entre tus manos", que usa el personaje fotógrafo de esa obra, pero que también uso yo como creadora. En esa novela-homenaje al *Orlando* de Virginia Woolf, el personaje central, una mujer de 27 años despierta un día convertida en varón y se apresta de una manera vivaz y lúdica a descubrir rituales de la masculinidad. No es que sea homosexual, sino que desea conocer el deseo de los hombres. Muy al principio el narrador reflexiona sobre la nueva identidad de Antonia/Antón: "Los malentendidos empiezan con la apariencia. ¿Somos lo que parecemos? ¿La identidad empieza por lo que vemos? ¿Y qué fue lo que vio Antonia al salir de la cama y descubrirse en el espejo? El cuerpo de su deseo. Entonces habría que admitir que tal vez nos equivocamos: la identidad empieza por lo que deseamos. Secreta, persistente, irrevocablemente. Lo que en realidad nos desea a nosotros" (p. 12). En ese momento percibí entonces una ecuación entre la identidad, el deseo y el deseo que desea a quien desea. Y recordé entonces la frase de Píndaro e intuí que ahí había una relación estrecha con la sombra. Por eso es que Raymundo, el fotógrafo de *Cuerpo náufrago* llega a señalar: "las sombras son siempre entidades deseantes. Nosotros, cuando deseamos, nos convertimos en sombras. Sombras del deseo" (p. 79). Es decir que hay una dialéctica entre el deseo y la sombra, a la que llegué por el desarrollo mismo de mi historia. Ha sido una intuición importante que ha orientado mis indagaciones en las novelas que siguieron después. Máxime que al poco de escribir esa novela leí una frase de Paul Valéry creo que en *Monsieur Teste* – que hubiera sido terreno fértil como paratexto de *Cuerpo náufrago*: "Es lo desconocido que llevo en mí, lo que me hace ser yo". La sombra como deseo desconocido que nos define.

(Pero desde mi primera novela *Los deseos y su sombra* yo andaba haciendo una indagación-formulación simbólica, ¿no? Claro que ahí no se hablaba tanto del deseo erótico, sino del deseo de ser o no ser…

Soledad, la protagonista, se encuentra en una crisis severa: entonces pide desaparecer. A ella, a quien los deseos se le cumplen de manera fallida, se le cumple su deseo más secreto. Así es como se vuelve invisible en plena Ciudad de México. Pero que no la vean, no significa que no esté ahí. Sólo que los límites de su cuerpo se vuelven relativos. De cualquier forma, en su relación íntima con otros seres tan marginales como ella en la ciudad, descubre el poder del cuerpo cuando no se somete a la tiranía de la mirada. En su proceso de crecimiento, ella pasa por una etapa de sombra o nigredo.)

NATALIA PLAZA-MORALES – **¿Es tu narrativa una metáfora predicativa que pretende dar forma a una emoción en conflicto permanente?**

ANA CLAVEL – Nunca se me había ocurrido formularlo así… Mi narrativa surge de una inconformidad, una necesidad de decir que no estoy de acuerdo con la forma en que se normaliza el deseo. Recuerdo una intervención de fachada que monté en un edificio institucional, parte del proyecto multimedia de *Cuerpo náufrago*. Era la joven de mi portada, desnuda y con el mingitorio al hombro, y las cintas de "Prohibido pasar… Zona de riesgo" sobre senos y pubis, pero además, al lado, en una tipografía enorme venían las frases: "¿Quién decretó la prohibición?/La identidad comienza con el deseo". Para mí el deseo es un asunto profundo y escurridizo que siempre nos traspasa y nos rebasa. Incluso, en algunos casos, como dice el narrador de *El dibujante de sombras*, refiriéndose a las pasiones recién descubiertas de Giotto de Winterthur: "El deseo es luz enceguecedora, tiniebla pura" (p. 116).

NATALIA PLAZA-MORALES – **¿De dónde te viene esta ambición semántica recurrente por narrar el deseo desde múltiples manifestaciones, a menudo no convencionales?**

ANA CLAVEL – No lo sé, pero no lo puedo evitar. Cuando me aventuro en una novela, hago una inmersión completa en sus aguas mentales. Y como te decía, al igual que el manipulador del teatro de sombras javanés, sólo pido: "Déjame ser una sombra entre tus manos". (Y claro, me acuerdo mucho del poema "Ajedrez" de Borges: "¿Qué dios atrás de dios la trama empieza…?)

NATALIA PLAZA-MORALES – **¿Quiénes son tus precedentes poéticos o académicos en cuanto al deseo?**

ANA CLAVEL – Cernuda, Paz, Valéry, Lispector, Cortázar, Cixous, Lacan, Foucault, Barthes, Bachelard, Baudrillard y muchos otros que ahora se me escapan.

El fetichismo de la mirada

NATALIA PLAZA-MORALES – Me parece que una gran parte de tu obra gira en torno al fetichismo de la mirada, clave semántica en relación con el universo pulsional del deseo, que tan bien logras representar con tus historias. Este efecto narrativo se descifra sobre todo en tu novela *Las Violetas son flores del deseo*. Aquí, vemos que es la mirada voyerista de un narrador homodiegético la que va revelando al lector sus pensamientos mejor guardados con respeto a un deseo

prohibido. En dicha poética, hay una premisa que me impacta como lectora: “La violación comienza con la mirada, cualquiera que se haya asomado al pozo de sus deseos lo sabe”. Esta metáfora predicativa, de gran intensidad semántica,**¿Qué sentido encierra con respecto al poder de la mirada para alimentar el deseo y narrarlo en palabras?**

ANA CLAVEL – Decía Lacan que "la mirada es la erección del ojo". Tenía avanzada la escritura de *Las Violetas son flores del deseo* cuando encontré la cita en un libro titulado: *Surrealism/Desire Unbound.* Para entonces ya había escrito la frase "La violación comienza con la mirada" con la cual arranca mi noveleta. Y me regocijé porque ambos sabíamos de lo que estábamos hablando. Yo soy totalmente visual. El poder de lo visual ejerce una estética de la seducción y de los intercambios que a su vez define una especie de "Síndrome de Scherezada": la necesidad de seducir con las palabras. No en balde, cuando leí a Rolland Barthes, hice mía su frase: "El texto que usted escribe debe probarme que *me desea*".

NATALIA PLAZA-MORALES – **Como recurso estético-narrativo, ¿pretendías poner en marcha los mecanismos de la pulsión escópica a través de la escritura o esto es algo a lo que has llegado espontáneamente?**

ANA CLAVEL – Ha sido involuntario. Pero mi pulsión escópica campea por campos de contención y pausa, un asedio amoroso y moroso, nunca pornográfico – bueno, hasta ahora.

NATALIA PLAZA-MORALES – **¿Qué importancia tienen para ti las figuras artísticas de Hans Bellmer y de Felisberto Hernández a**

la hora de imaginar la perversión fetichista de tu personaje en esta novela?

ANA CLAVEL – Todo tuvo que ver con la trama y la coherencia del personaje central. Yo venía de una novela de tono ligero y lúdico sobre la masculinidad y el deseo (*Cuerpo náufrago*) pero me di cuenta de que me hacía falta hablar desde la entraña y la víscera de ese deseo. Así que pensé en buscar un deseo de esos terribles que pueden embargar a un hombre. Y se me ocurrió indagar en el deseo del incesto. Pero para explorar mejor ese tabú, imaginé que mi protagonista tenía una fábrica de muñecas y creaba una a imagen y semejanza de la hija amada. De inmediato, recordé las muñecas de "Las Hortensias" de Hernández, una lectura universitaria que me fascinó. Al empezar a trabajar la novela (no puedo empezar si no doy con la primera línea porque me da el tono de la escritura que vendrá), traía clavada en la frente la imagen de la *Poupée* de Bellmer, máxime que yo ya sabía que se trataría del deseo del incesto por una hija pre-púber y Bellmer según había visto yo usaba miembros de muñecas-lolitas con tobilleras y zapatos de escuela. Lo que yo había contemplado de Bellmer eran unas cuantas fotografías que me mostró un amigo fotógrafo, Ricardo Vinós, y tras abismarme en unas cuantas, aparté el libro. Pero cuando estaba yo rumiando la novela, vino esa imagen de la muñeca atada a un árbol y en la sombra el hombre de la gabardina. La busqué y al contemplarla, un ruido ensordecedor interno me llevaba del horror a la fascinación. Entonces, unos segundos después di con la frase con que inicia la novela: "La violación comienza con la mirada". Acá en México, el crítico Héctor Orestes Aguilar la clasificó entre los diez mejores *incipits* de la literatura mexicana. Yo sé que es un comienzo poderoso, sobre todo porque es verdadero. (Luego le conté a Ricardo Vinós lo que había pasado con aquellas imágenes que no había continuado viendo porque me resultaban demasiado intolerables. Y

cómo después habían surgido en el comienzo de la novela y me habían provocado la primera frase. Él me dijo riendo: "Es que Bellmer lo trabaja a uno por dentro".)

Es muy cierto que el peso fetichista en la obra de ambos artistas es sustancial. Pero en principio fueron las necesidades de la historia las que me llevaron incluso a incluirlos en la narración. Pero nunca pensé en alimentarme de ellos o incorporarlos porque fueran fetichistas, que incluso Bellmer tuviera una estética declarada al respecto de los miembros desarticulados de la muñeca con que juega en sus obras. Dice, por ejemplo, en *Anatomie de l'image*: "el cuerpo es comparable a una frase que nos invita a desarticularla, para recomponer, a través de una serie de anagramas sin fin, sus contenidos verdaderos".

La influencia de Duchamp

NATALIA PLAZA-MORALES – Marcel Duchamp es un artista que ha marcado tu obra plástica y visual. De hecho, en alguna de tus entrevistas has resaltado tal fuente inspiración, y el urinario de Duchamp ocupa la portada de tu *ready-made* de *Cuerpo náufrago.* Mi pregunta va más allá de la forma en que Duchamp te ha transmitido ideas para dar forma a tus portadas y performances, me gustaría subrayar cómo también este autor ha influido en tu forma de concebir el deseo como marca personal de escritura, **¿Es así?**

ANA CLAVEL – Ahora que lo señalas, me doy cuenta de que me hizo falta incluirlo en los precedentes que me pedías. Sobre todo porque al desestabilizar las categorías de lo artístico nos dijo a todos los creadores que es posible jugar y atreverse a todo. Su noción de los

ready-mades con el concepto de que tienen una "belleza indiferente" creo que, además, marcó en mí una estética que emana del objeto amado, muy del orden de la Lolita puesta al desnudo por sus solteros, merodeadores, cazadores, sobre la que reflexiono en mi reciente libro de ensayo: *Territorio Lolita* (Alfaguara 2017).

La fusión de dimensiones opuestas en tu obra

NATALIA PLAZA-MORALES – Tus creaciones y personajes nos transmiten sensaciones ambivalentes, parecen conciliar una serie de realidades opuestas del lenguaje y de la cultura occidental. Así, tu muñeca para la exposición Las Violetas, transmite a su vez ternura y violencia: un cuerpo metafóricamente ensangrentado relleno de flores, de violetas. La fotografía de la portada de *Las Violetas son flores del deseo,* muestra la imagen del órgano genital femenino de una niña vestida de escolar, cuya representación nos sugiere a la vez una sensación de transgresión e inocencia. El *ready-made* de *Cuerpo náufrago* toma el Urinario de Duchamp y el cuadro de Jean-Auguste-Dominique Ingres, La Fontaine, y logra conciliar lo clásico y lo moderno, es decir, imagen pensante e imagen visual. **¿Es una de tus pretensiones fundamentales fusionar dimensiones hasta ahora opuestas y relacionarlas con los ámbitos del cuerpo y de la sexualidad?**

ANA CLAVEL – No, son intuiciones que me rebasan. Pero sobre todo, son imágenes que me seducen por su belleza inherente, indiferente. Una belleza que me trabaja por dentro, sin que yo me dé cuenta.

El urinario de Duchamp en Cuerpo náufrago

NATALIA PLAZA-MORALES – En este sentido, *Cuerpo náufrago* es una novela en la que interpreto el mito del andrógino en relación con un personaje que parece evolucionar como una imbricación de los dos sexos normativos; Y en cuya narrativa, el urinario de Duchamp cobra fuerza, precisamente con la astucia de borrar las dicotomías genéricas que hacen que las cosas y los seres se perciban en opuestos. Con la caracterización de Antonia, los binarismos de masculino/femenino, hombre/mujer, parecen perder importancia. La protagonista es una fetichista de los urinarios que sabe adaptarse de manera óptima a su nuevo sexo, a pesar de haber crecido con un género opuesto. Mi pregunta es, **¿por qué elegiste el urinario de Duchamp para reinventar un personaje tan original que consigue desestabilizar el género normativo gracias a su nuevo cambio de sexo? ¿Cómo te vino tal idea?**

ANA CLAVEL – Desde que "vi" un primer mingitorio, el objeto atisbado en un baño de hombres entreabierto, la imagen me resultó inquietante. Tendría unos 19 años y creo que nunca antes había visto uno en vivo. Entonces recordé el *ready-made* de Duchamp que había visto en fotografías en la preparatoria. No pude sustraerme a su seducción inmanente de ese objeto fetiche. Como mi mirada no estaba habituada a topármelos, pude ver en él su calidad limítrofe para ubicarte en la trama de su erotización. Luego vino la frase juguetona de Duchamp: "No tenemos más que por hembra al mingitorio, y de eso vivimos". Como el personaje de Antonia cambia de sexo, me pareció que era buena idea situar su performatividad de género en función de él. Y descubrí la belleza femenina y lúbrica de esos objetos. La fascinación de Antonia por estos objetos que la

espejeaban y reflectaban su deseo, se convirtió en mi fascinación también. Tengo una colección de fotos que es posible ver en la página web de *Cuerpo náufrago*. Toda esa inmersión siguiendo el fetichismo de Antonia me llevó a montar mi primer multimedia que titulé precisamente: *Cuerpo náufrago/Ready-made multimedia para bucear en la identidad y el deseo*.

Las etiquetas genéricas

NATALIA PLAZA-MORALES – Tus narraciones sobre la sexualidad y el género se trasladan al ámbito metafísico y nos acercan al concepto de performatividad puesto en marcha en los discursos de J. L. Austin, de Jacques Derrida y Judith Butler, autora que aplica estas ideas al género. Para Austin, el acto del habla es un proceso repetitivo y depende de un contexto determinado. Según Derrida, los actos, los comportamientos y las acciones, nos reenvían a conceptos e ideas ya preestablecidos, de manera que no existe un discurso original e único. Butler ha llevado el concepto de performatividad hacia el género. En tu caso, con tu novela *Cuerpo náufrago*, teorizas de una manera ficcionada sobre la performatividad y las etiquetas genéricas con metáforas como la de los baños o con la caracterización de Antonia. En los baños, aparecen las etiquetas de Expreso/Capuchino para figurar el género masculino/femenino. **¿Se trata de un juego de la escritura o realmente te gustaría acabar con dichas etiquetas que tanto nos determinan?**

ANA CLAVEL – Lo de las etiquetas Expreso/Capuchino en las puertas de los baños lo vi en una cafetería de la Ciudad de México. No me interesa acabar con etiquetas cuando escribo ficción. Pero sí

desestabilizar, ampliar los horizontes de percepción en torno a la materia proteica y escurridiza del deseo.

Las ninfas a veces sonríen – el personaje femenino

NATALIA PLAZA-MORALES – *Las ninfas a veces sonríen*. Cuando leí esta novela, pensé: por fin un arquetipo femenino que no se siente en ningún momento culpable de desear y de sentirse deseado, un personaje que juega sin miedo con su cuerpo erotizado. **¿Qué te inspiró la creación de este personaje?**

ANA CLAVEL – En una entrevista televisiva sobre *Las Violetas son flores del deseo*, el conductor, Sergio Sarmiento, que se había mostrado fascinado con su trama, me preguntó por qué solo había trabajado la voz de Julián Mercader, que por qué no le había dado voz a Violeta. Pero Violeta era un pretexto para indagar en el deseo masculino, un deseo desde la víscera y el instinto. Sin embargo, la idea me rondó y cuando tuve frente la posibilidad de recrear el personaje de una ninfa en nuestros días, se me ocurrió hacerlo desde la perspectiva de ella. Por supuesto, a la hora de concebir una especie de educación sentimental de mi personaje, pensé en dar cuenta de sus primeras etapas, la infancia y la pubertad, y luego extenderla a la adolescencia y a su edad adulta. Ineludiblemente iba a desarrollar su fase de nínfula. Se me ocurrió entonces que no iba a hacerlo desde un punto de vista culpígeno ni de víctima. Que hacerlo así iba a llevarme a repetir esquemas ya desarrollados. Y es que desde un principio Ada recuerda su fase inicial como el manar de una fuente. En ese sentido la escritura se desparramó conforme al concepto original de la ninfa: como fuente, como diosa de la naturaleza. Yo tenía en mente cuando

escribí el capítulo inicial de *Las ninfas a veces sonríen* el cuadro de Boticelli: *El nacimiento de Venus*. Así que en buena medida, lo que hice fue una suerte de écfrasis. Pero fue muy importante la voluntad de goce y exploración permisiva para llegar a una de las ideas fundamentales de esa novela: el cuerpo como nuestro Paraíso más próximo. Y luego ya no hice más que ser coherente con esa premisa. Ada se asume como diosa por voluntad propia e impone a los otros su potestad. No es que no viva situaciones espinosas, pero siempre las transforma en materia gozosa, una oportunidad para ejercer su libertad. Ada nunca se victimiza, siempre decide sobre su placer. Transforma la realidad aparente en una voluntad que le permite asumir un papel hegemónico frente a los otros y frente a ella misma. Es una suerte de Lolita sin culpa y dueña de su placer.

Un busto sin cabeza

NATALIA PLAZA-MORALES – Con respeto a la imagen de *Las ninfas a veces sonríen* y la fotografía de la portada de *Las Violetas son flores del deseo,* vemos que tales cuerpos femeninos aparecen sin cabeza, representados como tan solo un busto. **¿Por qué la ninfa no tiene cabeza? ¿Se trata de una estrategia visual para romper con esta tradición del cuerpo de mujer en cuanto al gesto de mirar y de sentirse mirada? ¿De acabar con la dualidad "objeto de deseo"/"objeto deseado"? ¿O quizás de una metáfora para reflejar a estos personajes como solo cuerpo?**

ANA CLAVEL – La ninfa de la portada del libro sí tiene cabeza:

Fue en otras intervenciones que hice para el multimedia *Las ninfas a veces sonríen/Cinco rutas para explorar el misterio de una sonrisa,* donde presenté el torso sin cabeza de un maniquí al que coroné de flores:

Hubo otra intervención en la que sólo presenté una cabeza de maniquí fracturada, a la cual le brotaban flores por la resquebrajadura:

Tanto el torso como la cabeza de maniquí me parecía que podían formar parte de una estatuaria contemporánea. Intervenirlas con flores, o pintarle los pezones al torso blanco, formaba parte de refrendar una cierta naturaleza femenina pródiga y sensual: que la ninfa no manara agua sino flores, rosas. Antes llamaba a estas intervenciones como posibilidades multimedia, pero ahora, desde el proyecto surgido a partir de mi novela *El amor es hambre* (*En todo corazón habita un bosque/Enramadas de El amor es hambre*), di con un término novedoso: propuestas "transliterarias". Defino así el concepto de "transliteratura: una propuesta que surge del libro y que, al extenderse a otros medios, continúa proponiendo otras formas de "escritura" o de literatura "trasmutada", dirigida a nuevos públicos que puedan hacer el camino de retorno al libro y a la experiencia lectora desde diferentes medios y plataformas audiovisuales, plásticas, performativas y/o digitales. En realidad, aunque el concepto se desarrolló a partir de esta novela, lo que he venido haciendo en mis propuestas multimedia anteriores es transliteratura. Y con ello quiero decir que las obras surgidas en el proyecto multimedia de *Las ninfas a veces sonríen* desarrollan conceptos transliterarios derivados del libro. Mis propuestas transliterarias no adaptan, sino que crean un espacio no configurado

en el libro, son espacios de incertidumbre creativa y pre-intra-trans-verbales que encuentran una nueva conformación no-verbal multimedial. Y son también posibilidades lúdicas: ¿una cabeza de maniquí de mujer rota a la que le salen en vez de ideas, flores – ah… me faltó: ahora que escribo esto se me ocurre que pude haberle puestos un ramillete de esas flores llamadas "pensamientos" – ?, ¿un torso que en vez de cabeza lleva un ramo de flores? Pero también me interesa que el resultado sea una imagen atractiva, que seduzca al espectador, casi que lo mesmerice porque ante un encuentro con la belleza, o apenas un parpadeo o su insinuación, surge la posibilidad de que se remueva el Misterio interior. Así el pedestal que estuvo al centro de la exposición, un cajón de madera con un cartel que decía: "Espacio disponible para cualquier diosa o dios que lo quiera ocupar". Los guardias del Centro Cultural Bella Época tenían la instrucción de dejar que la gente se subiera en él, que posara como diosa o dios, y se tomara incluso fotos si así lo deseaba hacer. Y bueno, esta era una idea derivada de algún modo de la novela, de esa potestad con que se erige Ada como diosa en la vida.

Las muñecas en tu obra

NATALIA PLAZA-MORALES – Permíteme felicitarte por tus Violetas, creaciones plásticas y narrativas fantásticas, de gran relevancia para la crítica literaria. Me parece que, en tu exposición para Las Violetas, sigues una tradición vanguardista que es aquella de la muñeca, del androide o autómata… un ser de tamaño real que alimenta el deseo de un público voyerista y que logra subvertir su esencia inanimada en aquel sujeto que la desea. Una tradición que ha sido puesta en marcha por artistas internacionales como Bellmer o Reverón. Explícanos, **¿existía una intención al crear tus Violetas como seres que deleitan al espectador con una belleza corporal extraña, cercana a lo prohibido? ¿En qué seguirían tus muñecas esta tradición y qué aportan estos seres con respecto a otras muñecas anteriores?**

ANA CLAVEL – Esto no le he dicho antes, pero la verdad es que yo quería usar maniquíes púberes. Pero me aterrorizaba que fueran a juzgarlo como una provocación pederasta. Entonces preferí trabajar con las muñecas de cartón de una tradición artesanal mexicana: las

Lupitas pero crecidas a tamaño natural. Y le di a cada artista una muñeca de cartón y yo me quedé con una. Recuerdo que en plan de juego, le dije a cada artista: “Haz con ella lo que quieras. Destázala, adórnala, píntala... Lo que tú quieras”. Y yo me divertí mucho cortando a la mía, casi con el placer de la infancia con que jugaba a las muñecas. Pero la idea de las muñecas en sí como simulacros fetichistas derivó de las necesidades de la novela: un objeto en el cual ritualizar el deseo del protagonista por su hija Violeta. Lo que siguió a nivel "transliterario" y multimedial fue la impronta de juego de Duchamp y los surrealistas. Se me ocurrió una instalación con las piernas abiertas de un maniquí y entre ellas coloqué un diafragma fotográfico antiguo para atisbar una serie de diapositivas, todas ellas derivadas de *El origen del mundo* de Courbet y *Étant donée* de Duchamp, en una versión escolar y contemporánea (como la portada del libro): una suerte de cinematógrafo personal que le hubiera encantado a Bellmer y a Buñuel. En un principio, a las piernas de maniquí les coloqué calcetas y zapatos escolares de púber. Pero fue demasiado fuerte hasta para mí. Así que la presenté desnuda, como un maniquí cualquiera.

El deseo perverso con voz masculina

NATALIA PLAZA-MORALES – En *Las Violetas son flores del deseo*, Julián Mercader es un personaje perverso obsesionado con el cuerpo de su hija adolescente, un deseo real que contempla en absoluto silencio. **¿Por qué elegiste escribir con voz masculina un deseo perverso? ¿Existe una intención buscada para no dar voz a Violeta en esta historia?**

ANA CLAVEL – Ya he comentado las razones que me llevaron a buscar explorar el deseo masculino más desde la entraña. Hubo dos razones además que me maravillaron: una, la revelación de un amigo que se descubrió de pronto deseando a su hija adolescente sin saber que era ella (en cuanto lo supo desvió la mirada, pero reconocería más tarde que el deseo había saltado como liebre…); dos, la revelación de un sueño que me fue confiado por ese mismo amigo, sobre una violación que perpetraba a una mujer muda y el alivio de saber que no podría acusarlo (la verdad, no recuerdo si me contó primero el sueño o después de la experiencia que tuvo con su hija cuando la descubrió y luego tuvo que desviar la mirada). Yo me fasciné con esas dos imágenes y quise ahondar en el deseo masculino… En una parte de mi *Territorio Lolita* exploro el ciclópeo deseo masculino, la capacidad del deseante para proyectar su deseo en el objeto-sujeto amado y crearlo fantasmática mente, incluso adulterarlo, como cuando Humbert reconoce en uno de los escasos momentos de lucidez en que consigue escapar a la dualidad de adorar o denostar a Lolita: "lo que había poseído frenéticamente, cobijándolo en mi regazo, empotrándolo, no era ella misma, sino mi propia creación, otra Lolita fantástica, acaso más real que Lolita". Creo que no hubiera podido ver tan claramente cómo el deseo masculino pasa de la idealización

del arquetipo a su perversión en el estereotipo, sin rozar apenas la interioridad de la nínfula y su legítimo deseo, de no ser por la manera en que me acerqué a las Violetas vistas desde la mirada tantálica de Julián Mercader. Pero también es cierto que pensar en ese territorio casi inexplorado de la interioridad de la nínfula y su deseo legítimo fue posible por *Las ninfas a veces sonríen* con su goce sin culpa y *El amor es hambre* con su Caperucita como hermana menor de Lolita.

A. CLAVEL, *Cuerpo náufrago*. México, Alfaguara, 2005.

Ana Clavel es una autora mexicana, de alguna manera desconocida para gran parte de los lectores españoles, debido a que su obra sólo se publica en Latinoamérica, a pesar de, paradójicamente, haber sido traducida al inglés y al francés.

En este libro, sigue en su línea habitual como escritora que ahonda en la intertextualidad y en la teoría psicoanalítica. Así pues, Ana Clavel parte del deseo como el elemento sobre el que gira la acción narrativa, como hiciera ya en varias de sus novelas, a saber, *Las Violetas son las flores del deseo* y *Los deseos y su sombra,* aunque en este caso arranca a partir de la cita de Píndaro: «El hombre es el sueño de una sombra», para profundizar en el deseo a partir del relato de una adolescente que se despierta una mañana convertida en hombre. En esta línea, la protagonista de *Cuerpo náufrago* tendrá que habituarse a desear enfrascada en un cuerpo masculino, pero conservando sus hábitos y su voz femenina. De este modo, el relato es un alegato que cuestiona tanto la identidad como la orientación sexual al plantear: «¿Somos lo que parecemos? ¿La identidad empieza por lo que vemos? ¿Y qué fue lo que vio Antonia al salir de la cama y descubrirse ante el espejo?»[1].

En efecto, a partir de tales planteamientos y de la experiencia de una mujer en el cuerpo de un hombre, quien, conforme a los parámetros de la tradición, había soñado siempre con ser salvada, rescatada, como sujeto pasivo, tendrá que cambiar de cuerpo y de manera de pensar, lo que la llevará a concebirse como sujeto activo y penetrar en un mundo completamente diferente al vivido hasta el momento. De este modo, tras haber soñado, en cierta medida, con ser hombre desde la infancia y, ante la intriga que le provoca el sexo opuesto por el cual, las circunstancias de la época lo llevaban a pensar que el hombre era mucho más libre y completo que la mujer, lo que le había llevado en numerosas ocasiones a envidiar al sexo masculino, la protagonista medita acerca de las posibilidades de existir del ser humano, en cierta medida, desde lo que ansía. Así, en *Cuerpo náufrago*, Antonia, tras despertarse una mañana transformada en hombre y preguntarse sobre la identidad y la experiencia de una mujer en un cuerpo diferente, llegará a la conclusión de que la identidad se forma a raíz de lo que deseamos. Dicha problemática ya había sido tratada por la teoría *queer*, especialmente por Judith Butler. En esta línea, encontramos una correlación entre *Cuerpo náufrago* y los postulados de dicha autora, no solamente a través de los temas tratados, sino también por medio de la cita que abre el relato, que, a su vez, nos remite a los conceptos de intertextualidad forjados por Gérard Genette[2]. En este

[1] A. CLAVEL, *Cuerpo náufrago*. México, Alfaguara, 2005.

[2] G. GENETTE, *Palimpsestes*. París, Seuil, 1982.

[3] Gérard Genette (*ibidem*, pp. 7-16) distingue, a partir de la noción forjada por Julia Kristeva, una nueva noción que conocemos bajo el nombre de transtextualidad que, retomando sus propias palabras im-

sentido, si nos atenemos a las relaciones de intertextualidad, podemos afirmar, como dijimos al principio de estas líneas, que la temática del deseo, esencial en *Cuerpo náufrago*, ya había sido tratada por dicha autora precedentemente en dos de sus obras: *Las Violetas son las flores del deseo* y *Los deseos y su sombra*. De esta forma, podemos constatar que el término aparece también en el título de ambos relatos, por lo cual, siguiendo la clasificación llevada a cabo por Genette, estaríamos hablando de paratextualidad[3].

Así pues, para poder explicar los postulados de Judith Butler, debemos remitirnos al concepto de género. Dicho término, para la activista y teórica *queer* resulta ser el mecanismo a través del cual se naturalizan las nociones de masculino y de femenino. Por tanto, para ella seríamos hombres o mujeres de acuerdo a la cultura recibida. De tal forma, la sexualidad no sería consecuencia del género, sino que se trataría de un constructo social. En este sentido, la sexualidad no sería un mecanismo propio, sino un constructo que se forma también a partir de los otros. Habida cuenta, plantea que el sexo no es una categoría biológica, ni tampoco una categoría social, sino que es performativo, por tanto, la performatividad es lo que da forma al género.

Tales postulados coinciden con la problemática esencial de la novela, puesto que la protagonista, una vez transformada en hombre, cuestiona el hecho, ya tratado por Freud, según el cual siempre se había sentido atraída tanto por el sexo masculino como por el sexo femenino: «No podía engañarse, siempre le habían atraído los cuerpos de otras mujeres... Entonces, ¿había sido lesbiana sin saberlo? Pero los hombres también le gustaban»[4]. Así, el hecho de ser hombre le excitaba, como señala cuando afirma que ansiaba «poder hacer el amor con una mujer, penetrarla con su objeto punzante, hasta entonces inusitado».

En esta línea, Ana Clavel recurre a términos psicoanalíticos como puede ser el de «complejo de castración», para asimilar, de esta forma, el hecho de que la protagonista, en un momento dado, no poseyese ningún pene. En efecto, la teoría freudiana afirma que el complejo de castración, íntimamente ligado al «complejo de Edipo», surge ante la diferencia anatómica entre los sexos. Así pues, la niña, ante el descubrimiento de la ausencia del pene, se sentiría en cierta medida negada y anulada, mientras que en el caso del niño, éste, ante tal fenómeno, lo sentiría como una amenaza a la castración proveniente del padre. Esta teoría estaría también en correlación con el término de narcisismo, puesto que el falo sería considerado por el niño como una parte primordial de la imagen del mismo, lo que, ante la ausencia de pene por parte del sexo femenino, sería concebido como una «herida narcísica» en ambos sexos.

En este sentido, Ana Clavel nos deleita valiéndose de dicho concepto que, como sabemos, hace referencia al mito de Narciso, en el sentido concebido por Freud, como un estado en el que el sujeto ejerce un papel intermediario entre el auto-erotismo y el amor por sí mismo. En otras palabras, el sujeto empieza a tomarse a sí mismo, a su propio cuerpo como objeto de amor. Este estado queda reflejado en la novela por el personaje principal, quien, tras haber mudado de cuerpo, se contempla ante el espejo, perplejo, al observar un rostro completamente diferente, pero al mismo tiempo atrayente y seductor: «con la mirada brillante en el espejo, al contemplar sus redondeces siliconadas, se movía seduciéndose a sí misma, acariciándose y penetrándose de deseo»[5].

---

plica: «todo lo que está en relación manifiesta o secreta con otros textos». En dicho sentido, la paratextualidad engloba las siguientes categorías: la paratextualidad, es decir, la relación con título, subtítulo prefacio y posfacio, la metatextualidad, la relación de comentario que se une a un texto sin citarlo necesariamente, la hipertextualidad, relación de mímesis o de transformación de un texto anterior que él llama hipertexto, y finalmente, la architextualidad, que sería «el conjunto de categorías generales o transcendentales —tipos de discursos, modos de enunciación, géneros literarios, etc., de los cuales se revela cada texto singular» (La traducción es nuestra).

[4] A. CLAVEL, *op. cit.*, p. 92.

[5] *Ibidem*, p. 117.

Por otro lado, el deseo en la novela estaría en correlación con la mirada, como el órgano que nos procura un máximo de placer y de excitación, lo que parece tener una cierta vinculación con la teoría freudiana, ya que Freud considera la vista como el órgano que nos procura un máximo de placer y de excitación[6], en lo cual se profundiza en esta novela, al considerar que el deseo es proviene siempre de la mirada de quien nos contempla, es decir, «el deseo no surge de los objetos, sino que está en la mirada de quien mira»[7].

Esta temática da cuenta de las relaciones de transtextualidad existentes entre *Cuerpo náufrago* y *Los deseos y su sombra*, que como venimos diciendo giran en torno al deseo, ya que esta última es una novela que lo trata a partir del relato fantástico de una adolescente, cuyos deseos se cumplen nada más formularlos. En esta línea, el personaje principal de la novela de Ana Clavel reflexiona acerca del deseo, motor que rige no sólo la vida de las mujeres, sino también la vida de los hombres. Así, el ser humano no puede sucumbir ante el deseo, por lo que se encuentra encarcelado en su mente. En efecto, como hemos dicho con anterioridad, la protagonista, tras soñar que tres niños le muestran el órgano genital masculino, se despierta una mañana convertida en hombre. Es entonces cuando, tras haber deseado ser hombre y poseer el órgano genital masculino, ve cumplido su sueño.

A raíz de esto, la protagonista especula acerca de las múltiples actividades según las cuales la mujer se dejaba llevar por el hombre, como era el caso, por ejemplo, del tango. De este modo, lo que más le llamó la atención de su nueva identidad era el tener que orinar en mingitorios, objetos que le despertaban, a su vez, un sentimiento tanto de atracción como de repulsión. Por ello, se plantea preguntas tales como: «¿Reparan los hombres en las formas, la voluptuosidad del urinario, o por el contrario el orinar es un acto mecánico para ellos?»[8]. Así pues, si el primer mingitorio visitado por la protagonista fue un urinario de Marcel Duchamp, a partir de dicho recuerdo, su interés por los urinarios se incrementa, lo que la encamina a indagar en dichos objetos y a fotografiarlos.

Para concluir, podemos declarar que se trata de una novela intrigante, en la que cuerpo y deseo forman una simbiosis que nos plantea una exploración del deseo de forma inusitada y, al mismo tiempo, seductora, lo que nos lleva a descubrir que la construcción del cuerpo se alimenta con los prototipos impuestos por la sociedad y que se construye como un disfraz que cada sexo está condicionado a llevar puesto. De ahí su título, *Cuerpo náufrago*, es decir, como un cuerpo que se hunde antes de llegar a su destino.

Natalia Plaza Morales
Universidad de la Sorbona

[6] S. Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*. París, Éditions Gallimard, p. 66: «L'impression optica sigue siendo la vía mediante la cual la excitación libidinal es despertada más frecuentemente». (La traducción es nuestra).

[7] A. Clavel, *op. cit.*, p. 135.

[8] *Ibidem*, p. 92.